



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Darstellung der Stadt Wien in zeitgenössischer
Kriminalliteratur

Verfasserin

Katharina Mayer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Doz. Dr. Roland Innerhofer

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
1.1. Fragestellung und Textauswahl.....	5
1.2. Vorgehensweise und Zielsetzung.....	7
1.3. Zur Forschung.....	10
2. THEORETISCHE AUSEINANDERSETZUNG.....	11
2.1. Kriminalliteratur: Kontexte	11
2.1.1. Kriminalliteratur und Verbrechensliteratur	11
2.1.2. Die Macht des Erzählers	13
2.1.3. Der Vorwurf der Trivialität	15
2.1.4. Elemente der Kriminalliteratur.....	19
2.1.4.1. „Inhalt“ - Verbrechen	19
2.1.4.2. „Hauptfigur“ – Detektiv	21
2.1.4.3. „Handlung“ – Detektion	23
2.2. Tradition und Variation	25
2.2.1. Kriminalroman – Detektivroman	25
2.2.2. Die „Klassiker“	26
2.2.2.1 Klassisch: Analyse	26
2.2.2.2 Hardboiled: Action.....	33
2.2.3. Neue Formen.....	38
2.2.3.1. Individualität: Detektiv mit Persönlichkeit	39
2.2.3.2. Kollektiv: Die Polizei ermittelt	41
2.2.3.3. Regionalität: Schauplatz Österreich	45
2.3. Stadt: Kontexte	49
2.3.1. In der Stadt: Stadt und Mensch.....	49
2.3.1.1. Identität und Image	49
2.3.1.2. Stadt und Stadtteil	52
2.3.1.3. Auf der Suche nach der „Wiener Mentalität“	56
2.3.1.4. Multikulturelles Wien?	60
2.3.2. Über die Stadt: Stadt und Literatur	64
2.3.2.1. Das Stadtmotiv – ein Überblick	64
2.3.2.2. Stadtbeschreibung und Stadtkonstitution.....	65
2.3.3. Raum und Perspektive: Der erlebte Raum	68
3. ANALYSE DER TEXTE	72
3.1. Die Texte: Inhalte, Kontexte, Schauplätze	72
3.1.1. Günter Brödl: <i>Schneeblind</i>	72
3.1.1.1. Trainer und Ostbahn-Kurti.....	72
3.1.1.2. Handlung und Hintergründe.....	74
3.1.1.3. Schauplätze.....	76
3.1.2. Ernst Hinterberger: Mord im Prater	77
3.1.2.1. Der „Urwienener“ Hinterberger	77
3.1.2.2. Handlung und Hintergründe.....	79
3.1.2.3. Schauplätze.....	81
3.1.3. Stefan Slupetzky: Der Fall des Lemming.....	82
3.1.3.1. Handlung und Hintergründe.....	82
3.1.3.2. Schauplätze.....	86
3.2. Perspektive und Raumerleben	87

3.3. Fokus Kriminalliteratur	94
3.3.1. Konvention und Abweichung	94
3.3.2 Methode und Form	98
3.3.2.1. Die Detektive und ihre Methodik	98
3.3.2.2. Form: Versuch einer Zuordnung.....	102
3.3.3. Tatorte: Symbolik und Funktion	106
3.4. Fokus Stadt	110
3.4.1. Stadtbeschreibung: Referenz und Image	110
3.4.1.1. Benennung, Verweis und Funktion.....	110
3.4.1.2. Wien: Stadt der Kultur?	118
3.4.2. Motivbetrachtung: Stadt und Provinz	125
3.4.3. Menschen in Wien.....	127
3.4.3.1. Mentalität	128
3.4.3.2. Multikulturelles Miteinander.....	133
4. CONCLUSIO	139
5. LITERATURVERZEICHNIS	142
5.1. Primärliteratur.....	142
5.2. Sekundärliteratur	142
5.3. Sonstige Quellen.....	146
6. ANHANG	147
6.1 Lebenslauf	147
6.2 Abstract	147

1. Einleitung

1.1. Fragestellung und Textauswahl

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit Stadtdarstellung in der Literatur auseinander, konkret mit der Stadt Wien im Kriminalroman der Gegenwart. Vertreter des „Wiener Krimi“ sollen auf ihr Wienbild, auf ihren Umgang mit der Stadt überprüft werden, wobei auch die Gattung der Texte miteinbezogen werden soll. Folglich findet sowohl die theoretische Auseinandersetzung als auch die Analyse der Texte in Hinblick auf formale (auf die Gattung Kriminalliteratur bezogene) und stoffliche (auf die Stadt Wien bezogene) Fragestellungen statt.

Wie gehen nun die Texte mit dem komplexen Gebilde „Stadt“ um? Wie präsentieren, entwerfen und beschreiben sie ihr individuelles Wien? Es stellt sich die Frage nach der jeweiligen Perspektive: Wer sieht, nimmt wahr und beschreibt, wessen Stadtbild – und in weiterer Folge – Lebenswelt wird in den Texten vermittelt? Auch bezüglich Gattung bieten sich unterschiedliche Fragestellungen an: Vom Versuch einer möglichen Genrezuordnung bis hin zu Untersuchungen bezüglich Gattungskonventionen und Lesespannung sollen die „Wiener Krimis“ auf Gemeinsamkeiten und Eigenarten überprüft und analysiert werden. Weiters interessiert auch eine mögliche Verknüpfung zwischen formalen und stofflichen Fragestellungen – ein Aufeinandertreffen von gattungsspezifischen Elementen (Detektiv, Tatort) mit den Aspekten Stadt und Wien.

Zudem soll im Rahmen der Arbeit der Versuch unternommen werden, den „Wiener Krimi“ als Variation Österreichischer Kriminalliteratur zu beleuchten und typische Merkmale und Elemente herauszuarbeiten. Diese Suche nach dem „Wiener Krimi“ beginnt schon bei der Auswahl der Primärliteratur:

Grundsätzlich ist die Bezeichnung nicht mehr als ein Schlagwort und dient Verlagswesen und Buchhandel der besseren Vermarktung von Kriminalromanen, die in Wien angesiedelt sind. Im Rahmen dieser Arbeit wird die Definition jedoch enger gefasst und verlangt einen direkten Wien-Bezug grundsätzlicher Elemente und Kontexte: Entgegen dem Usus der Literaturwissenschaft, biographische Aspekte von Autorinnen und Autoren auszuklammern, spielt ihr Bezug zur Stadt eine ausschlaggebende Rolle – nicht für die Analyse der Texte selbst, sondern als Auswahlkriterium – folglich wurden Werke von Autoren gewählt, die aus Wien stammen und einen Großteil ihres Lebens hier verbracht haben. Zudem wurde darauf Rücksicht genommen, dass die Texte sowohl hinsichtlich Sprache und Sprachgebrauch als auch Schauplatz- und Figurenzeichnung betreffend möglichst realitätsnah und authentisch vorgehen.

Nun blieb dennoch eine überwältigende Anzahl an Werken, die als Untersuchungsobjekte infrage kamen – und zunächst bot sich die Auswahl möglichst unterschiedlicher Texte an, um den Variationsreichtum der „Wiener Krimis“ zu betonen. Nach eingehender Lektüre zeigte sich jedoch, dass gerade diese Vielfalt eine eingehende Textanalyse erschwert, da schon ein Vergleich der Texte selbst – ohne jegliches Einbeziehen der Aspekte Kriminalliteratur und Stadtdarstellung – einen Großteil der Aufmerksamkeit auf sich zieht. Somit erschien es in der Folge zielführender, Werke zu wählen, die Gemeinsamkeiten aufweisen. Die drei gewählten Texte *Der Fall des Lemming*, *Mord im Prater* und *Schneeblind* sind in vielerlei Hinsicht sehr unterschiedlich, teilen jedoch auch gewisse Elemente: Die Detektive sind selbst Wiener, stammen aus ähnlichen sozialen Schichten, sie sind alle „Serienermittler“, die Erzählhandlung (und somit auch Ermittlung) findet überwiegend im öffentlichen Raum statt und die Schauplätze beziehen sich auf real existierende topographische Orte (Plätze, Straßen, Bezirke) und Örtlichkeiten (konkrete Gebäude, Lokale). Die konkrete Wahl der Romane lässt sich folgendermaßen begründen: Ernst Hinterberger gilt als „Urwiener“, der das österreichische Kriminalgenre – sowohl in Romanform als auch im Fernsehen – maßgeblich beeinflusst und geprägt hat, nicht zuletzt durch die Schaffung der legendären Wiener Figuren Edmund „Mundl“ Sackbauer und eben Trautmann.

Die Wahl fiel auf *Mord im Prater* aus der Trautmann-Reihe, da schon der Titel des Romans einen Wien-Bezug aufweist. Günter Brödl und mit ihm die Kunstfigur Ostbahn-Kurti gelten als lokale Größen, die außerhalb Wiens wenig bekannt sind, für viele Wienerinnen und Wiener jedoch Kultstatus genießen. *Schneeblind* wurde gewählt, weil der Roman als letzter Band der Ostbahn-Kurti Reihe sozusagen der letzte Auftritt der literarischen Kunstfigur ist. Beim dritten Text fiel die Wahl auf *Der Fall des Lemming* von Stefan Slupetzky, der erste Roman der Lemming-Reihe. Gerade die Premiere des Detektivs Lemming bietet einen Kontrast zu den „etablierten“ Figuren Ostbahn-Kurti und Trautmann, die an gewisse Vorgaben gebunden sind, während sich speziell beim ersten Auftritt eines Detektivs gewisse Freiheiten der Gestaltung eröffnen.

1.2. Vorgehensweise und Zielsetzung

Diese drei Texte – die „Wiener Krimis“ – sollen nun einer eingehenden Prüfung ihr Wienbild betreffend unterzogen werden. Dabei bieten sich verschiedene Zugänge an: über eine Untersuchung der Gattung Kriminalliteratur, über eine Betrachtung von Stadtdarstellung und Stadtbeschreibung, über eine Auseinandersetzung mit dem Menschen in der Stadt sowie über Ausführungen zu Image, Identität und Perspektive.

Zunächst erfolgt eine theoretische Darlegung dieser unterschiedlichen Zugänge unter den grundlegenden Aspekten Form (Kriminalliteratur) und Stoff (Stadtdarstellung). Die Kriminalliteratur hat sich – trotz langer Tradition – noch immer nicht als vollwertige Gattung der Literatur etabliert und wird häufig als trivial wahrgenommen. Die Gründe dafür sind vielfältig und sollen in weiterer Folge noch einer Prüfung unterzogen werden. Fest steht jedoch: Sowohl inhaltlich als auch formal unterliegen Werke der Kriminalliteratur gewissen Vorgaben. Diese Gattungskonventionen sollen im theoretischen Teil der Arbeit herausgearbeitet werden, um dann bei der Analyse der Texte als theoretische Grundlage zu dienen.

Die „Wiener Krimis“ sollen folglich nach formalen und inhaltlichen Elementen untersucht und hinsichtlich ihres Umgangs mit den Konventionen der Kriminalliteratur geprüft werden. Dabei interessiert vor allem, wie die Texte mit dem traditionellen Regelwerk der Gattung verfahren, in welchen Bereichen sie sich an Konventionen orientieren beziehungsweise wo sie Abweichungen vornehmen.

Des Weiteren interessiert eine mögliche Zuordnung der Texte zu Form oder Variation der Gattung. Folglich ist eine theoretische Auseinandersetzung mit traditionellen und neuen Formen vonnöten, wobei ein Überblick von den Anfängen der Kriminalliteratur bis zum heutigen Variantenreichtum der Gattung vermittelt werden soll. Dabei soll aufgezeigt werden, wie jeweils aktuelle Entwicklungen und Tendenzen die Konventionen der Gattung beeinflussen und so zur Schaffung verschiedenster Formen führen. Der Einfluss anglo-amerikanischer Autorinnen und Autoren auf die gesamte Gattung sowohl bezüglich ihrer Entstehung als auch hinsichtlich traditioneller Konvention und der Entwicklung von Variation ist unbestritten und soll im Zuge dieser Übersicht vermittelt werden. Dabei soll neben den klassisch-traditionellen Formen auch das amerikanische hardboiled-Genre vorgestellt und auf verschiedenste Gesichtspunkte untersucht werden. Im Zuge der Abhandlung bietet sich auch ein Blick auf zeitgenössische Variationen von Kriminalliteratur an, wobei auf eine detaillierte Untersuchung aller gegenwärtigen Formen und Variationen verzichtet wird. Stattdessen soll durch das Aufzeigen von Tendenzen auf den Variantenreichtum gegenwärtiger Krimis verwiesen werden. In diesem Kontext bietet sich auch eine Auseinandersetzung mit Entwicklungen und gegenwärtigen Neigungen des österreichischen Krimis an.

Zudem soll eine Annäherung an die Themenbereiche Stadt – Stadtdarstellung und Mensch in der Stadt unter Einbeziehung verschiedener Aspekte erfolgen. Dabei sollen sowohl Begriffe als auch Methoden erarbeitet werden, die bei der Analyse der Texte zur Anwendung kommen. Darüber hinaus ist zu überlegen, wessen Wahrnehmungen und Beschreibungen diese „Stadtdarstellung“ eigentlich vermittelt, was zu einer Auseinandersetzung mit Perspektive und Raumerleben führt.

Im Folgenden soll die Beziehung zwischen Stadt und Mensch betrachtet werden, wobei soziologische, kulturelle und historische Einflüsse mit einbezogen werden, um die Begriffe Stadtidentität und -image näher zu beleuchten. So soll aufgezeigt werden, inwiefern sich Stadt und Mensch gegenseitig beeinflussen und welche Faktoren eine Identifikation der Stadtbewohner mit ihrer Stadt bewirken. Bezüglich Identität und Image stellt sich zudem die Frage nach einer möglichen „Wiener Mentalität“; einen weiteren Schwerpunkt bildet der Themenkomplex „ethnische Vielfalt und Fremdenfeindlichkeit“ in der Stadt. Die Abhandlung dieser vielschichtigen Themenbereiche soll grundsätzliche Fragestellungen, Motive und Tendenzen aufzeigen, die dann bei der Analyse der Texte zur Geltung kommen.

Zuden Schwerpunkten der Arbeit zählen Überlegungen zu Beschreibbarkeit und Darstellung des komplexen Gebildes Stadt im Text. Eine mögliche Annäherung an die Thematik bietet das Stadtmotiv und seine vielseitige literarische Bearbeitung im Wandel der Zeit. Zudem sollen Methoden erörtern werden, die einen Zugang zu Stadtbeschreibung im Text ermöglichen. In diesem Zusammenhang soll ein mögliches Image der Stadt entworfen werden, um die Texte in späterer Folge auf ihren Umgang mit einem „offiziellen“ Wien zu prüfen. So soll untersucht werden, ob das touristisch-klischeehafte Wienbild in den „Wiener Krimis“ überhaupt eine Rolle spielt, und wenn ja, wie es dargestellt und verarbeitet wird.

Weiters ist eine Beschreibung von Gegenständen und Räumen mit grundsätzlichen Überlegungen zu Perspektive und subjektiver Wahrnehmung zu verbinden. Hier bietet sich das Raumkonzept des „erlebten Raums“ aus dem Feld der literarischen Raumforschung als Zugang zu einer Auseinandersetzung mit subjektivem Raumerleben an. So soll bei der Analyse der Texte das Wechselverhältnis Erzähler – Detektiv – Stadt betrachtet werden und auf die Grundfragen „wer sieht?“ und „wer spricht?“ eingegangen werden.

1.3. Zur Forschung

Kriminalliteratur aus Österreich erfreut sich seit einigen Jahrzehnten großer Beliebtheit, folglich findet auch verstärkt eine literarische Auseinandersetzung mit einzelnen Autorinnen und Autoren, Werken und Aspekten statt. So begibt sich die Literaturkritik vor allem im Rahmen von Aufsätzen und Hochschulschriften auf die Suche nach typischen Merkmalen und Elementen österreichischer Kriminalliteratur; insbesondere zu populären Vertreterinnen und Vertretern wie Wolf Haas, Alfred Komarek und Eva Rossmann findet sich eine Fülle an Fach- und Forschungsliteratur. Über den Wiener Kriminalroman, speziell über Stadtdarstellung und ein mögliches Wienbild der Texte gibt es in dieser Form noch keine konkrete Fachliteratur, die Dissertation *Tatort Wien: der neue Kriminalroman nach 1980* (2003) von Christina Bitzikanos behandelt vorwiegend gattungsspezifische Aspekte, die Verfasserin untersucht den Wiener Kriminalroman zwischen 1945 und 1980 und erörtert Fragen der Typologie.

Die vorliegende Arbeit versucht sich an einer Verbindung von „Kriminalliteratur“ mit „Stadtdarstellung“ und „Perspektive“, folglich orientiert sich die theoretische Auseinandersetzung auch an unterschiedlichen Forschungsfeldern der Literatur: Geschichte, Grundlagen und Theorie der Gattung Kriminalliteratur, Motive und Aspekte aus dem Bereich Großstadtliteratur sowie Inhalte und Begriffe aus dem Feld der literarischen Raumforschung kommen zur Anwendung. Des Weiteren erfolgt eine Annäherung an den Themenkomplex „Mensch, Stadt und Identität“ basierend auf Fachliteratur aus den Fachgebieten Sozialwissenschaft, Soziologie und Kulturwissenschaft.

2. Theoretische Auseinandersetzung

2.1. Kriminalliteratur: Kontexte

2.1.1. Kriminalliteratur und Verbrechensliteratur

Die Gattung Kriminalliteratur ist äußerst vielschichtig und bietet unzählige Variationen und Subgenres, es ist daher nicht immer einfach den Überblick zu behalten, diese auch zu definieren beziehungsweise zu klassifizieren. Ein erster Schritt ist die Unterscheidung von Kriminal- und Verbrechensliteratur. Die Verbrechensliteratur „versucht die Motivation des Verbrechers, seine äußeren und inneren Konflikte, seine Strafe zu erklären“¹, während sich die Kriminalliteratur vor allem mit dem Aufdecken des Verbrechens befasst. Schon Sophokles' *König Ödipus* sowie Dostojewskis *Schuld und Sühne* können der Verbrechensliteratur zugeordnet werden, als erstes deutsches Werk der Gattung gilt Schillers *Verbrechen aus verlorener Ehre* (1786).

Die Themen Sünde und Verbrechen zählen schon „seit ältester Zeit zu den Hauptthemen der Literatur“², bis ins 19. Jahrhundert allerdings fast ausschließlich in Form von Verbrechensliteratur. Erst durch das Indizienverfahren entstand das Bedürfnis, Hinweisen zur Überführung der Täter nachzugehen, wodurch die „Darstellung der auf Indizien gerichteten Detektivarbeit nicht älter als das Indizienverfahren selber“³ ist. Folglich ist die Gattung Kriminalliteratur als „jüngere“ der beiden Gattungen zu bezeichnen, sie entstand im 19. Jahrhundert, während der älteste Kriminalfall der Verbrechensliteratur – der Tod Abels –im Alten Testament Eingang findet.⁴

¹ Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1992 [= Sammlung Metzler Bd. 191]. S. 1.

² Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam 1984. S. 30.

³ Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans. [1960/1965] In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 38-51. S. 39.

⁴ Vgl. Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. [1968/1972] In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 52-72. S. 53.

Die beiden Gattungen unterscheiden sich weniger durch ihre Thematik – schließlich haben sowohl Kriminal- als auch Verbrechenliteratur das Verbrechen zum Gegenstand; der Unterschied zeigt sich vielmehr in der Schwerpunktsetzung des Handlungsablaufs: Die Handlung setzt in Werken der Verbrechenliteratur mit der Vorgeschichte der Täter, ihrer Entwicklung zum Verbrecher ein. In Werken der Kriminalliteratur hingegen setzt die Handlung zumeist erst ein, nachdem das Verbrechen begangen wurde.

In *Die Kriminalerzählung* (1983) fasst Edgar Marsch die beiden Gattungen unter dem Begriff Kriminalerzählung zusammen und stellt fest, dass in jeder Form von Verbrechensdarstellung Analyse stattfindet. Da es in der Verbrechenliteratur keine Detektivfigur gibt, die die Aufklärung übernimmt, kann diese auch durch andere Mitteln (Figuren oder Erzähler) vorgenommen werden. Des Weiteren nennt Marsch vier Elemente, die sowohl für Kriminal- als auch Verbrechenliteratur gelten: Vorgeschichte, Verbrechen, Detektion / Lösung sowie Gericht / Sühnung. Nicht jede Kriminalerzählung muss alle der genannten Elemente enthalten, Marsch betont, dass auch nur eines der Elemente als Gattungsmerkmal zu zählen ist und dass die oben genannte Reihenfolge zwar der Wirklichkeit entsprechend, für die Erzählung jedoch nicht zwingend ist.⁵

Nicht nur die Reihenfolge, auch die Fokussierung auf bestimmte Elemente ist nicht festgelegt, erfolgt aber aufgrund von Gattungskonventionen. So konzentrieren sich Werke, die zur Verbrechenliteratur zu zählen sind, vor allem auf die Elemente Vorgeschichte und Verbrechen, während Werke der Kriminalliteratur vor allem an der Detektion, zum Teil auch an der Sühnung interessiert sind. In welchem Ausmaß diese Elemente in Werken der Kriminalliteratur behandelt werden, unterliegt der Intention der Autorinnen und Autoren beziehungsweise spezifischen Konventionen der jeweiligen Subgenres. Da alle Werke der Primärliteratur zur Kriminalliteratur zu zählen sind, widmen sich weitere Überlegungen ausschließlich dieser Gattung.

⁵ Vgl. Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. 2., durchges. u. erw. Aufl. München: Winkler 1983. S. 16f.

2.1.2. Die Macht des Erzählers

Ein besonderes Merkmal der Gattung Kriminalliteratur ist das ausgeprägte Spannungsfeld allwissender Erzähler – unwissender Leser, das der Gattungskonvention folgend bis zur Auflösung des Mordes aufrecht erhalten bleibt. In *Philosophische Ansicht des Detektivromans* (1960/1965) verwendet Ernst Bloch den Begriff des „Unerzählten“, er sieht darin ein entscheidendes Merkmal, das den Detektivroman von anderen Erzählformen unterscheidet. Dieses Unerzählte – der Mord und seine Begleitumstände – entwickelt sich nicht im Laufe der Erzählung, sondern ist schon geschehen, bevor die Erzählung überhaupt einsetzt.⁶

Somit hat der Erzähler von Beginn an ein Geheimnis, das er nur bruchstückhaft mit dem Leser teilt, er alleine hat alle Informationen und kennt Täter und Tatvorgang.

In Bezug auf Erzähltypus und Erzählperspektive soll in weiterer Folge eine einheitliche Terminologie basierend auf Wolf Schmid's *Elemente der Narratologie* (2008) verwendet werden. Schmid ersetzt das traditionelle (terminologisch problematische) Begriffspaar Ich-Erzähler – Er-Erzähler mit dem diegetischen und nichtdiegetischen Erzähltyp. Der diegetische Erzähler erzählt über sich selbst als Figur der Geschichte, während der nichtdiegetische Erzähler über andere Personen erzählt.⁷

Zudem trennt Schmid die Erzählperspektive vom Erzähltypus und unterscheidet zwischen figural und narratorial:

Der Erzähler hat grundsätzlich zwei Möglichkeiten, ein Geschehen darzustellen: Er kann aus seiner eigenen, der *narratorialen* Perspektive erzählen oder einen *figuralen* Standpunkt übernehmen, d. h. aus der Perspektive einer oder mehrerer der erzählten Figuren erzählen.⁸

⁶ Vgl. Bloch: *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, S. 45.

⁷ Vgl. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verb. Aufl. Berlin [u.a.]: De-Gruyter 2008. [= De-Gruyter-Studienbuch]. S. 87f.

⁸ Ebd. S. 137.

Diese Erzähltypen und -perspektiven sind kombinierbar und ergeben vier Modelle der Erzählperspektive:

Diegetisch-narratorial: Der Erzähler tritt als „erzähltes Ich“ in der Geschichte auf und erzählt rückblickend aus der Perspektive des „späteren Ich“.

Diegetisch-figural: Der Erzähler ist Teil der Geschichte und berichtet aus der Perspektive des „früheren Ich“.

Nichtdiegetisch-narratorial: Der Erzähler ist nicht Teil der Figurenwelt und erzählt aus eigener Perspektive.

Nichtdiegetisch-figural: Der Erzähler übernimmt die Perspektive einer oder mehrerer Figuren.⁹

Unabhängig von Erzähltyp und Erzählerperspektive kann bei Werken der Kriminalliteratur in der Regel davon ausgegangen werden, dass der Erzähler „allwissend“ ist. Selbst Romane mit diegetischem Erzähler bilden hier keine Ausnahme, da sie generell narratorial (folglich rückblickend) erzählt werden, wodurch die erzählende Figur ebenfalls als „allwissend“ zu bezeichnen ist. In *Anatomie des Detektivromans* (1968/1972) verweist Richard Alewyn auf die Bedeutung der Perspektive des Lesers: „Der Erzähler ist natürlich immer „allwissend“. Nur besagt das nichts. Nicht darauf kommt es an, sondern darauf, wie vollständig und unmißverständlich [sic] er jeweils den Leser in sein Allwissen einweiht.“¹⁰ Zu Beginn des Kriminalromans befinden sich Leser/Detektiv und Erzähler an gegensätzlichen Enden der Wissensskala, im Laufe der Erzählung verringert sich dieser Abstand, bis der Leser den Erzähler eingeholt hat, „der Leser weiß nun ebenfalls alles, was am Anfang nur der Erzähler wusste.“¹¹

Doch bis zum Moment der Auflösung, der meistens durch eine Erläuterung der Detektivfigur, fallweise auch durch den Erzähler selbst stattfindet, liegt es alleine in der Macht des Erzählers, welche Informationen er in welcher Form mit dem Leser teilt. Relevant ist nicht nur die Art der Information, auch Reihenfolge und Zeitpunkt spielen hierbei eine Rolle.

⁹ Vgl. Schmid: Narratologie, S. 139.

¹⁰ Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*, S. 54.

¹¹ Ebd. S. 55.

Der geschickte Erzähler streut relevante Informationen unauffällig ein, lockt den Leser auf falsche Fährten und sorgt doch gleichzeitig dafür, dass Spannung bestehen bleibt und der Leser nicht völlig im Dunklen tappt. Alewyn weist darauf hin, dass dem Leser erst nach und nach bewusst wird, dass der Erzähler Geheimnisse vor ihm hat. Durch diese Entdeckung verliert der Leser das Vertrauen in den Erzähler, gleichzeitig wird seine Neugierde geweckt: „Er wird sich keine Einzelheit entgehen lassen, am wenigsten die unauffälligste. Er wird darüber hinaus auf eigene Faust Beobachtungen anstellen und miteinander vergleichen, Vermutungen aufstellen, Schlüsse ziehen [...]“.¹² Alewyn nennt diesen Vorgang eine „Emanzipation des Lesers vom Erzähler“¹³, ausgelöst durch die Entdeckung, dass der Erzähler unvollständige Informationen liefert. Diese Emanzipation ist durchaus vom Erzähler gewollt, denn erst durch sie ist für Lesespannung und Neugierde gesorgt.

2.1.3. Der Vorwurf der Trivialität

Lange Zeit musste sich die Gattung Kriminalliteratur den Vorwurf gefallen lassen, als triviale, leicht konsumierbare Massenware zu gelten,¹⁴ einfach gestrickte Plots, blutrünstige Mörder und austauschbare Figuren trugen ihr Übriges dazu bei. Die Einwände betrafen Form, Inhalt sowie die Gestaltung der Realität von Kriminalromanen. An der Form wurde das immer gleiche, stereotype Muster kritisiert, der Inhalt wurde aufgrund der verübten Bluttaten beanstandet – es bestehe die Gefahr, dass Leser abstumpfen beziehungsweise zur Nachahmung angereizt werden. Außerdem wurde die Realitätsferne vieler Werke bemängelt.¹⁵

Offenbar ist es eine Frage der Qualität, ob ein Kriminalroman als trivial zu bezeichnen ist. Gibt es daher einfach nur gute und schlechte Kriminalromane? Woraus sich folgern lässt: Wer entscheidet, was gut oder schlecht ist?

¹² Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 56.

¹³ Ebd. S. 56.

¹⁴ Vgl. Moraldo, Sandro M.: Vorwort. In: Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg: Winter 2005 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 222]. S. 4-5. S. 3.

¹⁵ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S. 10ff.

In erster Linie vermutlich die Leserschaft, schließlich entscheidet sie über Erfolg oder Misserfolg von Autorinnen und Autoren. Allzu große Popularität führt allerdings nicht selten wieder zum Vorwurf der Trivialität, nach dem Motto: Was der Masse gefällt, kann nicht anspruchsvoll sein.

Während die Gattung Kriminalliteratur im anglo-amerikanischen Raum durchaus anerkannt ist, wurde sie im deutschen Sprachraum lange Zeit generell negativ eingeschätzt.¹⁶ Diese Ablehnung hat sich erst seit den 1960er-Jahren geändert, mittlerweile hat die Kriminalliteratur eine „literaturhistorische und -wissenschaftliche“ Neubewertung¹⁷ erlebt. Diese Neuorientierung fand, so Peter Nusser in *Der Kriminalroman*, „aufgrund eines erweiterten Literaturbegriffs“¹⁸ sowie einer veränderten Einstellung zu Trivilliteratur¹⁹ statt. In diesem Zusammenhang sollte natürlich nicht vergessen werden, dass sich nicht nur die Einstellung der Literaturkritik im Laufe der Zeit geändert hat, auch die unzähligen Autorinnen und Autoren von Kriminalromanen haben neue Wege beschritten. Nusser bemerkt dazu, dass „der Kriminalroman über weite Strecken seiner Geschichte automatisiert, redundant, realitätsfern ist, daß [sic] er sich aber auch [...] weit über alle Trivialität erheben kann“²⁰.

Zurück zu den Überlegungen betreffend „guter“ und „schlechter“ Kriminalromane – wie kann „Qualität“ von Erzählungen beschreibbar gemacht werden? In *Mord als kreativer Prozess* (2005) bietet Sandro M. Moraldo folgende Definition eines guten Kriminalromans:

Gute Krimis sind mehr als nur schematische Konstruktionen, mitreißende Geschichten [...] oder spannender Unterhaltungsstoff eines Autors, der sein erzählerisches Handwerk perfekt beherrscht [...]. Formale Kunstfertigkeit, sprachliche Finesse, Sinn für Dramaturgie, Detaildichte, präzise Charakterskizzen, glaubwürdig gezeichnete Nebenfiguren etc. verleihen vielen Kriminalromanen Tiefe und Weitläufigkeit.²¹

¹⁶ Vgl. Nusser: *Der Kriminalroman*, S. 10.

¹⁷ Moraldo: *Mord als kreativer Prozess*, S. 3.

¹⁸ Nusser: *Der Kriminalroman*, S. 10.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 10.

²⁰ Ebd. S. 11.

²¹ Moraldo: *Mord als kreativer Prozess*, S. 3.

Kriterien, um nicht zu sagen Ansprüche wie Kunstfertigkeit, sprachliche Finesse, Detaildichte etc. variieren natürlich nicht nur von Autor zu Autor, auch der Leser hat seine individuellen Erwartungen an einen „guten“ Kriminalroman. Für manche ist die Handlung, das Lösen des Rätsels, im Vordergrund, während andere Rezipienten vor allem an der Person des Detektivs interessiert sind. Dass auch sprachliche Kunstfertigkeit vom Leser geschätzt wird, zeigt der große Erfolg der Brenner-Romane von Wolf Haas, die von der speziellen Sprache des Erzählers geprägt sind.

Die Debatte um Trivialität beschäftigte schon Raymond Chandler, einen der großen Autoren des hardboiled-Genres. In *Die simple Kunst des Mordes* (1950) setzt er sich mit der Frage nach Qualität auseinander:

Die durchschnittliche Detektivstory ist vermutlich nicht schlechter als der belletristische Durchschnittsroman, aber den Durchschnittsroman bekommt man nie zu sehen. Er wird erst gar nicht veröffentlicht. Die durchschnittliche – oder auch nur knapp überdurchschnittliche – Detektivstory aber wird es. [...] Und das Sonderbare ist nur, daß [sic] sich dieses durchschnittliche, sagenhaft öde, mühsam aufgepumpte Gebilde aus eklatantem Unrealismus und mechanischer Erfindung eigentlich gar nicht so sehr von dem unterscheidet, was als Meisterwerk des Genres gilt.²²

Die Kritik an schlechten Kriminalromanen basiert somit auf dem Regelwerk der Gattung, das den Kriminalautoren bestimmte Vorlagen abverlangt. Zwischen Leser und Verfasser gelten ungeschriebene Gesetze, an die sich ein Kriminalroman, genauer gesagt sein Verfasser, zu halten hat. Während schlechte Romane diese Vorgaben wie nach einem Kochrezept ausführen, gelingt es offensichtlich anderen Autorinnen und Autoren diese Richtlinien originell zu gestalten. Chandler beklagt sich dennoch über den nur sehr feinen Unterschied zwischen „Durchschnitt“ und „Meisterwerk“:

²² Chandler, Raymond: *Die simple Kunst des Mordes*. Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment. Hg. v. Dorothy Gardiner und Kathrine Sorley Walker. Neu übers. v. Hans Wollschläger. Zürich: Diogenes-Verlag 1975 [= Diogenes-Taschenbuch Bd. 70,5]. S. 321f.

Es [die Detektivgeschichte] schleppt sich nur ein bißchen [sic] langsamer dahin, der Dialog ist um eine Schattierung grauer, die Pappe, aus der die Charaktere geschnitten sind, eine Idee dünner, und der Betrug liegt ein bißchen [sic] mehr am Tage. Aber im Grunde handelt es sich um die selbe [sic] Art Buch. [...] die gute Detektivstory und die schlechte Detektivstory behandeln genau dieselben Dinge, und sie behandeln sie in so ziemlich der selben [sic] Weise.²³

Dass gute wie schlechte oder anders gesagt qualitativ hochwertige wie qualitativ durchschnittliche Kriminalromane dieselben Dinge behandeln ist nicht von der Hand zu weisen. Die Weise, in der diese Elemente gestaltet werden, ist allerdings sehr unterschiedlich, denn genau in der Weise, im Stil, in der oben genannten sprachlichen Kunstfertigkeit, in der Zeichnung der Charaktere, in der Originalität der Handlung und nicht zuletzt in der erzeugten Stimmung liegt der Unterschied zwischen „gut“ und „schlecht“, so ungenau diese Begriffe erscheinen mögen. So sieht auch Bert Brecht in *Über die Popularität des Kriminalromans* in der Variation der festgelegten Elemente das „ästhetische Niveau“²⁴ des Genres.

Es ist gar nicht möglich, und auch nicht das Ziel dieser Arbeit, die Gattung Kriminalliteratur von jeglicher Form von Trivialität freizusprechen. Letztendlich liegt es im Ermessen der Leserschaft, welchen Qualitätsanspruch sie an Kriminalromane stellt. Die zu Beginn angeführten Vorwürfe betreffend Form, Inhalt und Einstellung zur Realität lassen sich dennoch größtenteils entkräften. Die stereotypen Schemata entsprechen einerseits der Tradition, andererseits eröffnen sie den Autoren auch Möglichkeiten mit deren Grenzen zu spielen. In Zeiten von gewaltverherrlichenden Computerspielen und Filmen stellen Morde in Kriminalromanen vermutlich eine sehr geringe Gefahr für das Seelenheil der Leserschaft dar, und besonders in der Einstellung zur Realität findet sich „eine bemerkenswerte Realitätsnähe- und fülle“²⁵ gerade in neueren Werken der Kriminalliteratur.

²³ Chandler: Die simple Kunst des Mordes, S. 322.

²⁴ Brecht, Bert: Über die Popularität des Kriminalromans. [1938/1940] In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 33-37. S. 33.

²⁵ Nusser: Der Kriminalroman, S. 11.

2.1.4. Elemente der Kriminalliteratur

Bevor die unterschiedlichen Formen der Gattungen und deren Konventionen erörtert werden, sollen die Grundelemente der Kriminalliteratur besprochen werden, die – generell – in jeder Variation von Kriminalliteratur zu finden sind. Die Elemente Inhalt – Figuren – Handlung sollen anhand der Begriffe Verbrechen, Detektiv sowie Detektion erörtert werden.

2.1.4.1. „Inhalt“ - Verbrechen

Grundsätzlich wird immer dieselbe Geschichte erzählt: Eine Leiche wird gefunden, der Täter wird gesucht und überführt.²⁶ Figuren und Handlungsstrukturen können je nach Gattungskonvention variieren, das (Haupt)verbrechen als solches nicht: Es muss Mord sein. Delikte wie Diebstahl, Erpressung oder Körperverletzung können durchaus Teil der Handlung sein, Mord gilt jedoch als obligatorischer inhaltlicher Bestandteil. Die Gründe dafür sind vielfältig: Mord ist nicht einfach nur ein Verbrechen, sondern der Inbegriff des Verbrechens, seine Unwiderruflichkeit rechtfertigt den Aufwand der Detektion und sorgt für Lesespannung.²⁷

So fordert auch S.S. Van Dine²⁸ in *Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten* (1928): „Im Detektivroman muß [sic] es ganz einfach eine Leiche geben, und je toter sie ist, desto besser. Ein kleineres Verbrechen als Mord reicht einfach nicht aus.“²⁹ Auch W. H. Auden betont in seinem Essay *Das verbrecherische Pfarrhaus* (1971) die Sonderstellung des Verbrechens „Mord“:

²⁶ Vgl. Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans. [1963/1966] In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 111-120. S. 114.

²⁷ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S. 28.

²⁸ S.S. Van Dine, eigentlich Willard Huntington Wright, schuf den Detektiv Philo Vance und gilt als Verfasser von „klassischen Detektivromanen“ im „Golden Age“. Siehe dazu Kap. 2.2.2.1. Klassisch: Analyse.

²⁹ Van Dine, S. S.: *Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten*. In: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1971 [= Uni-Taschenbücher; Bd. 81 Literaturwissenschaft]. S. 143-147. S. 144. Regel Nr. 7.

Der Mord ist einmalig, insofern er den geschädigten Teil [das Opfer] aus der Welt schafft, so daß [sic] die Gesellschaft an die Stelle des Opfers treten, an seiner Statt Ersatz verlangen oder Verzeihung gewähren muss; Mord ist das einzige Verbrechen, an dem die Gesellschaft einen direkten Anteil nimmt.³⁰

Der Mord ist folglich nicht nur unwiderruflich, sondern zusätzlich ein Verbrechen, das an der Gesellschaft begangen wird, da es die Regeln des Zusammenlebens verletzt. Zudem stand zu Beginn der Kriminalliteratur, im 19. Jahrhundert, noch die Todesstrafe auf Mord, wodurch der Mörder selbst sein Leben riskiert, indem er eine derartige Tat begeht.³¹

In der Sekundärliteratur wird häufig darauf hingewiesen, das Opfer sei nicht mehr als ein „Einsatz im Spiel“³². In *Aspekte des Detektivromans* (1971) bezeichnet Viktor Žmegač das „gefühlsneutrale, indifferente Verhältnis des Lesers dem Opfer gegenüber“³³ als eine der „konstitutiven Bedingungen“³⁴ der Gattung und stellt fest: „Die Leiche ist lediglich ein Requisit, das nicht mehr Aufmerksamkeit verdient, als eben einem Rädchen im Mechanismus zu kommt“³⁵. Da die Leserschaft zumeist erst auf das Opfer trifft, nachdem das Verbrechen stattgefunden hat, lernt sie es auch nicht als handelnde Person, sondern als Funktion, als Auslöser der Handlung kennen. Desinteresse an der Figur des Opfers findet sich vor allem im klassischen Detektivroman, der sich auf das Lösen des Rätsels beziehungsweise auf das „Spiel“ zwischen Leser und Detektiv fokussiert. In anderen, vor allem zeitgenössischen Subgenres der Kriminalliteratur dagegen wird dem Opfer thematisch durchaus Platz eingeräumt, es wird vielfach als Person dargestellt und wahrgenommen.

³⁰ Auden, Wystan Hugh: Das verbrecherische Pfarrhaus. In: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Hg. v. Viktor Žmegač. Frankfurt a. M.: Athenaeum Verlag 1971 [= *Schwerpunkte Germanistik* Bd. 4]. S. 133-147. S. 136.

³¹ Vgl. Nusser: *Der Kriminalroman*, S. 27.

³² Žmegač, Viktor: *Aspekte des Detektivromans*. In: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Hg. v. Viktor Žmegač. Frankfurt a. M.: Athenaeum Verlag 1971 [= *Schwerpunkte Germanistik* Bd. 4]. S. 9-34. S. 19.

³³ Ebd. S. 19.

³⁴ Ebd. S. 19.

³⁵ Ebd. S. 20.

2.1.4.2. „Hauptfigur“ – Detektiv

Die Relevanz der Detektivfigur ist in der Kriminalliteratur nicht zu übersehen, sie gilt als „zentrale Figur jeglichen Detektivromans“³⁶. Bis auf wenige Ausnahmen gibt es in jeder Form von Kriminalliteratur einen bzw. mehrere Personen, die als Detektivfigur zu bezeichnen sind. Die meisten Überlegungen der Literaturkritik gibt es zur klassischen Detektivfigur, die privat ermittelt. Doch auch Personen, die zufällig die Aufgaben des Ermittlers übernehmen wie auch Polizisten, die grundsätzlich detektivische Tätigkeiten vornehmen, sind als Detektive zu behandeln. Die Detektivfigur darf und kann in jeder Variation und Form auftreten, als Mann, als Frau; auch als Kind oder Jugendlicher, wie viele Werke der Kinder- und Jugendliteratur zeigen.

Die Detektivfigur darf und kann auch verschiedenste Methoden zur Verbrechersuche anwenden, eines ist allerdings ausgeschlossen: Sie darf nicht Täter sein. Dies ist auch eine Regel für Van Dine: „Niemals sollten der Detektiv selbst oder einer der Ermittlungsbeamten sich als der Missetäter herausstellen. So etwas ist bloße Betrugerei.“³⁷ Schließlich sieht Van Dine die Detektivgeschichte als Wettkampf zwischen Leser und Detektiv und fordert gleichwertige Voraussetzungen um das Geheimnis zu lösen.³⁸ Sollte sich der Detektiv letztendlich als Täter erweisen, hätte der Leser von Anfang an keine Chance, dies zu erkennen.

Alewyn sieht in der Person des Detektivs den Vertreter des Lesers in der Erzählung:

Nun sind aber für den fragenden Leser die Möglichkeiten beschränkt. Er kann wohl aufmerksam beobachten [...] aber er kann nicht selber Nachforschungen anstellen. Er kann zum Beispiel den schwersten Verdacht hegen, daß [sic] hinter einer Tür ein Geheimnis verborgen ist, aber er kann diese Tür nicht aufmachen.³⁹

³⁶ Nusser: Der Kriminalroman, S. 42.

³⁷ Van Dine: Zwanzig Regeln. S. 143. Regel Nr. 4.

³⁸ Vgl. ebd. S. 143. Regel Nr. 1.

³⁹ Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 59.

Der Detektiv ermittelt somit stellvertretend für den Leser, da sich dieser „außerhalb der Welt der Erzählung“⁴⁰ befindet, Alewyn bezeichnet ihn als „reine Funktion [...], Personifikation der Frage, die den Leser bewegt“⁴¹. Siegfried Kracauer beschäftigt sich in *Der Detektiv in Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte.* ebenfalls mit der Person „Detektiv“. Für ihn ist der Detektiv eine abstrakte Figur, ein „Darsteller des ratio“⁴² beziehungsweise ihre Personifikation, er betont seine Unpersönlichkeit sowie seine Wesenlosigkeit und sieht Züge eines Priesters in dieser Figur, da sich beide sowohl inner- als auch außerhalb bestimmter Grenzen bewegen.⁴³

Da grundsätzlich alle Detektive in jeglichen Werken der Kriminalliteratur dieselbe Aufgabe und somit Funktionsweise teilen, ergibt sich „das Problem ihrer individuellen Vergegenwärtigung“⁴⁴ für die Autoren. Nusser sieht darin den Prototyp des exzentrischen Außenseiters begründet, da dieser einen Identifikationsreiz für den Leser bietet.⁴⁵

Alewyn dagegen stellt fest: „Die skurrilen Züge, mit denen, besonders in der älteren Schule, der Detektiv ausgestattet wird, dienen nicht so sehr dazu, ihn ‚menschlicher‘ zu machen, [...] als seine Außenseiterstellung zu betonen.“⁴⁶ Diese Außenseiterstellung gilt für allem für den prototypischen Detektiv des klassischen Kriminalromans, der gegebenenfalls einen Gefährten haben darf: „Seiner Verwaisung ungeachtet, wird dem Detektiv der nahe Umgang mit Gefährten zugebilligt.“⁴⁷ Das wohl populärste Beispiel für die Konstellation Detektiv – Gefährte sind Sherlock Holmes und Dr. Watson.

⁴⁰ Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 59.

⁴¹ Ebd. S. 60.

⁴² Kracauer, Siegfried: Detektiv. [1922/1925]: In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte.* Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 25-32. S. 26.

⁴³ Vgl. ebd. S. 27.

⁴⁴ Nusser: *Der Kriminalroman*, S. 43.

⁴⁵ Vgl. ebd. 43.

⁴⁶ Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 61.

⁴⁷ Kracauer: *Der Detektiv*, S. 31.

Auch im modernen Kriminalroman ist der Detektiv – in unterschiedlicher Intensität – von der Gesellschaft isoliert, er steht häufig außerhalb der Gesellschaft. Diese Stellung ermöglicht ihm sich in jeder Gesellschaftsschicht zu bewegen, er handelt in gehobenen Kreisen ebenso selbstsicher wie in der „Unterwelt“, da er keiner Schicht zugehörig ist. Als weitere Funktion sollte noch das oben erwähnte Identifikationspotential der Figur Detektiv erwähnt werden. Nusser nennt Überhöhung einerseits und Humanisierung andererseits als Voraussetzungen der Identifikation des Lesers mit dem Detektiv.⁴⁸ Eigenschaften wie Scharfsinn, analytische Begabung oder Durchsetzungsvermögen dienen der Überhöhung der Figur, während menschliche Schwächen und Eigenarten ihre Menschlichkeit betonen. So sind persönliche Probleme, Zweifel an der eigenen Vorgehensweise und Fehler durchaus Teil des „modernen“ Detektivs.

Natürlich gibt es neben der Figur „Detektiv“ auch weitere Akteure im Kriminalroman, allen voran den Täter, aber auch Gehilfen des Detektivs, Zeugen und vermeintliche Verdächtige. Da jedoch die Darstellung dieser Figuren beziehungsweise deren Bedeutung für die Handlung sehr unterschiedlich akzentuiert ist, gibt es hier keine idealtypische Festlegung. Die Gattungskonventionen verlangen jedoch, dass der Täter dem Leser bekannt sein muss.⁴⁹

2.1.4.3. „Handlung“ – Detektion

Als zentrales Element der Handlung soll nun die Detektion erörtert werden. Darunter ist die Lösung des Falls, folglich die Suche nach dem Täter, seiner Vorgehensweise und seinem Motiv zu verstehen. Marsch unterteilt die Detektion in folgende drei Ziele: „Who? (Wer ist der Täter?) How? (Wie wurde die Tat begangen?) Why? (Warum wurde die Tat begangen?)“⁵⁰

⁴⁸ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S. 44.

⁴⁹ Vgl. Van Dine: Zwanzig Regeln. S. 144. Regel Nr. 10.

⁵⁰ Marsch: Die Kriminalerzählung, S. 103.

Die Täterfrage steht zumeist im Vordergrund, daher auch die englische Bezeichnung „whodunnit“ für Romane, die sich vor allem der Tätersuche widmen.⁵¹ Die Frage nach dem „How?“ wird in der Regel schnell gelöst,⁵² die Motivfrage ist in Werken der Kriminalliteratur sehr unterschiedlich akzentuiert. Generell sind die Beweggründe der Täter entweder materieller oder emotionaler Natur, die ersten Fragen des Detektivs lauten daher meist: „Wer profitiert vom Tod des Opfers?“ und „Hatte er / sie Feinde?“ Fragen spielen in Werken der Kriminalliteratur generell eine zentrale Rolle, da das Verbrechen als Geheimnis gehandelt wird, dessen Begleitumstände zu Beginn der Handlung im Dunklen liegen.

Diese Verdunkelung ist notwendiger Bestandteil jedes Kriminalromans, in *Formen und Ideologien des Kriminalromans* (1975) bezeichnet Ulrich Schulz-Buschhaus sie als „mystery“ und versteht darunter „jene planmäßige Verdunkelung des Rätsels, die am Schluß [sic] einer völlig unvorhergesehenen sensationellen Erhellung Platz macht“⁵³. Neben dem Element „mystery“ nennt Schulz-Buschhaus zwei weitere Handlungselemente des Kriminalromans: „action“ und „analysis“. Die als „action“ bezeichneten Handlungselemente sind die „narrativen Partien, in denen Verbrechen, Kampf, Flucht, Verfolgung und ähnliches erzählt werden“⁵⁴.

Diese „action“-Elemente werden erzählt, während die „analysis“-Elemente nur besprochen werden können, da sie nicht Teil des narrativen Geschehens sind. Schulz-Buschhaus definiert sie folgendermaßen: „Der Begriff ‚analysis‘ umfaßt [sic] jene Elemente des Kriminalromans, die ihm den vielgepriesenen Charakter einer Denksportaufgabe geben, bei welcher der Leser [...] in Idealkonkurrenz zum detektivischen Scharfsinnshelden tritt.“⁵⁵ Schulz-Buschhaus bezieht die Elemente „action“ und „analysis“ nicht auf die Methode der Ermittlung, sondern auf die Elemente der Handlung.

⁵¹ Vgl. Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 57.

⁵² Vgl. Marsch: Die Kriminalerzählung, S. 103.

⁵³ Schulz-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essays [sic]. Frankfurt: Athenaiion 1975. [= Schwerpunkte Romanistik Bd. 14]. S. 4.

⁵⁴ Ebd. S. 3.

⁵⁵ Ebd. S. 3.

2.2. Tradition und Variation

2.2.1. Kriminalroman – Detektivroman

Die bisher ausgeführten Elemente gelten grundsätzlich für jede Form von Kriminalliteratur, ihre Schwerpunktsetzung und jeweilige Darstellung variiert dagegen. Unterschiedlich sind ebenfalls Einteilungen und Forderungen der Literaturkritik. So stellt Ulrich Suerbaum in *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. (1984) fest, dass in den 1960-Jahren unzählige Abhandlungen zu Gattungsfragen erschienen sind, in deren Folge es jedoch „nicht zur einer konsensfähigen systematischen Erfassung der Gattung gekommen [ist]“⁵⁶. Er lehnt daher eine terminologische Trennung innerhalb der Gattung ab und spricht von der „Gesamtgattung Krimi [...] zu der alle modernen Werke gehören, die Vorgänge um Mord und Verbrechen [...] präsentieren.“⁵⁷

Alewyn dagegen trifft eine Unterscheidung zwischen Kriminalroman und Detektivroman und bemerkt, dass die beiden Gattungen häufig verwechselt werden, da beide den Mord als inhaltlichen Gegenstand gemeinsam haben.⁵⁸ Der Kriminalroman hat, so Alewyn, „keine definierbare[n] Grenzen – außer gegenüber dem Detektivroman“⁵⁹. Weiters betont Alewyn, dass die Unterscheidung nicht „eine Sache des Stoffs, sondern der Form“⁶⁰ ist. So ist die Erzählerperspektive im Detektivroman rückläufig, im Kriminalroman dagegen chronologisch.⁶¹

Auch Nusser sieht in der Erzählweise ein Klassifizierungsmerkmal der Untergattungen. Er unterscheidet zwischen Detektivroman und Thriller aufgrund der von Schulz-Buschhaus geprägten Begriffe „action“ und „analysis“. Die beiden Gattungen, so Nusser, unterscheiden sich auf mehreren Ebenen.

⁵⁶ Suerbaum: *Krimi*, S. 13.

⁵⁷ Ebd. S. 14.

⁵⁸ Vgl. Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*, S. 52.

⁵⁹ Ebd. S. 53.

⁶⁰ Ebd. S. 53.

⁶¹ Vgl. ebd. S. 53.

Inhaltlich stellt Nusser „eine Differenz in der Vorgehensweise des Detektivs“⁶² fest, formal „trägt die Detektivliteratur wesentliche Kennzeichen der analytischen Erzählung“⁶³, während der Thriller aus „einer Kette actiongeladener Szenen“⁶⁴ besteht. Die Erzählweise erfolgt im Thriller chronologisch, im Detektivroman ist das „Ziel des Erzählens [...] rückwärts gerichtet, auf die Rekonstruktion des verbrecherischen Tatvorgangs“⁶⁵. Nusser zählt zur Gattung Thriller Heftromankrimis, Spionageromane sowie Romane der „hardboiled school“, da in diesen ebenso die „action“-Elemente überwiegen.

Diese Trennung ist insofern nicht unproblematisch, da es immer wieder neue Formen der Gattung gibt, von denen viele als Mischform auftreten. Dies trifft auch auf die „Wiener Krimis“ zu, in denen „analysis“-Elemente und „action“-Elemente nebeneinander auftreten. Die Ermittler der Romane erscheinen nicht als prototypische Detektive eines bestimmten Schemas, sie zeigen allerdings Tendenzen zu analytischer oder „hartgesottener“ Methodik. Es bietet sich daher an, diese idealtypischen Detektive in Zusammenhang mit den Subgenres „klassischer/analytischer Detektivroman“ und hardboiled-Thriller/Detektivroman vorzustellen. Neben den traditionellen Subgenres sollen auch neue Formen von Kriminalliteratur vorgestellt werden. Suerbaums Forderung nach einer Gesamtgattung Krimi folgend soll es im weiteren Teil der Arbeit legitim sein, vom „Wiener Krimi“ als Mischform der Gattungen Detektivroman und Kriminalroman zu sprechen.

2.2.2. Die „Klassiker“

2.2.2.1 Klassisch: Analyse

Im Folgenden ist vom idealtypischen klassischen Detektiv die Rede, der sich analytischer Methoden bedient, um die Aufklärung des Mordes zu bewältigen. Der klassische Detektiv findet sich in verschiedenen Variationen in Detektivromanen, er ist nicht an eine bestimmte Epoche gebunden, entstand

⁶² Nusser: Der Kriminalroman, S. 3.

⁶³ Ebd. S. 3.

⁶⁴ Ebd. S. 3.

⁶⁵ Ebd. S. 3.

aber aus der Tradition der Detektivgeschichten von Edgar Allan Poe und Arthur Conan Doyle.⁶⁶

Als Vorlage des analytischen Detektivs gilt Poes Detektiv Auguste Dupin aus der Erzählung *The Murder in the Rue Morgue* (1841). Der Text beginnt mit einem Essay über die Möglichkeit der Analyse, danach folgt die Detektivgeschichte als Kommentar, als ausführendes Beispiel der zuvor getätigten Überlegungen. Der zu lösende Fall ist ein Doppelmord, begangen an Mutter und Tochter in einem Haus in Paris. Die Umstände sind äußerst merkwürdig, doch Dupin löst durch genaue Beobachtung und Analyse den Fall: Der Täter ist ein Menschenaffe.

Schon hier im Prototypen der Detektivgeschichte finden sich Spezifika, die weitreichenden Einfluss auf die Konventionen der Detektivgeschichte zeigen sollten: Der Detektiv ermittelt privat, er ist ein Einzelgänger und lebt isoliert. Außerdem hat Dupin eine exzentrische Angewohnheit – er wandert in der Nacht durch Paris und beobachtet das Geschehen auf den Straßen. Sein Gefährte, der Erzähler der Geschichte, ist ihm geistig unterlegen – ebenso die Polizei, der es nicht gelingt, den Mörder zu finden. Dupin ist auch der erste „Seriendetektiv“, er ermittelt in zwei weitere Kurzgeschichten *The Mystery of Marie Roget* (1842) und *The Purloined Letter* (1845). Ein Aspekt, der aus der Reihe fällt, ist die Tatsache, dass der Täter nicht menschlich ist und ohne Motiv⁶⁷ handelt. Interessant ist auch die Wahl des Schauplatzes; es fällt auf, dass die erste Detektivgeschichte in der Großstadt spielt, ein Ort, den sie auch mit Sherlock Holmes nicht verlässt.⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Leonhardt, Ulrike: Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans. München: Beck 1990. S. 124.

⁶⁷ Der Orang-Utan wollte die Frauen nicht töten sondern imitierte menschliche Tätigkeiten. So „rasierte“ er eine der Frauen und schnitt ihr versehentlich die Kehle durch.

⁶⁸ Vgl. Kenneth Van Dover: Development of the Detective Story. Gastvorlesung am Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Wien, 2007.

Der wohl bekannteste Detektiv der Welt residiert in London in der Baker Street 221b – eine Adresse, die noch heute von Touristen gesucht wird. Sherlock Holmes löst Fälle in vier Detektivromanen und 56 Detektivgeschichten.⁶⁹ Sir Arthur Conan Doyle beruft sich in der Erschaffung seines Detektivs bewusst auf Poes Dupin⁷⁰, auch Holmes wählt die Methode der Analyse zur Lösung von Mordfällen. Doyle übernimmt ebenfalls das Prinzip der Serie, das ursprünglich in den „dime novels“⁷¹ praktiziert wurde⁷² und kreiert mit Holmes einen äußerst populären Serienhelden⁷³. Den breiten Erfolg der Erzählungen begründet Nusser mit „Spaß an den stereotyp wiederkehrenden Erkennungszeichen der Charaktere und ihrer Handlungen“⁷⁴, so zum Beispiel die Dialoge zwischen Holmes und Watson, in denen der Detektiv seinem Gefährten immer weit überlegen ist. Auch Holmes äußere Erscheinung spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle, sie wurde vom Illustrator Sidney Paget ins Leben gerufen.⁷⁵

Doyle verbindet die sachlichen analytischen Teile der Erzählung mit Aktionen von Holmes und Watson: „Holmes ist oft in Bewegung, schleicht sich an, versteckt sich, belauscht und greift zu.“⁷⁶ Die Funktion des Freundes und Erzählers Watson ist ebenfalls von Poe übernommen, auch hier erfährt die Leserschaft durch den Gefährten die Gedankengänge des Detektivs, da Watsons „Fragen und Fehlschlüsse die Analyse ins Dialogische auflösen, das Gedankliche für den Leser leichter nachvollziehbar machen“⁷⁷. Schließlich ist ein hoch intellektueller Detektiv interessant, seine Erkenntnisse sollen aber auch für den Rezipienten verständlich sein.

⁶⁹ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S. 92.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 93.

⁷¹ Dime novel: Kurzgeschichten / Kurzromane in den 1930/40er Jahren, die ursprünglich einen „dime“, also 10 Amerikanische Cent kosteten.

⁷² Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S. 93.

⁷³ In der Literaturkritik ist die Bezeichnung des Detektivs als „Held“ durchaus umstritten. In diesem Zusammenhang bezieht sich der Ausdruck nicht auf die Person als Held, sondern auf sein agieren als „Serienheld“.

⁷⁴ Nusser: Der Kriminalroman, S. 93.

⁷⁵ Vgl. Horsley, Lee: Twentieth Century Crime Fiction. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 2005. S. 21.

⁷⁶ Nusser: Der Kriminalroman, S. 94.

⁷⁷ Ebd. S. 93.

Methodisch setzt Holmes wie sein Vorbild Dupin auf die Macht des Verstandes, allerdings verfügt Holmes auch über naturwissenschaftliche Kenntnisse:

Holmes, fin de siècle, geht naturwissenschaftlich-induktiv vor; aus dem Straßenschmutz an den Schuhsohlen seiner Besucher erkennt er, von welchen Stadtteilen Londons sie kommen, er unterscheidet alle Arten von Tabakasche, Chemie ist seine bevorzugte Wissenschaft.⁷⁸

Holmes' Vorgehensweise unterscheidet sich somit – wenn auch nur in geringer Abweichung – von der Dupins: Poes Detektiv setzt auf Beobachtung und Analyse, Doyles Ermittler auf Beobachtung, Analyse und Wissenschaft. Den Wechsel der Methode, der auch im „Goldenen Zeitalter“ stattfindet, sieht Bloch in den gesellschaftlichen Bedingungen der jeweiligen Zeit begründet. So verlässt sich Holmes als Kind einer rationalen Zeit auch auf die Methodik der rationalen Denkweise.⁷⁹

Auguste Dupin und Sherlock Holmes lösten ihre Fälle noch in Kurzform; nach dem 1. Weltkrieg, im „Goldenen Zeitalter“ (auch „Golden Age“) der Detektivliteratur dominierte der (kurze) Roman.⁸⁰ Die Romane des „Golden Age“ weisen zentrale Aspekte auf, die als Gattungskonvention von nahezu allen Kriminalautoren der Zeit übernommen wurden.⁸¹

Das „Golden Age“ ist keine eigene Untergattung der Kriminalliteratur, seine Konventionen sind auch nicht an einen bestimmten Zeitabschnitt gebunden. Vor allem Autorinnen aus dem britischen Raum gelten als prototypische Vertreterinnen des „Golden Age“ und hatten in den 1930er- und 40er-Jahren eine Art Monopolstellung inne⁸², wodurch häufig auf diese Jahrzehnte verwiesen wird. Die meisten der Konventionen des „Golden Age“, basierend auf den eingeführten Normen von Poe und Doyle, finden sich in unterschiedlicher Variation auch in zeitgenössischen Kriminalromanen. Ein zentrales Anliegen der „Golden Age“ Autoren ist die Forderung und Einhaltung des „fair play“, das faire Spiel der Leserschaft gegenüber.

⁷⁸ Bloch: Philosophische Ansichten des Detektivromans, S. 42.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 42.

⁸⁰ Vgl. Suerbaum: Krimi. S. 74.

⁸¹ Vgl. Van Dover: Detective Story, Vorlesung.

⁸² Vgl. Suerbaum: Krimi, S. 102.

Wie schon zuvor erwähnt listet Van Dine in *20 Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten* grundlegende Normen für Autoren auf. Die Regeln befassen sich mit sämtlichen inhaltlichen sowie formalen Kriterien und basieren grundlegend auf dem „fair play“. Van Dine folgten weitere Autoren mit Forderungen nach Spielregeln, sie alle beziehen sich in unterschiedlicher Weise auf das Fairnessgebot gegenüber der Leserschaft. So verlangt Van Dine: „Leser und Detektiv müssen gleichwertige Möglichkeiten haben, das Geheimnis zu lösen.“⁸³ Das Verbrechen muss für Van Dine Mord sein, es darf sich nicht als Selbstmord oder Unfall entpuppen und muss durch naturalistische Mittel und logische Schlussfolgerungen aufgeklärt werden. Der Täter muss dem Leser bekannt sein, er darf weder Dienstbote, noch Berufsverbrecher oder Mitglied der Mafia sein. Sein Motiv muss persönlicher Natur sein, denn „Internationale Verschwörungen und Kriegspolitik gehören in eine andere Literaturgattung [...]“⁸⁴. Der Detektiv darf keinesfalls der Täter sein, Liebesgeschichten sind unerwünscht, ebenso „Kunstgriffe [...], deren sich jetzt kein Verfasser von Detektivromanen mehr bedient, wenn er etwas auf sich hält.“⁸⁵ Dazu zählt Van Dine gefälschte Fingerabdrücke, gefälschte Alibis sowie die Einführung von Doppelgängern oder Zwillingsbrüdern.

Fairness dem Leser gegenüber hat folglich im „Golden Age“ Detektivroman einen hohen Stellenwert, auch der Schauplatz in Romanen des „Golden Age“ ist speziell. Dupin und Holmes residierten und ermittelten noch in Paris und London, im „Golden Age“ dagegen hat die Großstadt keinen Platz mehr: „Typische Tatmilieus im herkömmlichen [klassischen] Detektivroman sind das Land, die Kleinstadt, die übersichtliche, kleine geschlossene Welt.“⁸⁶ Diese „schöne heile Welt“⁸⁷ ist eine Welt der Ordnung, in der es (scheinbar) erst durch den Mord zur Störung der Idylle kommt.

⁸³ Van Dine: *Zwanzig Regeln*. S. 143. Regel Nr. 1.

⁸⁴ Ebd. S. 146. Regel Nr. 19.

⁸⁵ Ebd. S. 146. Regel Nr. 20.

⁸⁶ Suerbaum: *Krimi*, S. 127.

⁸⁷ Auden: *Das verbrecherische Pfarrhaus*, S. 138.

Auden bemerkt dazu: „Die Leiche muss schockieren, nicht nur, weil sie eine Leiche ist, sondern weil sie sich obendrein an einem für eine Leiche entsetzlich unpassenden Ort befindet, wie Hundeexkremente auf dem Salont Teppich.“⁸⁸

Der Detektiv hat die Aufgabe das Chaos zu beseitigen, den Mord zu lösen und die Ordnung der heilen Welt wiederherzustellen. Die Schauplätze in „Golden Age“ Romanen sind daher grundsätzlich in sich geschlossen – sowohl topographisch als auch gesellschaftlich. Der Konvention nach räumlicher Geschlossenheit folgen die Autorinnen und Autoren mit Schauplätzen wie dem „ehrwürdige[n] englische[n] Landsitz“⁸⁹, dem Pfarrhof, dem College. C. P. Snow versetzt seinen Schauplatz in *Death under Sail* (1932) auf ein Luxusschiff, Agatha Christies *Murder on the Orient Express* (1943) findet an Bord eines Luxuszuges statt.⁹⁰ Die Konvention nach gesellschaftlicher Geschlossenheit ergibt sich einerseits durch die Wahl des isolierten Schauplatzes, andererseits durch bestimmte Verbindungen wie Verwandtschaft oder Berufsgruppe.⁹¹

Die „Queen of Crime“,⁹² wie Christie auch genannt wird, gilt als die populärsten Vertreterin des „Golden Age“, sie wurde allerdings auch heftig kritisiert: „Ihre Charaktere sind flach und meist schablonenhaft; auch ihre Welt, die sie schildert, hatte schon vor 50 Jahren kaum Bezüge zur zeitgenössischen Realität [...]“.⁹³ Dieser Kritik ist entgegenzusetzen, dass es auch nicht Christies Absicht war, Realität darzustellen – der „Golden Age“ Detektivroman ist zeitlos und nicht an soziale und politische Begebenheiten gebunden. Nichtsdestotrotz wird Christies Romanen durchaus Ambivalenz zugesprochen, die Welt, die in ihnen dargestellt wird, ist nur an der Oberfläche „heil“, letztendlich haben alle Verdächtigen dunkle Geheimnisse, die erst durch den Mord zum Vorschein kommen, die Fassade der heilen Welt und ihrer Gesellschaft ist entschieden brüchig.

⁸⁸ Auden: Das verbrecherische Pfarrhaus, S. 138.

⁸⁹ Leonhardt: Mord ist ihr Beruf, S. 130.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 132.

⁹¹ Vgl. Auden: Das verbrecherische Pfarrhaus, S. 136.

⁹² Suerbaum: Krimi, S. 75.

⁹³ Ebd. S. 75.

Auch in der Wahl ihrer Detektivfiguren, Miss Marple und Hercule Poirot, zeigen sich realitätsbezogene Zusammenhänge: Beide erhalten Informationen durch die – als typisch weiblich angesehenen – Mittel Klatsch und Beobachtung, sowohl die ältere Dame als auch der Belgier werden von ihrem Umfeld grundsätzlich unterschätzt und als Detektive nicht ernst genommen – eine Erfahrung, die Frauen (nicht nur in Christies Zeit) durchaus kennen. Marple und Poirot stehen somit für eine neue „Art“ Detektiv, deren Entstehung in der weiblichen Erfahrungswelt verwurzelt ist.⁹⁴

Christies Erfolg und ihre Massenproduktion an Romanen, Erzählungen und Bühnenstücken zeigen einen weiteren Aspekt des „Golden Age“ auf: Die bewusste Auffassung der Autorinnen und Autoren ihrer Romane als Produkte: „Dem Detektivroman wohnt in sehr ausgeprägtem Maß Warencharakter inne; nicht als individuelle Leistung präsentiert sich der Einzeltext, sondern als Massenartikel, als Produkt nach dem Muster der Serie.“⁹⁵ Dieser Warencharakter offenbart sich einerseits in der massenhaften Produktion der Autorinnen und Autoren, andererseits auch in der Künstlichkeit und Absurdität in der Wahl von Schauplätzen und Mordwaffen. Durch die vorherrschenden Spielregeln ist den Verfasserinnen und Verfassern ein Schema vorgegeben, das sie nur in bestimmten Bereichen variieren können. Da der Täter bekannt sein muss, ist ein geschlossener Kreis von möglichen Verdächtigen obligatorisch. Das wiederum verlangt nach einem Schauplatz, der einerseits idyllisch – zeitlos, andererseits gegen die Außenwelt abgeriegelt ist. Die Möglichkeit der individuellen Ausprägungen ergibt sich somit hauptsächlich in der möglichst exzentrischen Rätselstellung⁹⁶ und in der Darstellung der Detektivfigur.

⁹⁴ Vgl Ackershoek, Mary Anne: The Daughters of His Manhood: Christie and the Golden Age of Detective Fiction. In: Theory and Practice of Classic Detective Fiction. Hg. v. Jerome H. Delamater und Ruth Prigozy. Prepared under the auspices of Hofstra University. Westport [u.a.]: Greenwood Press 1997 [= Contributions to the Study of Popular Culture Bd. 62]. S. 119-128. S. 121.

⁹⁵ Žmegač: Aspekte des Detektivromans, S. 30.

⁹⁶ Dazu zählt auch das „locked room“ Rätsel, eine Sonderform, in der sich die Leiche in einem von innen verschlossenen Raum befindet.

Die typischen Merkmale des klassischen Detektivs wurden bereits aufgezeigt, dazu zählen eben Außenseitertum, Exzentrik sowie – häufig – die Begleitung eines Gefährten. In ihren Grundzügen wurde die Zeichnung der Ermittler von Poe und Doyle übernommen, die Methode der Detektive gerät im „Golden Age“ allerdings in den Hintergrund. Der klassische Detektiv hat in Romanen des „Golden Age“ die Funktion des Symbolträgers, „er ist mit seinen Besonderheiten ein Ausweis der Originalität des Autors“⁹⁷ Seine Methode beruht zwar auf der Macht des Intellekts, er geht jedoch nicht mehr wie Holmes induktiv, sondern – so Bloch – intuitiv vor. So setzt Poirot seine „little grey cells“ nicht mehr auf die induktive Karte, sondern er intuitioniert die Ganzheit des Falls, entsprechend dem irrationaler gewordenen Denkbetrieb des späten Bürgertums.⁹⁸

Während Poe noch den Schwerpunkt auf Methodik setzt und seine Erzählung als untermauerndes Beispiel für die Bedeutung der Analyse gestaltet, spielt die Methode des Detektivs im „Golden Age“ eine zweitrangige Rolle. Das heißt nicht, dass die Detektive des „Golden Age“ gar keine Methode aufzuweisen haben – nach wie vor gelten genaue Beobachtungsgabe und analytischer Verstand als „Grundausrüstung“ für jeden Detektiv – es zeichnet sich nur eine Fokussierung auf die Zeichnung der Figur Detektiv ab, die seiner Persönlichkeit mehr Bedeutung zuweist als seiner Vorgehensweise.

2.2.2.2 Hardboiled: Action

Gleich zu Beginn der Überlegungen stellt sich die Frage, inwiefern die Romane der „hardboiled school“⁹⁹ zum Bereich Detektivroman zu zählen sind. Nusser behandelt den hardboiled-Roman als Thriller, basierend auf der Schwerpunktsetzung der „action“-Elemente und spricht vom „Kriminalroman der hardboiled school“.¹⁰⁰

⁹⁷ Suerbaum: Krimi, S. 103.

⁹⁸ Bloch: Philosophische Ansichten des Detektivromans, S. 42.

⁹⁹ Die Unterschiede beginnen schon bei der Schreibweise. Im Folgenden wird die englische Schreibweise „hardboiled“ übernommen und als Adjektiv (hartgesotten) verstanden.

¹⁰⁰ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman. S. 126f.

Alewyn bezeichnet die „*hardboiled* oder *action novel*“¹⁰¹ als „Bastardform“¹⁰²; er sieht zwar noch „einige Bauelemente des Detektivromans unbeschädigt“¹⁰³, kritisiert jedoch die Vermengung von Kriminalroman und Detektivroman.

Heißenbüttel, der den Kriminalroman grundsätzlich als Detektivroman betrachtet, stellt fest, dass sich beide „Stammbäume literarischer Detektive“¹⁰⁴ vor allem durch ihre Methoden unterscheiden, „hier logisches Denken, dort rohe Gewalt“¹⁰⁵; er sieht jedoch auch verbindende Elemente, da auch der *hardboiled* Detektiv seinen Verstand gebraucht. Letztendlich ist der entscheidende Faktor in diesem Zusammenhang die Person Detektiv, die in Romanen der „*hardboiled school*“ eine zentrale Rolle spielt. Es soll daher legitim sein, in den folgenden Überlegungen vom *hardboiled* Detektivroman zu sprechen. Der „harte Krimi“¹⁰⁶ gilt als Alternative zum konventionellen Detektivroman, die beiden Formen teilen sich allerdings auch grundsätzliche Elemente: Im Roman der „*hardboiled school*“ findet ebenfalls ein Verbrechen statt, das von der zentralen Figur Detektiv aufgeklärt wird. So stellt auch Nusser fest, dass der „Dreischnitt von Verbrechen, Fahndung und Überführung“¹⁰⁷ in beiden Formen von Kriminalliteratur zu finden ist, auch Suerbaum verweist auf die Gemeinsamkeit „fundamentaler Strukturen, [...] vor allem die Zentralfigur [...] des Detektivs, den Mord als Zentralereignis [...] und die vollständige, eindeutige und überraschende Lösung am Schluß [sic]“¹⁰⁸.

Der häufig erwähnte starke Kontrast zwischen den beiden Formen begründet sich unter anderem darauf, dass häufig sowohl für den klassischen als auch den *hardboiled* Detektivroman repräsentative Autorinnen und Autoren gewählt werden, die für ihr Genre idealtypisch sind. So zeigt ein Vergleich zwischen Christie und Chandler durchaus ausgeprägte Unterschiede auf, reduziert die beiden Formen jedoch gleichzeitig auf diese beiden.¹⁰⁹

¹⁰¹ Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 68.

¹⁰² Ebd. S. 68.

¹⁰³ Ebd. S. 68.

¹⁰⁴ Heißenbüttel: Spielregeln des Kriminalromans, S. 112.

¹⁰⁵ Ebd. S. 112.

¹⁰⁶ Suerbaum: Krimi, S. 127.

¹⁰⁷ Nusser: Der Kriminalroman, S. 52f.

¹⁰⁸ Suerbaum: Krimi, S. 130.

¹⁰⁹ Vgl. Horsley: Twentieth Century Crime Fiction, S. 68.

Naturgemäß fördert auch die Entstehung der „hardboiled school“ die Kontrastierung zum klassischen Detektivroman, schließlich entstand sie in Amerika der 1920er-Jahre als Gegenbewegung zum als zu künstlich empfundenen „Golden Age“ Detektiv der britischen Tradition.

Seinen ersten Auftritt hatte der hardboiled „dick“¹¹⁰ 1922 im Pulp-Magazin *Black Mask* in der Kurzgeschichte *The False Burton Combs* von Carroll John Caly. Das Magazin war maßgeblich am Erfolg der „hardboiled school“ beteiligt, es wurde 1920 gegründet und publizierte Kriminal-, Abenteuer- und Westerngeschichten, unter anderem von Dashiell Hammett und Raymond Chandler.¹¹¹ Die in der *Black Mask* veröffentlichten Kurzgeschichten waren von unterschiedlicher Qualität, sorgten jedoch von 1920 bis 1936 unter dem Herausgeber Captain Joseph T. Shaw für große Verkaufserfolge.¹¹² Shaw verlangte von seinen Autoren „stories of violent action directly told“¹¹³, sein Hauptaugenmerk lag folglich auf authentischer Sprache und Darstellung von (zumeist körperlicher) Aktivität. Die Romane der „hardboiled school“ unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht vom „Golden Age“ Detektivroman.

Dupin und Holmes ermittelten in der europäischen Großstadt, der Detektiv des „Golden Age“ bevorzugte die ländliche Idylle. Mit dem hardboiled Detektiv gerät die amerikanische Großstadt wieder ins Visier und wird zum „Great Wrong Place“¹¹⁴, allen voran New York, Chicago und Los Angeles.

Die „mean streets“ der Großstadt sind der Schauplatz von Verbrechen, die ihren künstlichen Charakter verloren haben. In Romanen des „Golden Age“ bewegen sich die Figuren in einer heilen Welt, deren Ordnung erst durch das Verbrechen gestört wird, der Detektiv hat somit die Aufgabe für die Wiederherstellung der Ordnung zu sorgen. In Romanen der „hardboiled school“ sind Chaos und Gewalt alltäglich, es ist dem Ermittler gar nicht möglich eine Ordnung herzustellen, da diese schon vor dem Verbrechen nicht vorhanden

¹¹⁰ Slangausdruck aus dem Amerikanischen: Schnüffler

¹¹¹ Vgl. Horsley: *Twentieth Century Crime Fiction*, S. 76.

¹¹² Vgl. Symons, Julian: *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London [u.a.]: Faber & Faber 1972. S. 135.

¹¹³ Ebd. S. 135.

¹¹⁴ Vgl. Van Dover: *Detective Story*, Vorlesung.

war. Er kann nur für „local order“ sorgen, den aktuellen Fall lösen, nicht aber die Ursachen des Verbrechens bekämpfen.¹¹⁵

Mit der Großstadt als Schauplatz ist die Darstellung einer geschlossenen Gesellschaft nicht mehr möglich und auch nicht Ziel der Autoren. Im Gegenteil, das dargestellte Gesellschaftsbild ist mehrdimensional¹¹⁶, die dargestellte Gesellschaft ist grenzenlos, sie reicht von der „Unterwelt“ bis zu Mitgliedern der „Oberklasse“ wie Politikern und Wirtschaftsbossen, die Milieuschilderungen sind häufig durchaus sozialkritisch¹¹⁷. Auch den räumlichen Gegebenheiten sind keine Grenzen gesetzt, der Detektiv ist ständig in Bewegung und ermittelt in den Straßen der Stadt, in Bars der Halbwelt ebenso wie in Luxushotels.

Die Stadt als Schauplatz bietet nicht nur große Variation an gesellschaftlichen und räumlichen Sphären, auch die verübten Verbrechen in hardboiled Romanen sind an das sündenhafte Image der Stadt gebunden. Die „hardboiled school“ entstand in einer Zeit prägender ökonomischer und politischer Veränderungen. Der Börsencrash 1929, die große Depression, die Prohibition und das sie begleitende Gangstertum sorgten für eine Verbindung von Wirtschaft und Politik mit Kriminalität. Diese „neue“ Art der Kriminalität prägte die Entstehung des Genres und wurde letztendlich zum Charakteristikum der „hardboiled school“.¹¹⁸

Die Verbrecher in den Romanen finden sich häufig in „Kreisen des Unternehmertums, der Verwaltung, der politischen Führung“¹¹⁹, auch Berufsverbrecher und Mitglieder von Verbrechersyndikaten treten in Erscheinung. Verbrechensdelikte und Kriminelle treten in dieser Form der Kriminalliteratur gehäuft auf, handlungsauslösend ist zumeist ein bestimmtes Verbrechen oder ein Auftrag an den Ermittler. Zudem gibt es häufig einen „'master criminal', den Drahtzieher aller Verbrechen, der als der eigentliche Gegenspieler [...] zu betrachten ist“¹²⁰.

¹¹⁵ Vgl. Horsley: Twentieth Century Crime Fiction, S. 70.

¹¹⁶ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S. 62.

¹¹⁷ Vgl. Kemmerzell, Anja und Else Laudan [Hg.]: Das Wort zum Mord - wie schreibe ich einen Krimi? Dt. Erstausg., 1. Aufl. Hamburg: Argument, Ariadne 1999 [= Ariadne [Leit-]Faden]. S. 22.

¹¹⁸ Vgl. Horsley: Twentieth Century Crime Fiction, S. 69f.

¹¹⁹ Nusser: Der Kriminalroman, S. 61.

¹²⁰ Ebd. S. 60.

Der idealtypische hardboiled „dick“ ist weiß, männlich und entstammt der Arbeiterklasse, er ist ein „Jedermann“, hat keine ausgeprägten Erkennungsmerkmale oder exzentrische Angewohnheiten. Seine Methodik ist die Konfrontation, die Handlung zumeist eine Aneinanderreihung von Begegnungen mit anderen Protagonisten, der Detektiv „setzt sich mitten ins Wespennest, und wartet, was geschieht“¹²¹, ist dabei jedoch ständig in Bewegung. Der hardboiled Detektiv ist ein Mann der Gegensätze: Er ist hart, gewalttätig, trägt eine Schusswaffe, ist extrem maskulin; gleichzeitig ist seine Suche nach dem Mörder auch ein Kampf um Kontrolle, denn der typische hardboiled „dick“ ist einsam, hat kaum soziale Bindungen, fühlt sich von der Welt verlassen und betrogen.¹²²

Nicht nur körperlich, auch verbal kämpft sich der Detektiv durch sein feindliches Umfeld, „slang and tough talk, the laconic wit of the wisecrack, the hard-boiled similie“¹²³ sind seine Waffen. Literaturkritiker, besonders außerhalb der USA, können dem typischen Sprachstil des hardboiled-Genres oft sehr wenig abgewinnen. Da der Erzähler zumeist diegetisch, also der Detektiv selbst ist, wird folglich aus seiner Perspektive und mit seiner Sprache erzählt. Slangausdrücke, Wortwitz und der typische hardboiled-Vergleich (sie war wie eine unschuldige Blume...) sind eng an die Originalsprache gebunden und kaum in andere Sprachen zu übersetzen.

Doch selbst im Original sind viele Vertreter des hardboiled-Genres kaum als sprachliche Kunstwerke zu bezeichnen. Nichtsdestotrotz ist der Sprachstil der hardboiled-Romane ein gattungsspezifisches Merkmal, durch das sich die Autoren durchaus bewusst vom als bürgerlich und künstlich empfundenen klassischen Detektivroman abgrenzten.¹²⁴ So wird auch bei der Analyse der „Wiener Krimis“ „Sprache“ als Gattungsmerkmal behandelt.

¹²¹ Kemmerzell: Das Wort zum Mord, S. 22.

¹²² Vgl. Horsley: Twentieth Century Crime Fiction, S. 72f.

¹²³ Ebd. S. 73.

¹²⁴ Vgl. ebd. S. 77.

Besonders beim Genre der „harten Krimis“ stellt sich die Frage nach deren literarischer Wertung, „sowohl der Einstufung innerhalb der Kriminalliteratur als auch des wertenden Vergleichs mit anderen Arten der Erzählfiktion“¹²⁵, der Vorwurf der „Verherrlichung von Gewalt [...] und literarischer Mangelhaftigkeit“¹²⁶ löste immer wieder Debatten um Trivialität und Qualität aus. In diesem Kontext sollte nicht vergessen werden, dass der „hardboiled school“ verschiedenste Autorinnen und Autoren zugerechnet werden, deren Werke unterschiedliche Schwerpunktsetzung haben und daher auch nicht gleich zu (be)werten sind. Während Mickey Spillanes *Mike Hammer Romane* häufig als gewaltverherrlichend und sexistisch empfunden werden, fanden sie dennoch weltweit enormen Zuspruch und verkauften sich millionenfach. Doch das hardboiled-Genre hat auch Vertreter wie Raymond Chandler und Dashiell Hammett hervorgebracht, zwei Autoren, die bis heute für Erzählkunst, sozialkritische Aspekte ihrer Werke, spielerische Sprache und die Schöpfung der legendären Detektive Sam Spade und Philip Marlowe weltweit geschätzt werden – von Lesepublikum und Kritikern gleichermaßen.

2.2.3. Neue Formen

Vor allem im anglo-amerikanischen Raum entstehen ab Mitte des 20. Jahrhunderts verschiedenste Variationen von „Crime Fiction“. Vorhandene Strukturen und Konventionen spielen nach wie vor eine Rolle, doch werden die Grenzen der Gattungskonventionen erheblich gelockert. Trotz moderner Hülle bleiben die Grundelemente Mord – Detektiv – Auflösung sowie die Grundfragen „How“, „Who“ und „Why“ in der Regel erhalten, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung und Prägung. Kriminalromane der Gegenwart lassen sich kaum in nur ein Schema oder eine Untergattung einordnen, zu vielfältig sind die Möglichkeiten, da häufig Mischformen anzutreffen sind.

¹²⁵ Suerbaum: Krimi, S. 130.

¹²⁶ Ebd. S. 130.

So sieht Nusser von einer Kategorisierung nach Erzählschemata ab, da viele Autorinnen und Autoren der neuen Formen die Erzählmodi „analysis“ und „action“ verbinden, und die Romane so nicht mehr den Untergattungen Thriller oder Detektivgeschichte zuordenbar sind. Vielmehr gruppiert er die neuen Vertreter der Kriminalliteratur nach ihren Aufklärungsabsichten, zum Beispiel gesellschaftskritisch oder emanzipatorisch und versucht sich an einer Zuordnung zur jeweiligen Darstellung von Ermittelnden, Tätern oder Opfern als Ansatzpunkt der Aufklärungsabsicht.¹²⁷

In der deutschsprachigen Sekundärliteratur findet generell eine Zuordnung nach Schwerpunktsetzung (historischer Krimi, regionaler Krimi, Soziokrimi, Polizeikrimi) statt, in der anglo-amerikanischen Literaturkritik findet sich auch eine Klassifikation basierend auf der Ermittlerfigur, wodurch sich Variationen wie „ethnic detective“ und „female detective“ als eigene Formen der „detective story“ herausgebildet haben.¹²⁸

Neue Formen, Variationen und Spielarten entstehen nicht plötzlich, sondern entwickeln sich über längere Zeiträume. Im folgenden Abschnitt soll der kontinuierliche Wandel exemplarisch durch die Aspekte Individualität, Kollektiv und Regionalität dargestellt werden.

2.2.3.1. Individualität: Detektiv mit Persönlichkeit

Insbesondere die Figur „Detektiv“ erfährt in der „neuen“ Kriminalliteratur nach 1950 einige Veränderungen. Die Persönlichkeit der Ermittler gerät in den Vordergrund, sie sind nicht mehr die exzentrischen Außenseiter der klassischen Detektivromane, auch nicht mehr hartgesottene zynische Großstadtschnüffler, sondern erscheinen in verschiedenen Gestalten, verlieren ihre Eindimensionalität, gewinnen an Charakter(darstellung). Die klassische Detektivfigur ist ein notorischer Einzelgänger, dessen Privatleben beinahe zur Gänze ausgeklammert wird. Die neuen Ermittler sind nicht mehr an Geschlecht,

¹²⁷ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S.138f.

¹²⁸ Vgl. Van Dover: Detective Story, Vorlesung.

Herkunft und Sozialstatus gebunden, sie erhalten ein Gesicht, eine Geschichte und ein Privatleben.¹²⁹

Das Interesse an privaten Dingen im Leben der Detektive entwickelt sich in der „Crime Fiction“ im anglo-amerikanischen Raum in den 1980er- und 90er-Jahren. Der Privatbereich der Ermittler wird erweitert, zur Darstellung von persönlichen Eigenheiten, Vorlieben betreffend Essen, Musik und Kleidung gesellen sich neue, sehr persönliche Bereiche: Liebesangelegenheiten, Freunde und Familienhintergrund. Die Einbindung von Familienmitgliedern der Detektivfigur ist eine vergleichsweise junge Entwicklung, die vorwiegend von Autorinnen etabliert wurde. Beliebte Nebenfiguren sind vor allem Eltern (die dominante Mutter, der abwesende Vater) und Kinder. Noch in jüngerer Vergangenheit waren Kinder im Umfeld der Ermittler äußerst selten anzutreffen, diese neue Entwicklung ist ebenfalls auf Autorinnen zurückzuführen und reflektiert die Herausbildung der sozialen Randgruppe der alleinerziehenden Mütter. In verschiedensten Variationen von Kriminalliteratur findet man Detektivinnen, die ihren Beruf – ob als Polizistin, Privatdetektivin oder Amateurschnüfflerin – mit Kindererziehung verbinden (müssen). Diese neue Akzentuierung von Privatbereich, Sozialumfeld und Familie steht in Zusammenhang mit der Hinwendung zeitgenössischer Kriminalliteratur zu mehr Realismus bzw. Realitätsnähe. Der Leserschaft werden Umgebungen geboten, die einer möglichen Wirklichkeit entsprechen, gleichzeitig ermöglicht die Darstellung von Familienalltag und Häuslichkeit einen starken Kontrast zur Abnormität des Verbrechens.¹³⁰

Die Tendenz zu „mehr Realismus“ zeigt sich nicht nur an der Detektivfigur, auch die Figuren „Opfer“ und „Täter“ gewinnen an Dimension und Individualität. Die Fragen „Who“, „How“ und „Why“ werden nach wie vor gestellt, dem Motiv des Täters wird – verglichen mit den klassischen Formen – jedoch weitaus mehr Raum gewidmet. Auch die Rolle des Opfers verändert sich, es wird vermehrt als Individuum dargestellt.

¹²⁹ Vgl. Van Dover: Detective Story, Vorlesung.

¹³⁰ Vgl. Bertens, Hans und Theo D´haen: Contemporary American Crime Fiction. Basingstoke [u.a.]: Palgrave 2001 [= Crime files series]. S. 60.

Ein weiterer Aspekt, den viele zeitgenössische Krimis gemeinsam haben, ist ihr Seriencharakter, auch sichtbar an der Person der Ermittlerfigur und ihrer sozialen Umgebung: Sie lebt nicht mehr in ihrer eigenen zeitlosen Welt, sondern wird in das „Hier und Heute“ versetzt, sie hat ein Gedächtnis und somit auch eine Vergangenheit, was werkübergreifende Erinnerungen und eine Entwicklung der Persönlichkeit erlaubt. Die neue Detektivfigur steht nicht mehr außerhalb der Gesellschaft, sondern sieht sich als Teil, sie hat moralische Wertvorstellungen und äußert sich kritisch zum Zeitgeschehen.¹³¹

2.2.3.2. Kollektiv: Die Polizei ermittelt

Während auf der einen Seite das Private, Individuelle in den Fokus gerät, erfreut sich gleichzeitig ein Genre, bei dem das Kollektiv die Rolle des einzelnen Ermittlers übernimmt, großer Beliebtheit. Das „Police Procedural“, der Polizeiroman oder Polizeikrimi, entstammt ebenfalls der anglo-amerikanischen „Crime Fiction“ Tradition und gilt heute als eine der populärsten Spielarten der Kriminalliteratur.¹³²

Die moderne Polizei als Ermittlungsbehörde entwickelte sich im frühen und mittleren 19. Jahrhundert, zeitgleich mit den Anfängen der Detektivgeschichte. Diese Gleichzeitigkeit ist kein Zufall, sondern gründet auf gestiegenem Interesse an „Verbrechen“ sowie neu gewonnener rationaler und systematischer Ermittlungsmethodik.¹³³ Dennoch herrschte in der Kriminalliteratur lange Zeit kein Interesse an einem Ermittler aus Polizeikreisen. Schon im „Prototypen“ der Detektivgeschichte, Poes *Murder in the Rue Morgue*, fühlt sich Dupin der Polizei überlegen, auch im klassischen und hardboiled Kriminalroman wurden Vertreter der Polizei vorwiegend als korrupt und / oder dumm porträtiert.¹³⁴

¹³¹ Vgl. Van Dover: Detective Story, Vorlesung.

¹³² Vgl. Horsley: Twentieth Century Crime Fiction, S. 101.

¹³³ Vgl. Suerbaum: Krimi, S. 161.

¹³⁴ Vgl. Horsley: Twentieth Century Crime Fiction, S. 101.

Suerbaum verweist auf die traditionelle Weigerung, vor allem von anglo-amerikanischen Autorinnen und Autoren, Polizisten zu Zentralfiguren ihrer Romane zu machen.¹³⁵ Er sieht dafür keine Notwendigkeit in der Gattungsstruktur, vielmehr begründet er bis ins 20. Jahrhundert hinein einen „tiefsitzenden Widerstand gegen Polizisten als Helden und gegen die Polizei als Gegenstand der Erzählfiktion“¹³⁶ im niedrigen sozialen Status des Berufsstandes. Des Weiteren stellt er fest:

Wäre in der Entwicklung der gesamten Kriminalliteratur der englisch-amerikanische Einfluß [sic] nicht so übermächtig gewesen und hätte sich im englischsprachigen Raum das Modell der Poe-Geschichten nicht so stark ausgewirkt, dann wäre mutmaßlich die Polizistenscheu im Krimi schon eher abgebaut worden.¹³⁷

Da die Gattung Kriminalliteratur jedoch sehr lange Zeit von anglo-amerikanischen Vertretern und ihren Konventionen dominiert wurde, herrschte auch im deutschen Sprachraum lange Zeit „Polizistenscheu“.

Erst nach dem 2. Weltkrieg entstand die neue Spielart des Detektivromans, die nicht nur neue Figuren einführt – statt einem einzelnen Ermittler ein Kollektiv – sondern auch eine neue Art der Ermittlung durch polizeiliche Methoden und Prozesse vorstellte. Das klassische amerikanische „Police Procedural“ entwickelte sich in den 1940er-Jahren und ist traditionell eng mit den Medien Radio und Fernsehen verbunden.¹³⁸

Nicht zuletzt durch das Medium Fernsehen gilt der Polizeiroman mittlerweile als die erfolgreichste Variante der Detektivgeschichte, auch zunehmendes Leserinteresse an „Realität“ und „Wirklichkeit“ sorgt für eine Dominanz des Polizeikrimis und gleichzeitige Verdrängung von anderen, als zu künstlich empfundenen Formen wie dem klassischen Detektivroman.

¹³⁵ Vgl. Suerbaum: Krimi, S.161.

¹³⁶ Vgl. ebd. S. 161.

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 161.

¹³⁸ Vgl. Horsley: Twentieth Century Crime Fiction, S. 101.

Das Aufkommen des Polizeikrimis, so Suerbaum, bedeutet eine „Annäherung der Detektivfiktion an die Wirklichkeit“¹³⁹, eine „überfällige Wiederannäherung an die Realität“¹⁴⁰, denn endlich wird die Arbeit der Polizei in die Kriminalliteratur aufgenommen, findet ein realitätsnaher Ermittlungsprozess durch den Polizeiapparat statt.¹⁴¹

Der Polizeiroman oder Polizeikrimi tritt in verschiedensten Variationen auf, gemeinsam haben alle Werke den Fokus auf Polizei und Polizeiarbeit und den Anspruch einer gewissen Realitätsnähe. Grundsätzlich bewegt sich der Polizeiroman innerhalb der traditionellen Gattungskonventionen, er hält sich an die Spielregel des „fair play“ – die Leserschaft darf nicht getäuscht werden – und folgt zumeist den Grundelementen: Mord – Ermittlung – Aufklärung.

Statt der einzelnen Detektivfigur ermittelt ein Team von Polizisten, häufig werden mehrere Fälle gleichzeitig untersucht. Vor allem in den Anfängen des amerikanischen „Police Procedural“ wird die tägliche Polizeiarbeit als harte Arbeit dargestellt, die Polizisten entstammten der Arbeiterklasse – eine durchaus gewollte Verbindung zum hardboiled-Genre. Weitere Schwerpunkte sind das persönliche (Familien)leben der Polizisten und die Darstellung von moderner Technologie, Bürokratie und polizeilicher Routine.¹⁴²

Die wirklichkeitsgetreue Darstellung von alltäglicher Polizeiarbeit ist der Leserschaft bis zu einem gewissen Grad zumutbar¹⁴³, doch generell sind sowohl die Verbrechen selbst als auch deren Auflösung weitaus spektakulärer als die Realität. Anders als beim klassischen Detektivroman lässt sich die Darstellung von Routine (Dienstwege, Vorschriften) kaum vermeiden, da sie essentieller Bestandteil der Polizeiarbeit ist. Der „alltägliche“ Mord, auf den sofort ein Geständnis folgt, findet im Polizeikrimi kaum statt, dagegen sind 100-prozentige Aufklärungsquote und vollständige Lösung in Krimis alles andere als real.¹⁴⁴

¹³⁹ Suerbaum: Krimi, S 163.

¹⁴⁰ Suerbaum: Krimi, S. 163.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S. 163.

¹⁴² Vgl. Van Dover: Detective Story, Vorlesung.

¹⁴³ Vgl. Symons: Bloody Murder. S. 197.

¹⁴⁴ Vgl. Suerbaum, Krimi, S. 163.

Suerbaum kontrastiert den Polizeikrimi mit dem klassischen Detektivroman und stellt sowohl Gemeinsamkeiten als auch Neuerungen fest. Der typische Polizeikrimi erscheint in großer Variationsbreite, hat häufig lokalen oder regionalen Charakter und etabliert den Kommissar als neue Detektivfigur. Im Gegensatz zum traditionellen Detektivroman (sowohl der „klassische“ als auch der hardboiled-Krimi) ist der Detektiv kein Einzelgänger, seine Einmaligkeit und Sonderstellung geht verloren, dafür findet eine Erhöhung der Variationsfähigkeit statt, da der Polizeiroman verschiedene Fälle in unterschiedlichen Milieus schildert. Die Ermittlung wird zumeist nicht von einer Einzelperson getätigt, sondern erfolgt durch eine Gruppe von Personen, die für unterschiedliche Teilbereiche (Verhör, Spurensuche) zuständig ist. Der klassische Detektiv löst das Rätsel als Gesamtheit, der Leser wird bis zum Schluss auf die Folter gespannt, beim Polizeikrimi erfolgt die Rätsellösung in Teilergebnissen durch einzelne Prozeduren, was sich auf Erzählstruktur und Perspektive auswirkt.¹⁴⁵

Der Polizeiroman kennt verschiedene Variationen von Ermittlergruppen, vom gleichberechtigten Kollektiv im traditionellen Police Procedural über Zweiergespanne bis hin zum einzelgängerischen Kommissar, der relativ autonom ermittelt und nur bei Bedarf mit anderen Polizisten zusammenarbeitet. Besonders die Figur Kommissar etablierte sich in den letzten Jahrzehnten als „die“ Detektivfigur schlechthin und erfreut sich auch in Film und Fernsehen großer Popularität.

Auch beim Polizeiroman zeigt sich die Tendenz die private Seite der Ermittler darzustellen. Die gegensätzlichen Bereiche privat – individuell und öffentlich – Behörde ergänzen einander und bieten Gestaltungsraum für ein „Mehr“ an Realität. Zugleich gibt sich der Polizeiroman jedoch nicht der Illusion hin die tatsächliche Realität abzubilden: Der ungelöste Mord oder der Mord ohne Motiv sind äußerst selten im Polizeiroman zu finden, die Grundfragen „Wie?“, „Wer?“ und „Warum?“ werden auch hier gestellt und beantwortet. Dass auch das „Wo“ eine Rolle spielen kann, soll im nächsten Kapitel aufgezeigt werden.

¹⁴⁵ Vgl. Suerbaum: Krimi, S. 163f.

2.2.3.3. Regionalität: Schauplatz Österreich

Betrachtet man die klassischen Formen von Kriminalliteratur, fällt eine Zuordnung zu idealtypischen Schauplätzen nicht schwer: Wir haben die archetypischen Detektive Auguste Dupin und Sherlock Holmes, die in Paris und London ermitteln, die klassischen Golden Age Ermittler in der trügerischen Idylle auf dem (zumeist britischen) Land und die Großstadtschnüffler der „hardboiled school“ in den amerikanischen Großstädten Chicago, Los Angeles und New York. Zwar gibt es auch in den traditionellen Formen eine gewisse Variation an Schauplätzen, doch die selbstbewusste Hervorhebung von regionaler und kultureller Identität hat sich – vor allem im deutschsprachigen Raum – erst in den letzten Jahrzehnten stärker verbreitet.

Diese Tendenz der zeitgenössischen Kriminalliteratur – die Betonung von regionaler Identität und Lokalkolorit – ist nicht eine Eigenheit der österreichischen Kriminalliteratur, sondern zeigt sich in Werken in verschiedenen Sprachräumen, Kulturkreisen und Ländern auf der ganzen Welt. Die folgende Abhandlung der Thematik fokussiert auf Vertreter aus Österreich, genannte Elemente und Merkmale gelten selbstverständlich auch für Kriminalromane aus anderen Ländern und Sprachräumen.

Orte und Örtlichkeiten

Eine besonders im Rahmen dieser Arbeit relevante Komponente im Zusammenhang mit Regionalität ist der Aspekt „Orte und Örtlichkeit“. Der Begriff „Ort“ ist etwas weiter gefasst und steht für Straßen, Stadtviertel, Grätzl und Bezirke, während sich „Örtlichkeit“ auf konkrete Räume in der Stadt wie Gebäude, Plätze oder Lokale bezieht. In vielen Werken spielen „topographische Knotenpunkte mit Symbolkraft“¹⁴⁶, dementsprechend Räume mit historisch-kulturellen Konnotationen eine große Rolle und werden häufig auch als Tatort eingesetzt. Einer der Gründe dafür liegt in der „Grenzverwischung zwischen dem gesellschaftlichen, öffentlichen Außenraum [...] und dem privaten

¹⁴⁶ Russegger, Arno: Klagenfurt. Ortspiele. Wortspiele. Aspekte kriminalistischen Erzählens in der österreichischen Gegenwartsliteratur. In: Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg: Winter 2005 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 222]. S. 75-98. S. 77.

Innenraum“¹⁴⁷, der Mord findet nicht hinter verschlossenen Türen, sondern im öffentlichen Raum statt, wird als Event inszeniert. In österreichischen Kriminalromanen findet sich eine große „Auswahl und Funktionalisierung charakteristischer Örtlichkeiten und Aktionsräume“¹⁴⁸, das heißt zum einen finden wir viele Orte und Örtlichkeiten die ein tatsächlich existierendes topographisches „Gegenüber“ aufzuweisen haben, zum anderen entwerfen die Texte häufig „idealtypische“ Räume, die sich im Grenzbereich zwischen Innen- und Außenbereich befinden, zum Beispiel das Beisl oder das Kaffeehaus, das zugleich das verlängerte Wohnzimmer des Ermittlers und öffentlicher Raum ist.

Sprache

Die Hervorhebung verschiedenster sprachlicher Elemente wie Dialekt, Redewendungen und Jargon können unterschiedlichen Funktionen zugeordnet werden: Im österreichischen Krimi unterstützt ein Spiel mit Sprache das bewusste Markieren von Regionalität, die Kennzeichnung der Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppierung und dient zusätzlich als humoristisches Stilmittel. Hier zeigt sich eine Parallele zu Vertretern der amerikanischen „hardboiled school“: Auch bei der Mehrzahl österreichischer Kriminalromane empfiehlt sich die Lektüre des Originals, da in der Übersetzung viel an Atmosphäre, Witz und Lokalkolorit verloren geht.

Mentalität und Tradition

Ein essentieller Faktor im Zusammenhang mit Regionalität ist eine wie auch immer geprägte (und empfundene) Zugehörigkeit zu einer bestimmten (regionalen oder auch sozialen) Gruppierung, die zumeist emotional gefärbt ist. Dazu zählen identitätsstiftende Verhaltensweisen wie Sitten und Gebräuche, landestypische und regionstypische Traditionen sowie Verhaltensweisen und Mentalitäten. Im österreichischen Krimi findet sich häufig eine ausgeprägte, oft auch überzogene Darstellung und Charakterisierung von Figuren als Typen, als Vertreter einer Gruppierung. Diese teils klischeehafte und durchwegs humorvolle Skizzierung von Figuren hat verschiedene Funktionen: Regionale, (stereo)typische Eigenschaften und Eigenheiten werden hervorgehoben und

¹⁴⁷ Russegger: Ortsspiele, S. 77.

¹⁴⁸ Ebd. S. 79.

sorgen für einen gewissen Lokalkolorit. Wenn Figuren, die mit stereotypen und erhöhten Attributen und Eigenschaften ausgestattet werden, aufeinandertreffen – ob aus verschiedenen Milieus, unterschiedlicher Herkunft, ob Mann versus Frau – bietet dieses „Aufeinandertreffen“ auch Raum für eine Auseinandersetzung mit sozialkritischen Themen. Zuletzt bietet die überhöhte Darstellung von Figuren auch Gelegenheit für Humor und komische Elemente.

Kulinarik

Eine einfache und zugleich wirkungsvolle Methode zur Betonung von Regionalität ist die Verbindung von Krimi und kulinarischem Genuss, „regionale oder nationale Besonderheiten zu kennzeichnen ist ein Aspekt der poetologischen Funktion des Kulinarischen im Krimi“¹⁴⁹ und erfreut sich bei vielen österreichischen Kriminalromanen großer Beliebtheit. Neben der „Propagierung einer Region“¹⁵⁰ finden sich noch weitere Funktionen für das häufige Essen und Trinken im Kriminalroman: Zum einen lernen wir den Detektiv durch seine Ess- und Trinkgewohnheiten besser kennen, seine kulinarischen Vorlieben dienen als Mittel zur Charakterisierung, zum anderen bieten Mahlzeiten, vor allem im öffentlichen Bereich, eine gute Gelegenheit zur Darstellung von verschiedenen Gesellschaftsschichten.¹⁵¹

Sozial- und Gesellschaftskritik

Ein weiterer Aspekt im Zusammenhang mit Regionalität und kultureller Identität ist auch kritische Darstellung, Beschreibung und Reflexion gesellschaftlicher, sozialer und politischer Zustände eines Landes / einer Stadt / einer Region.

Beginnend bei den exemplarischen Vertretern Helmut Zenker (*Kottan ermittelt Reihe ab 1988*) und Johannes Mario Simmel (*Und Jimmy ging zum Regenbogen, 1971*) zeigt sich die Tendenz den Krimi als Ventil zur kritischen Darstellung gesellschaftlicher, politischer oder sozialer Zustände in Österreich anzuwenden. Häufig steht nicht das Aufspüren von Bösewichten, die Detektion

¹⁴⁹ Strigl, Daniela: Der Hedonismus und der Tod. Warum in Krimis so viel gegessen und getrunken wird. In: Ich kannte den Mörder – wußte [sic] nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart. Hg. v. Friedrich Aspöcklberger und Daniela Strigl. Innsbruck, Wien [u.a.]: Studien-Verlag 2004 [= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde Bd. 15.]. S. 121-143. S. 126.

¹⁵⁰ Ebd. S. 127.

¹⁵¹ Vgl. ebd. S. 126f.

selbst, im Vordergrund, vielmehr geht es vermehrt um „Zwischentöne im (früheren) Seelenleben der beteiligten Frevler, Leichen und Ermittler“¹⁵² sowie um die „sozialen, historischen, kulturellen, auch geschlechtlichen Signaturen von Verbrechen und den sie bedingenden Milieus“¹⁵³. Das Wertesystem der österreichischen Gesellschaft wird hinterfragt, kollektive Vorstellungen von Moral und Normalität („was sich gehört“) werden dabei einer kritischen Analyse unterzogen. Zynismus, Satire und Parodie fungieren in vielen Werken als Mittel / Ventil zum Ausdruck von Kritik an gesellschaftlichen und sozialpolitischen Zuständen.¹⁵⁴

Stadt – Land

Je nach Schauplatz bieten sich dem österreichischen Krimi unterschiedliche lokale Gegebenheiten und Zustände zur (kritischen) Darstellung und Ausführung. So verbirgt sich im ländlichen Raum hinter alltäglichem Dorfleben und scheinbarer Idylle allzu oft eine ganz andere Realität – die sprichwörtliche Leiche im Keller ist hier auch Symbol für Verdrängung und Verharmlosung von Problemen. In ihrer gesellschaftlichen Geschlossenheit, fast schon Isoliertheit, erinnern die „ländlichen“ Krimis an die trügerische idyllische Welt der Golden Age Kriminalromane, auch hier zeigen sich erst durch den Mord und in Folge durch die Ermittlung Brüche in der vorgeblich heilen Fassade.

Anders ist die Lage in der Stadt – das heißt folglich in Österreich (mit wenigen Ausnahmen) in Wien. Hier haben wir alles, was das Krimiherz begehrt: Kriminalität, Bürokratie, Korruption, Rotlichtmilieu, High-Society Prominenz und vieles mehr. Gewisse Elemente der amerikanischen „hardboiled school“ sind hier durchaus gegeben und werden in späterer Folge noch einer Analyse unterzogen, es wäre jedoch absurd, die Hauptstadt von Österreich beziehungsweise deren literarische Darstellung mit jener amerikanischen Großstädte wie Chicago oder New York zu vergleichen. Vielmehr verbirgt sich hinter der Großstadtfassade Wiens häufig ein ländlicher Charakter, besteht doch die Stadt aus verschiedenen Bezirken, Vierteln und Räumen, die in sich wiederum eine gewisse Geschlossenheit aufweisen.

¹⁵² Russegger: Ortspiele. S. 76.

¹⁵³ Ebd. S. 76.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. 76.

2.3. Stadt: Kontexte

2.3.1. In der Stadt: Stadt und Mensch

2.3.1.1. Identität und Image

Eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen Stadt bedeutet zugleich auch einen Blick auf die Beziehung Mensch und Stadt. Die Geschichte der Stadt und die Menschheitsgeschichte sind eng verbunden:

Wer in die Geschichte der Städte hinableuchtet, entdeckt die Weltgeschichte nicht nur wieder; er begegnet ihr überdies konzentriert und zugespitzt, noch bunter und noch grausamer. Wo immer es Kriege gab, wurden Städte ausgehungert, geplündert, niedergebrannt [...]. Wo immer es zu Revolutionen kam, begannen sie in den Städten oder waren sie gegen Städte gerichtet. Wo immer eine Kultur ihre Blüte erreichte, war sie an den Namen einer Stadt gebunden [...].¹⁵⁵

Die Stadt ist „die Wiege der Kultur und des Verbrechens, das Zentrum des Elends und der Pracht“¹⁵⁶. Sie ist mehr als die Summe ihrer Straßen, Häuser und Plätze – sie ist ein lebendiger, dynamischer Raum, ein Ort der Geschichte, Kultur und Kommunikation, ein „enges Mit- und Nebeneinander von Arm und Reich, von Jung und Alt, [...] sowie eine räumliche Überschneidung der Funktionen Arbeiten, Wohnen, Vergnügen und Verkehr“¹⁵⁷.

Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie bietet eine Definition der Stadt aus soziologischer Perspektive:

Städte sind [...]:

1. relativ große, dicht besiedelte und dauerhafte Niederlassungen gesellschaftlich heterogener Individuen
2. strukturelle, strategische Knoten- und Kristallisationsorte der Arbeitsorganisation und Konsumption einer Gesellschaft
3. wahrgenommene, über Erfahrung zugängliche Räume im Deutungsfeld „innen und außen“ sowie „vertraut und fremd“.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Schneider, Wolf: Überall ist Babylon. Die Stadt als Schicksal des Menschen von Ur bis Utopia. Düsseldorf: Econ 1960. S. 12.

¹⁵⁶ Ebd. S. 12.

¹⁵⁷ Löw, Marina, Silke Steets und Sergej Stoetzer: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen [u.a.]: Budrich 2007. S. 95.

¹⁵⁸ Ebd. S. 15.

Ebene 1 ist konkret, fassbar und definiert Stadt als Siedlung, als Heimat von Menschen, als „gebauten Raum“¹⁵⁹. Ebene 2 bezieht sich auf den wirtschaftlichen Faktor einer Stadt, definiert Stadt als Ort von Arbeit, Ökonomie und Konsum. Ebene 3 definiert Stadt als Ansammlung von Räumen, die wahrgenommen werden, wobei unter „Wahrnehmung“ in diesem Kontext der „Prozess, soziale Wirklichkeit zu erfahren und zu interpretieren“¹⁶⁰ verstanden wird, die Räume nicht einfach gesehen sondern erfahren und erlebt werden.

Die Bezeichnung „vertraut und fremd“ verweist auf die Wahrnehmung der Stadt als eine in „vertraut-unvertraut sich aufgliedernde Ansammlung von Räumen“¹⁶¹. Das Begriffspaar „innen und außen“ steht in Zusammenhang mit der Wahrnehmung der Stadt als abgegrenzte Einheit, zurückzuführen auf die kollektive Erinnerung an die Bewachung der Stadt durch eine Stadtmauer und die daraus resultierende Notwendigkeit eines konkreten „Innerhalb“ und „Außerhalb“.¹⁶²

Das Zusammenspiel Mensch und Stadt führt zu einer Auseinandersetzung mit den Begriffen „Stadtidentität“ und „Stadtimage“. So „existiert ein komplexes Wechselverhältnis zwischen Gewohnheiten, Traditionen, Wertvorstellungen und Lebensweisen einer Bevölkerung und der physisch-materiellen Gestalt einer Stadt“¹⁶³ und beeinflusst den „Charakter“ ebendieser. Der gebaute Raum wird mit „Eigenschaften und Markierungen versehen“¹⁶⁴ und lässt sich als „Objektivierung und Materialisierung vergangener und gegenwärtiger sozialer, ökonomischer und kultureller Aushandlungsprozesse lesen“¹⁶⁵. Anders formuliert: Der Mensch hat Einfluss auf die Stadt(gestalt), hinterlässt sichtbare Spuren, die im historischen, kulturellen und sozialen Kontext zu lesen sind, zugleich deutet der Mensch die Stadt für sich und wird von ihr beeinflusst. Dieses Wechselspiel trägt zu einem „Charakter“ der Stadt bei, der Mensch identifiziert sich mit „seiner“ Stadt.

¹⁵⁹ Löw: Stadt- und Raumsoziologie, S. 140.

¹⁶⁰ Ebd. S. 15.

¹⁶¹ Ebd. S. 15.

¹⁶² Vgl. Ebd. S. 14.

¹⁶³ Ebd. S. 140.

¹⁶⁴ Ebd. S. 140.

¹⁶⁵ Ebd. S. 140.

Ein konkretes Beispiel für gebauten Raum, der in unterschiedliche Kontexte gestellt werden kann, stellt in Wien die Ringstraße dar. Je nach Bezug / Perspektive bietet sich ein Zugang zur Ringstraße als Straße, als Raumfigur und als Mythos:

Als *Straße* ist sie kein Boulevard zu Flanieren [...] sondern ein politisches Freilichtmuseum und ein Verkehrsverteiler. Als *Raumfigur*, als bis zu sechs Baublocks breites Band, markiert sie die Trennung zwischen City und Vorstädten. Als *Mythos* verkörpert sie das Arrangement des Staates – konkret des ‚ancien régime‘ – mit der bürgerlichen Gesellschaft.¹⁶⁶

Die Ringstraße ist politisches Zentrum, Touristenattraktion und Grenze zwischen „innen und außen“, zwischen City und Vorstadt. Zugleich ist sie Verkehrsknotenpunkt, Standort für Luxushotels, Cafés und Restaurants. Sie beherbergt Gebäude kultureller, historischer, wissenschaftlicher und ökonomischer Natur wie Burgtheater, Naturhistorisches Museum, Universität und Börse, zudem dient sie Autofahrern, Radfahrern und Fußgängern als Verkehrsweg, ist aus deren Blickwinkel nur „Straße“. Darüber hinaus trägt die Wiener Ringstraße, mit all ihren Bezügen und Konnotationen, zu einem Gesicht / Image der Stadt Wien bei.

Städte unterscheiden sich voneinander durch ihre „jeweils einzigartige Geschichte“¹⁶⁷, durch ihr „Stadtschicksal“¹⁶⁸; Geschichte, Bewohner und Stadtkörper verleihen der Stadt sozusagen ein Gesicht. In *Prototypische und mythische Stadtdarstellung*. Zum „Image“ von Paris spricht Horst Weich in diesem Zusammenhang vom „Mythos einer Stadt“ und nennt Brüssel als Beispiel für eine Stadt, die eben dieses Gesicht, diese charakteristische Stadtgestalt nicht hat:

¹⁶⁶ Banik-Schweitzer, Renate: Ring-rund. Die Ringstraße als Ort politischer Öffentlichkeit und staatlicher Repräsentation. In: Wien wirklich. Der Stadtführer. Hg. v. Renate Banik-Schweitzer. 4. Aufl., veränd. u. red. Nachdr. der Ausg. v. 1992. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1996 [= Außer der Reihe]. S. 136-143. S. 136.

¹⁶⁷ Löw: Stadt- und Raumsoziologie, S. 10.

¹⁶⁸ Ebd. S. 10.

Im Gegensatz zu vielen anderen Städten hat es [Brüssel] kein prägnantes Gesicht: wo Amsterdam seine Grachten, Prag seine vielhundert Türme, Venedig seine Kanäle habe, habe Brüssel, so klagen seine Stadtväter, nichts oder zumindest nicht anständig Gleichwertiges.¹⁶⁹

Weich stellt weiters fest, Brüssel „fehle ein kennzeichnender Slogan, ein Schlagwort, in dem sich seine Essenz zusammenfassen ließe: es ist weder ein ‚Venedig des Nordens‘ noch eine ‚Ewige‘ und auch nicht die ‚Goldene Stadt‘“¹⁷⁰. Mehr als zehn Jahre nach dieser Feststellung hat sich das Imageproblem von Brüssel nicht unbedingt gebessert. Unabhängig von Faktoren wie Stadtgestalt, Tradition und Kultur hat sich die Stadt einzig aufgrund ihrer Funktion innerhalb der Europäischen Union – vor allem für EU-Skeptiker und Kritiker – zum Sinnbild für Bürokratie und Vorschriften entwickelt. Allerdings gilt das in erster Linie für eine Perspektive von außen, das heißt, das negative Image Brüssels als Inbegriff von Bürokratie ist kein Selbstbild der Stadt, sondern wird außerhalb erzeugt. Relevant ist hier die Unterscheidung zwischen „Selbst- und Fremdbild“¹⁷¹, die in weiterer Folge noch dargestellt wird.

2.3.1.2. Stadt und Stadtteil

Zurück nach Wien: Hier herrscht kein Mangel an prägnanten Gebäuden, Bildern und Schlagworten, auf den ersten Blick wird Identifikationsfläche für jeden Geschmack geboten: Wien hat den Stephansdom, den Prater, die blaue Donau; Wien hat Schönbrunn, die Sängerknaben, die Lipizzaner; Wien ist die Stadt der Musik, der Theater, der Schriftstellerinnen und Schriftsteller; aus Wien kommt das Wiener Schnitzel, die Melange und der Walzer; Wien ist die Stadt der Kaffeehäuser, der Beisl und der Heurigen (gemeinsam mit Niederösterreich) und Wien hat den Sissy-Mythos, den Freud-Mythos und den Mozart-Mythos (gemeinsam mit Salzburg).

¹⁶⁹ Weich, Horst: Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum „Image“ von Paris. In: Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination. Hg. v. Andreas Mahler. Heidelberg: Winter 1999 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170]. S. 37-54. S. 37.

¹⁷⁰ Ebd. S. 37.

¹⁷¹ Schweiger, Günther: Österreichs Image in der Welt. Ein weltweiter Vergleich mit Deutschland und der Schweiz. Wien: Service Fachverlag 1992. S. 19.

All diese Ideen, Inhalte und Objekte stehen zwar in Bezug zu Wien, sind Teil des Images der Stadt, allerdings bietet ein Großteil davon kein reales Identifikationspotential für die Wiener Bevölkerung, ist mehr Fremdbild als Selbstbild und dient vorwiegend als Slogan, Klischee und Wienbild für den Tourismus.

Wien ist eine Stadt mit einer „resistenten Dorf- und Kleinstadtstruktur“¹⁷², mit Stadtteilen (ob Viertel, Grätzl, Bezirke oder einer topographischen Süd/West/Nord/Ostzuordnung), deren Geschichte sehr ausgeprägt ist, wodurch eine Identifikation mit einem Teil der Stadt zugänglicher scheint als die Identifikation mit der als komplex und vielschichtig wahrgenommenen Gesamtstadt. So bietet gerade die Innenstadt mit ihren Wahrzeichen, kulturellen und historischen Bezügen und prägnanten Gebäuden für die Wiener Bevölkerung kaum ein fassbares Identifikationspotential und spielt im Alltag der meisten Wienerinnen und Wiener überhaupt keine Rolle, während viele Touristen ihren Wienaufenthalt vorwiegend innerhalb des Rings (mit Ausnahme vom Schloss Schönbrunn im 13. Bezirk *Hietzing*) verbringen und ein entsprechendes Bild von Wien mit nach Hause nehmen.

In *Wien. Identität und Stadtgestalt* betont Hannes Swoboda den Stellenwert der „lokalen Geschichte“¹⁷³, der Geschichte des jeweiligen Stadtviertels / Stadtteils für Überlegungen zu Stadt, Stadtgestalt und Identität und stellt fest: „Sozialgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Forschungen der letzten Jahre haben deutlich gemacht, wie stark die Lebensgeschichte von Stadtbewohnern mit der Geschichte ihres Stadtviertels [...] verknüpft ist.“¹⁷⁴ Denn, so Swoboda, „Solidarität und Zusammengehörigkeitsgefühl von Bewohnern eines Stadtviertels, eines Ortsteils, basieren auf der gemeinsam erlebten und überlieferten Geschichte.“¹⁷⁵ Somit sind „Stadtgestalt, Alltagskultur und Identität untrennbar miteinander verknüpft“¹⁷⁶.

¹⁷² Achleitner, Friedrich: Das Stadtbild gibt es nicht. In: *Wien. Identität und Stadtgestalt*. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 184-195. S. 194.

¹⁷³ Swoboda, Hannes: Vorwort. In: *Wien. Identität und Stadtgestalt*. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 7-9. S. 7.

¹⁷⁴ Ebd. S. 7.

¹⁷⁵ Ebd. S. 7.

¹⁷⁶ Ebd. S. 7.

Wien ist – wie viele andere Großstädte Europas – ein „siedlungsgeschichtliches Konglomerat aus gewachsenen Kleinstrukturen“¹⁷⁷. Die Stadt besteht aus dem historischem Stadtzentrum – dem 1. Bezirk *Innere Stadt* – sowie um diesen Kern entstandenen und im Laufe der Zeit der Gemeinde eingegliederten Vororten (Bezirke 2 - 23). Jedes Volksschulkind in Wien lernt schon die Namen der 23 Bezirke auswendig, denn jeder einzelne Bezirk hat seine eigene Geschichte, die mit Komponenten wie sozialem Status, Lebensgefühl und Identität der Bewohner verbunden ist.

In *Wien, wie es wurde. Die Entwicklung einer Stadt* (1996) führt Renate Banik-Schweitzer das heutige soziale Image der Wiener Stadtteile / Bezirke auf verschiedene Einflüsse um 1900 zurück, als „erstmalig auf rein kapitalistischer Basis eine funktionelle Einmischung und soziale Segregation großen Stils“¹⁷⁸ einsetzte, ausgelöst durch „unterschiedliche infrastrukturelle Ausstattung städtischer Teilräume und durch räumlich differenzierte Verteilung der verschiedenen Wohnungstypen.“¹⁷⁹ Beispiel hierfür ist die damalige Verdrängung der Oberschicht aus dem 1. Bezirk in entweder möglichst zentrumsnahe Wohnungen (heute innerhalb des Gürtels) oder in die heutigen Villengegenden im westlichen Wien in *Währing*, (18. Bezirk), *Döbling* (19. Bezirk) und *Hietzing* (13. Bezirk). Zugleich entstanden „Arbeiterwohngebiete“¹⁸⁰ durch das „Bahnnetz und die daran orientierte Lage der Großindustrie“¹⁸¹ in den Bezirken *Floridsdorf* (21. Bezirk), *Brigittenau* (20. Bezirk), *Leopoldstadt* (2. Bezirk), *Landstraße* (3. Bezirk) und *Favoriten* (10. Bezirk) sowie im westlich gelegenen *Ottakring* (16. Bezirk).¹⁸²

Durch diese Veränderungen entstand nach und nach eine soziale Rangordnung der Wiener Bezirke, die sich auch in Zahlen und Fakten (Pro-Kopf-Einkommen, Mietpreise, Wahlergebnisse) niederschlägt. Dennoch ist diese Rangordnung nicht statisch und unveränderbar, es findet Bewegung durch Prozesse, Eingriffe und Entwicklungen statt.

¹⁷⁷ Achleitner: Das Stadtbild gibt es nicht. S. 194.

¹⁷⁸ Banik-Schweitzer, Renate: *Wien, wie es wurde. Die Entwicklung einer Stadt*. In: *Wien wirklich. Der Stadtführer*. Hg. v. Renate Banik-Schweitzer. 4. Aufl., veränd. u. red. Nachdr. der Ausg. v. 1992. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1996 [= Außer der Reihe]. S. 10-29. S. 18.

¹⁷⁹ Ebd. S. 18.

¹⁸⁰ Ebd. S. 19.

¹⁸¹ Ebd. S. 19.

¹⁸² Vgl. ebd. S. 19

Stadtteile erleben soziale Aufwertung durch Gentrifizierung – die „Verdrängung von einkommensschwächeren Bewohnern durch eine junge, gut verdienende Schicht [...], die Gentry der postindustriellen Gesellschaft“¹⁸³; auch infrastrukturelle Änderungen wie der Ausbau des öffentlichen Verkehrs (Stichwort U-Bahn Verlängerung) beeinflussen das Image eines Bezirks oder Bezirksteils, seine Wahrnehmung als „gute“ oder „schlechte“ Gegend. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die zu Beginn angesprochene Wahrnehmung von „innen“ und „außen“, die sich in Wien nicht nur für eine Abgrenzung der Stadt gegenüber dem sie umgebenden Land (der Peripherie) anbietet, sondern auch auf Ringstraße (trennt Altstadt von Vorstadt) und Gürtel (trennt Innere Bezirke von Äußeren Bezirken) anwendbar ist.

Der Wiener Gürtel ist sicherlich nicht auf seine Funktion als Trennlinie zwischen Innen- und Außenbezirken zu reduzieren, stellt er doch ein gutes Beispiel für einen bezirksübergreifenden Straßenzug dar, der durchaus auch als Stadtteil empfunden wird. In *Die dunkle Seite der Stadt* (1996) setzt sich Elisabeth T. Spira mit dem Phänomen Gürtel auseinander, nennt ihn „die Ringstraße der kleinen Leute“¹⁸⁴, zugleich „so häßlich [sic] wie die Wiener Seele“¹⁸⁵ und der „urbanste Teil der Stadt“¹⁸⁶. Am Gürtel, so Spira, „befindet sich der Kern der Stadt und nicht ihre für die Touristen herausgeputzte Fassade“¹⁸⁷.

Die Urbanität des Gürtels zeigt sich in seiner Vielschichtigkeit, er fungiert als Straße und Hauptverkehrsader, beherbergt Rotlichtmilieu und Alternativszene und streift selbst die „noblen“ Bezirke Währung und Döbling. So lässt sich festhalten: Der Gürtel mag in Reiseführern nur am Rande Erwähnung finden, spielt jedoch im Alltag der meisten Wienerinnen und Wiener eine große Rolle. So soll auch bei der Analyse der „Wiener Krimis“ beobachtet werden, welche Schauplätze gewählt werden, wo und wie sich die Ermittler in der Stadt bewegen und welche Teile / Bezirke / Grätzl der Stadt als Handlungsort fungieren.

¹⁸³ Häußermann, Hartmut: Erlebniswelt Stadt. In: Wien. Identität und Stadtgestalt. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 48-56. S. 48.

¹⁸⁴ Spira, Elisabeth T.: Die dunkle Seite der Stadt. Der Gürtel. In: Wien wirklich. Der Stadtführer. Hg. v. Renate Banik-Schweitzer. 4. Aufl., veränd. u. red. Nachdr. der Ausg. v. 1992. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1996 [= Außer der Reihe]. S. 215-217. S. 215.

¹⁸⁵ Ebd. S. 215.

¹⁸⁶ Ebd. S. 215.

¹⁸⁷ Ebd. S. 215.

2.3.1.3. Auf der Suche nach der „Wiener Mentalität“

Überlegungen zu Image, Mentalität und das Zuschreiben von Eigenschaften und Geisteshaltungen gegenüber Gruppierungen sind generell mit Vorsicht zu behandeln. Allzu schnell gerät man in den verschwommenen Bereich von Klischees, Vorurteilen und Stereotypen. Die Abhandlung dieser Themenbereiche ist an verschiedene Faktoren geknüpft: Perspektive (Selbstbild, Fremdbild), Kontext (soziologisch, philosophisch, kulturwissenschaftlich, historisch, besonders heikel: politisch) und Form (Werbetext, Reiseführer, Fachliteratur, Roman). Generell gilt daher: Aussagen bezüglich Image und Mentalität sind stets kritisch zu hinterfragen und auf Kontext und Funktion zu überprüfen.

Zunächst ein Blick auf den Begriff Mentalität: In *Maß genommen. Österreich in der Meinungsforschung* finden sich zweckmäßige Überlegungen zum Mentalitätsbegriff und der Schwierigkeit, ihn zu definieren: „Schon der Begriff ist [...] schwer zu fassen. Er meint etwas wie eine Grundhaltung, eine Gestimmtheit, die mit ausschlaggebend dafür ist, wie die Ereignisse der näheren und weiteren Welt wahrgenommen, gedeutet, beantwortet werden.“¹⁸⁸ Mentalität ist etwas, das „aus der Tiefe der Zeit kommt, in Gebräuchen und Traditionen oft unbemerkt transportiert wird, sich durch Sprache und Idiom überträgt [...]“.¹⁸⁹

Zudem ist die Perspektive hier relevant: Für das Selbstbild ist Mentalität häufig eine „Selbstverständlichkeit, die nicht weiter auffällt.“¹⁹⁰ Befasst man sich „von außen“ mit Mentalitäten, fällt eine Differenzierung schon leichter: „Als Außenstehender bemerkt man die Bundesländer- und Viertel-, ja manchmal die Bezirksmentalitäten, ohne im einzelnen [sic] sagen zu können, worin diese bestehen“.¹⁹¹ Mentalität bezeichnet nicht ausschließlich die Grundhaltung einer Volksgruppe oder Nation, auch Generationen, die „durch unterschiedlichste Erfahrungen (Zwischenkriegszeit, Krieg, Nachkriegsära, Wiederaufbau,

¹⁸⁸ Bretschneider, Rudolf, Johannes Hawlik und Ruth Pauli: *Maß genommen. Österreich in der Meinungsforschung*. Wien: Holzhausen 1999. S. 9.

¹⁸⁹ Ebd. S. 9.

¹⁹⁰ Ebd. S. 9.

¹⁹¹ Ebd. S. 9.

Wohlstandsankunft' etc.) geprägt sind"¹⁹² weisen verschiedene Mentalitäten auf.

Im Kontext Sozialgeschichte folgt nun ein Blick auf die „Wiener Mentalität“ in Bezug auf mögliche historische Wurzeln. Im Vorwort zu *Wien. Identität und Stadtgestalt* befasst sich Hubert Ch. Ehalt mit dem Verhältnis von Stadtgeschichte, Sozialgeschichte und Mentalität. Die Geschichte der Stadt, so Ehalt, hat „Spuren im Stadtkörper, in den Kulturformen und in der Psyche der Menschen hinterlassen“¹⁹³. Zudem stellt er fest: „Die Geschichte der Wiener Mentalitäten spiegelt die Hauptlinien der Sozialgeschichte dieser Stadt.“¹⁹⁴ So lässt sich ein Spannungsverhältnis im Geschichts- und Kulturbewusstsein der Stadt ausmachen: Auf der einen Seite das Image Wiens als „Luxusstadt einer höfischen Gesellschaft [...], Schmelztiegel der Kulturen, Stadt der Dienstboten“¹⁹⁵, auf der anderen Seite die oft ausgeblendete Realität von sozialer Armut, Auflehnung und die Geschichte der kleinen Leute. Des Weiteren kam es in Wien nie zur „Ausbildung eines selbstbewußten [sic] und wirtschaftlich potenten Bürgertums“¹⁹⁶, da die Stadt „fast durchgehend Residenzstadt“¹⁹⁷ war. Die Folgen davon sind das „Weiterleben der feudal-absolutistischen Vergangenheit“¹⁹⁸ in „höflich-höfisch-zeremonielle[n] Mentalitäten“¹⁹⁹ der Wiener. Dazu zählt Ehalt das ausgeprägte Betonen und Befolgen von Hierarchie (Ämter, Behörden, Titel), das Hervorheben von „oben und unten“ in der Gesellschaft und die „den Wienern nachgesagte Höflichkeit, die in der Einhaltung tradierter formaler Regeln des gesellschaftlichen Verkehrs besteht und hinter der sich nicht selten Kälte und Unverbindlichkeit verbergen“²⁰⁰.

¹⁹² Bretschneider: Maß genommen, S. 9.

¹⁹³ Ehalt, Hubert Ch.: Identität. Vorwort. In: *Wien. Identität und Stadtgestalt*. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 89-93. S. 91.

¹⁹⁴ Ebd. S. 91.

¹⁹⁵ Ebd. S. 91.

¹⁹⁶ Ebd. S. 92.

¹⁹⁷ Ebd. S. 91.

¹⁹⁸ Ebd. S. 91.

¹⁹⁹ Ebd. S. 91.

²⁰⁰ Ebd. S. 92.

Die den Wienern nachgesagte Tendenz zu „Fatalismus, Raunzer- und Querulantentum“²⁰¹ sowie die ‚Haltung des ‚nur net [sic] anstreifen‘“²⁰² sind ebenfalls im sozialhistorischen Kontext als Konsequenz einer höfisch dominierten Gesellschaft zu deuten, in der sich nie ein selbstbewusstes Bürgertum herausbilden konnte.²⁰³

Perspektivenwechsel zu *Die Österreicher pauschal* verfasst von einem in Wien lebenden Schotten namens Louis James. Schon der Titel (im Original interessanterweise: *The Xenophobe's Guide to The Austrians*) macht keinen Hehl aus der Funktion des Werkes: Eine sehr allgemeine, oft überhöhte und in erster Linie humorvolle Schilderung der Österreichischen Mentalität.²⁰⁴ Zu den unterschiedlichsten Themen und Begriffen (von Freizeitvergnügen über Fahrverhalten bis hin zur Hundehaltung) findet eine gewollt klischeehaft gehaltene, gleichzeitig humorvolle und durchaus lebenswürdige Betrachtung österreichischer Sitten, Traditionen und Verhaltensweisen statt. James bewegt sich bewusst in einem Graubereich zwischen Landeskunde und Klischeeaufzählung, in diesem Kontext soll nun ein kurzer Blick auf die Darstellung der „Wiener Mentalität“ in *Die Österreicher pauschal* geworfen werden.

Der Wiener, so James, „ist beinahe schon berühmt für die verschiedensten Einflüsse, die sein oftmals widersprüchliches Verhalten steuern. Entsprechend werden die unterschiedlichsten Urteile über ihn verbreitet.“²⁰⁵ Der Autor selbst hat folgendes über den Wiener vernommen:

Einerseits soll er allem Schönen zugeneigt und lebenswürdig sein, was seinen Ausdruck in der Phrase vom ‚goldenen Wienerherz‘ gefunden hat. Andere wiederum bezeichnen den Wiener als verschlagen, verdrießlich und kurz angebunden. Wie nicht anders zu erwarten, findet sich natürlich beides.²⁰⁶

²⁰¹ Ehalt: Identität, S. 92.

²⁰² Ebd. S. 92.

²⁰³ Vgl. Ebd. S. 92.

²⁰⁴ In dieser Serie gibt es weitere Nationen „pauschal“: Amerikaner, Deutsche, Engländer, Franzosen, Holländer, Italiener, Schweizer und Spanier.

²⁰⁵ James, Louis: *Die Österreicher pauschal*. Frankfurt am Main: Fischer 1997. S. 22.

²⁰⁶ Ebd. S. 30.

James konstatiert dem Wiener eine „Sehnsucht nach längst vergangenen Gesellschaftsstrukturen“²⁰⁷, die sich durch eine „geradezu obsessive Vorliebe der Österreicher für (akademische und andere) Titel und Höflichkeitsfloskeln bemerkbar macht“²⁰⁸. Des Weiteren bemerkt James ein Spannungsfeld zwischen Festhalten an vorhandenen Strukturen, eine grundlegende Skepsis gegenüber Fortschritt und Zukunft auf der einen Seite, ein „Streben nach Erneuerung und Veränderung“²⁰⁹ auf der anderen. Die Fortschrittgegner, so James, äußern mit Vorliebe die Standardsätze:

Das hamma noch nie g'macht.
Das hamma scho immer so g'macht.
Da könnt' a jeder kommen.²¹⁰

Weitere typische „Wiener“ Eigenschaften in *Die Österreicher pauschal* sind unter anderem eine Faszination vom Tod und dem Makaberen²¹¹, ein „Hang zu *Schlamperei*“²¹² und ein „allgegenwärtiges Bedürfnis nach Gemütlichkeit“²¹³. All diese Attribute und Zuschreibungen sind zwar klischeehaft und als Fremdbild, also von „außen“ getätigt, dennoch sind sie zugleich Teil des Selbstbildes vieler Wienerinnen und Wiener und dienen der Identifikation mit der Stadt: „Klischeehafte Vorstellungen gehören zur ‚Signatur‘ einer Stadt. Gemeinplätze bieten den Stadtbewohnern Gebrauchsanweisungen für das urbane Leben, einen Code, der die Dechiffrierung komplexer historisch-soziologischer Strukturen möglich macht“²¹⁴.

²⁰⁷ James: *Die Österreicher pauschal*, S. 30.

²⁰⁸ Ebd. S.30.

²⁰⁹ Ebd. S.26.

²¹⁰ Ebd. S.26.

²¹¹ Vgl. ebd. S.61.

²¹² Ebd. S.12.

²¹³ Ebd. S.83.

²¹⁴ Reitani, Luigi: Vielvölkerstaat versus Ausländerfeindlichkeit. In: *Wien. Identität und Stadtgestalt*. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 111-118. S. 112.

2.3.1.4. Multikulturelles Wien?

Überlegungen zu einer „Wiener Mentalität“ erfordern zweifellos einen Blick auf die komplexe Thematik Zuwanderung der „Vielvölkerstadt“ Wien: Der Charakter Wiens als „Schmelztiegel unterschiedlicher ethnischer Kulturen“²¹⁵ beeinflusst bis heute Stadtgestalt und Mentalität der Wiener Bevölkerung.²¹⁶

Das multikulturelle Miteinander in Wien verläuft jedoch keinesfalls reibungslos, vielmehr herrscht eine Diskrepanz zwischen dem positiv aufgeladenen Bild von Wien als Stadt der ethnischen Vielfalt und der Fremdenfeindlichkeit vieler Wienerinnen und Wiener. Dieses Spannungsverhältnis ist kein zeitgenössisches Problem, sondern eng mit der Geschichte Wiens verbunden. So stellt Bernhard Perchinig gleich zu Beginn von *Affäre mit begrenzter Hoffnung* (1996) fest. „Wien war schon immer eine Stadt der Zuwanderung. Und schon immer war das Verhältnis der eingesessenen zu den zukünftigen Wienern und Wienerinnen kein spannungsfreies.“²¹⁷

Der Beitrag *Vielvölkerstaat versus Ausländerfeindlichkeit: Über eine besondere Schizophrenie der ‚Wiener Seele‘* (1996) von Luigi Reitani setzt sich – der Titel lässt es erahnen – ebenfalls mit dieser Diskrepanz auseinander. Reitani stellt die (rhetorische) Frage, ob es in einer Vielvölkerstadt überhaupt „Fremde“ geben kann (und darf) und analysiert den Ausdruck „Fremdsein“ folgendermaßen: „Das [Fremdsein] hängt nicht etwa vom Reisepaß [sic] ab, [...]. Vielmehr geht es hier um die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, um deren Spielregeln, die auch – und vor allem – Sprachregeln sind“²¹⁸. Sprache fungiert in diesem Kontext als Identitätsträger und Markierung von Gruppenzugehörigkeit, zugleich dient sie als Instrument der Abgrenzung: „Die Identität einer Gruppe impliziert immer die Geste der Trennung. Wer die Spielregeln nicht teilt (teilen kann), der steht außerhalb (der Gruppe).“²¹⁹

²¹⁵ Ehalt: Identität, S. 93.

²¹⁶ Vgl. ebd. S. 93.

²¹⁷ Perchinig, Bernhard: *Affäre mit begrenzter Hoffnung*. Zuwanderung in Wien. In: *Wien wirklich. Der Stadtführer*. Hg. v. Renate Banik-Schweitzer. 4. Aufl., veränd. u. red. Nachdr. der Ausg. v. 1992. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1996 [= *Außer der Reihe*]. S. 39-46. S. 39.

²¹⁸ Reitani: *Vielvölkerstaat*, S. 113.

²¹⁹ Ebd. S. 113.

Anders formuliert: Wer nicht mitreden kann (sprachliche Ebene), der darf auch nicht mitreden (gesellschaftliche Ebene).

Dieses „nicht mitreden dürfen“ zieht sich unterschwellig durch die Geschichte der Zuwanderung in (und nach) Wien. Im 19. Jahrhundert wuchs die Bevölkerung Wiens erheblich, vor allem durch Zuwanderer aus Böhmen, Mähren und Ungarn, um 1900 hatte Wien etwa zwei Millionen Einwohner und war „die zweitgrößte tschechische und die zweitgrößte jüdische Stadt Europas“²²⁰. Dennoch verstand sich das offizielle Wien nicht als multinationale Stadt, es herrschte Assimilationsdruck und wachsender Antisemitismus. Mit dem Zusammenbruch der Monarchie verließen viele Menschen die Stadt, mit der „Vertreibung und Auslöschung der Juden im Nationalsozialismus verlor Wien auch den letzten Rest seines multikulturellen Charakters“²²¹. Nach dem zweiten Weltkrieg fand Zuwanderung vor allem in Form von Flüchtlingswellen statt (Ungarn 1956, Tschechoslowakei 1968/69, Polen 1981/82). Parallel dazu entwickelte sich in den 1960er-Jahren die geplante Immigration der „Gastarbeiter“ aus Jugoslawien und der Türkei., wobei – wie der Ausdruck bekundet – „vor allem an Arbeitskräfte gedacht war, die möglichst hier nur ihr Geld verdienen und danach sofort in die Heimat zurückkehren sollten“²²². Die Gastarbeiter kamen vorwiegend aus ärmlichen Verhältnissen und aus „weniger entwickelten, ländlichen Regionen ihres Heimatlandes“²²³.

Mittlerweile lebt schon die dritte Generation dieser ehemaligen Gastarbeiter in Wien, teilweise haben Integration und Bildung zu sozialem Aufstieg geführt, in vielen Fällen leider nicht. Perchinig stellt eine „Segregation am Arbeitsmarkt“²²⁴ fest, viele der ehemaligen Arbeitsmigranten arbeiten in Branchen mit „schlechten Arbeitsbedingungen und geringen Karrierechancen: Bau- und Gastgewerbe, Fremdenverkehr, persönliche Dienstleistungen“²²⁵.

²²⁰ Perchinig: Zuwanderung in Wien, S. 40.

²²¹ Ebd. S. 41.

²²² Ebd. S. 42f.

²²³ Ebd. S. 43.

²²⁴ Ebd. S. 44.

²²⁵ Ebd. S. 44.

Diese Segregation setzt sich auch am Wohnungsmarkt fort²²⁶, so zeigt sich in Wien vor allem in Bezirken mit niedriger sozialer Rangordnung, den ehemaligen „Arbeiterbezirken“ und um die Gürtelgend ein hoher Anteil an Bewohnern mit Migrationshintergrund.

Zuwanderung ist ein dynamischer und komplexer Prozess, der unterschiedlich starke Zuströme von Migranten aus verschiedenen Kulturkreisen oder Ländern kennt. 1.731.236 Menschen lebten 2012 in Wien, 590.845 (34 Prozent) davon mit Migrationshintergrund.²²⁷ Der Umgang der Wiener Bevölkerung mit Zuwanderern, aber auch der Umgang von Migranten untereinander hängt von verschiedenen Faktoren ab, er ist situationsabhängig, variiert je nach Kulturkreis, sozialem Status und individueller Weltanschauung der betreffenden Personen und lässt sich nicht pauschal definieren. Allerdings zeigt ein Blick auf Wahlergebnisse²²⁸ vergangener Gemeinderatswahlen, dass ein Teil der Wiener Bevölkerung – wenn schon nicht offen deklariert, zumindest in der Wahlzelle – Migranten gegenüber ablehnend und abweisend eingestellt ist.

Die von Reitani konstatierte „Schizophrenie der Wiener Seele“ zeigt sich an der ambivalenten Haltung gegenüber „Fremdheit“ in einer Stadt, in der Traditionen, Gebräuche und Lebensweisen anderer (fremder) Kulturen mit Vorliebe als „typisch wienerisch“ gepriesen werden:

Den kriegerischen Türken hat der Wiener seinen Kaffee zu verdanken, den [...] böhmischen Köchinnen seine Mehlspeisen; Musik und Architektur stehen im Zeichen des italienischen Geistes; aus Spanien kam das höfische Ritual, aus England das [...] Gentleman-Modell des feinen Benehmens.²²⁹

²²⁶ Vgl. Perchinig: Zuwanderung in Wien, S. 44.

²²⁷ Vgl. Bevölkerung nach Migrationshintergrund 2012

<http://www.wien.gv.at/statistik/bevoelkerung/tabellen/bevoelkerung-migh-geschl-zr.html> [Stand: 23.01.2013].

²²⁸ In der Wiener Gemeinderatswahl 2010 erhielt die Freiheitliche Partei Österreichs die Stimme von 25,77% aller Wahlberechtigten. (Quelle: <http://www.wien.gv.at/wahl/NET/GR101/GR101-109.htm> [Stand: 23.01.2013].) Die Partei warb (offenbar erfolgreich) mit dem Plakat: „Mehr Mut für unser ‚Wiener Blut‘. Zu viel Fremdes tut niemandem gut.“

²²⁹ Reitani: Vielvölkerstaat, S. 112.

Auch der Wiener Dialekt hat sich viele Ausdrücke aus anderen Sprachen und Kulturkreisen einverleibt:

Überall trägt die Stadt die Zeichen ausländischer Präsenz, selbst die Mundart der Wiener beweist eine für die deutsche Sprache ungewöhnliche Aufnahmefähigkeit von Fremdwörtern. Der Wiener Prater ist dem Spanischen *el prado* (die Wiese) seine Bezeichnung schuldig, [...] das Wort ‚Beisel‘ [auch Beisl] dem Jiddischen. [...].²³⁰

Die Wiener Mundart kennt nicht nur viele Fremdwörter, d.h. Ausdrücke aus anderen Sprachen und Kulturkreisen, sondern auch unzählige (zumeist abwertende) Wörter für „Fremde“: „*Tschusch*[en] für Jugoslawen [...], *Piefke* für Deutsche, *Katzelmacher* für Italiener, *Gscherte* für die Bewohner der österreichischen Provinz.“²³¹ Am Ausdruck „Gscherte“ zeigt sich, dass Fremdheit nicht zwangsläufig nach der Landesgrenze beginnt, sondern fallweise auch auf ein simples „nicht einer von uns“ zu reduzieren ist.

Die Diskrepanz Vielvölkerstadt – Xenophobie scheint auf den ersten Blick unvereinbar, doch letztendlich ist diese Ambivalenz keine Frage von entweder / oder, sondern Teil der Stadt Wien und der Mentalität ihrer Bewohner. So stellt auch Reitani folgenden Befund: „Kaum in einer anderen Stadt koexistieren Fremdenhaß [sic] und fremde Einflüsse so nebeneinander wie in Wien. [...] Nicht nur von Fremden ist die Vielvölkerstadt Wien bestimmt, sondern auch gegen sie.“²³²

Brisanz und Aktualität der Thematik sind aus dem öffentlichen Diskurs nicht wegzudenken, eine Auseinandersetzung mit Zuwanderung und damit verbundenen Auswirkungen auf die Stadt Wien und ihre Bevölkerung findet auch (auf unterschiedliche Art und Weise) in den „Wiener Krimis“ statt und soll bei der Analyse miteinbezogen werden. Weiters ist zu klären, wie die Komplexität des Image- und Mentalitätsbegriffs in den Texten bearbeitet wird, wobei die Faktoren Perspektive und Kontext nie außer Acht gelassen werden sollen.

²³⁰ Reitani: Vielvölkerstaat, S. 112.

²³¹ Ebd. S. 113.

²³² Ebd. S. 118.

2.3.2. Über die Stadt: Stadt und Literatur

2.3.2.1. Das Stadtmotiv – ein Überblick

Seit es die Stadt gibt, wird über sie geschrieben, tauchen unterschiedliche Stadtmotive, -bezüge und -bilder in der Literatur auf, setzt sich die Literatur mit der Stadt und ihrer Darstellung auf vielfältige Weise auseinander.

Nicht nur die Veränderung der Stadt selbst, auch jeweils vorherrschende Strömungen, Modelle und Ideale beeinflussen diese Darstellung. Ein kurzer Überblick über das Stadtmotiv im Wandel der Zeit soll dessen Komplexität verdeutlichen:

Im Mittelalter bedeutet die ummauerte Stadt vor allem Schutz und Sicherheit²³³, in der Dichtung taucht die eigene Stadt als Heimat, als „Gegenstand des Preises oder auch der Klage, sofern sie entgleitet“²³⁴, die fremde Stadt als „Ziel des Abenteuers, [...] auch als Ort der Gefahr“²³⁵ auf. Im Barock wird die Stadt zum „Inbegriff der Verderbtheit“²³⁶, insbesondere Paris wird im „17. Jahrhundert gleichsam symbolische Formel der Verführung“²³⁷. Auch anti-höfische Strömungen mischen sich in das Motiv der „Fragwürdigkeit der Städte“²³⁸. Die Romantik kennt „Idyllisierung und Idealisierung“²³⁹ der Stadt, sie „individualisiert die kleineren Städte durch den Bezug auf ihre Geschichte und die sie umgebende Landschaft“²⁴⁰. Parallel zur Idealisierung ergibt sich auch ein „spöttisch herablassend gesehenes [...] Bild des Landlebens“²⁴¹, die Gegenüberstellung Stadt-Land begleitet die Stadtdarstellung als zeitloses Motiv.

²³³ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Die Stadt. In: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 5., überarb. und erg. Aufl. Stuttgart: Kröner 1999 [= Kröners Taschenausgabe Bd. 301]. S. 667-681. S. 668.

²³⁴ Kohlschmidt, Werner: Aspekte des Stadtmotivs in der deutschen Dichtung. In: Un dialogue des nations. Albert Fuchs zum 70. Geburtstag. München [u.a.]: Hueber [u.a.] 1967. S. 219-237. S. 220.

²³⁵ Ebd. S. 220.

²³⁶ Frenzel: Die Stadt, S. 669.

²³⁷ Kohlschmidt: Aspekte des Stadtmotivs, S. 224.

²³⁸ Ebd. S. 223.

²³⁹ Frenzel: Die Stadt, S. 669.

²⁴⁰ Ebd. S. 669.

²⁴¹ Ebd. S. 668.

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich die moderne Großstadt, zugleich dominiert der Roman den Literaturbetrieb, zwischen Stadt und Roman ergibt sich eine „überraschende Wahlverwandtschaft“²⁴², beide, „Großstadt und Roman sind komplexe, weiträumige Gebilde“²⁴³. Charles Dickens' London vereint schon typische Großstadtmotive wie „Arbeitslosigkeit und Armut, Verbrechen, das Prostituiertenwesen, die Anonymität großstädtischen Lebens“²⁴⁴.

Die moderne Industriestadt des 20. Jahrhunderts findet sich in neuen, vielschichtigen Bildern und Begriffen in der Literatur wieder, diese neue Großstadt ist nicht einfach nur eine größere Stadt, sie wird „unüberschaubar, der Mensch fühlt sich fremd“²⁴⁵, neue Lebenswelten und Bedingungen entstehen. Die Großstadt bietet Auseinandersetzung mit Themen wie Anonymität, Menschenmasse, Großstadteinsamkeit und technischem Fortschritt,²⁴⁶ geprägt wird auch das Motiv der Stadt als Labyrinth.

2.3.2.2. Stadtbeschreibung und Stadtkonstitution

Überlegungen zu Unüberschaubarkeit, Vielseitigkeit und Komplexität der modernen Großstadt führen auch zu einer Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen ihrer literarischen Darstellung und Beschreibbarkeit: „Die Verstädterung der Welt und das Erlebnis Stadt haben tiefgreifend auf die Literatur eingewirkt. Stadt als literarischer Gegenstand hat die künstlerischen Mittel, den sprachlichen Ausdruck ebenso wie literarische Techniken verändert.“²⁴⁷ In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung des Gegenstands Stadt, schließlich ist Kunst nicht „bloßes Abbild der Wirklichkeit“²⁴⁸, sondern behandelt und verhandelt Inhalte, Stoffe und Gegenstände, deren Abbildung und Darstellung in der Literatur nicht einfach gespiegelt, sondern verfremdet, verzerrt und bearbeitet werden.

²⁴² Frenzel: Die Stadt, S. 669.

²⁴³ Ebd. S. 669f.

²⁴⁴ Vgl. ebd. S. 667.

²⁴⁵ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. S. 9.

²⁴⁶ Vgl. Frenzel: Die Stadt, S. 678f.

²⁴⁷ Corbineau-Hoffmann: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt S. 6.

²⁴⁸ Ebd. S. 8f.

Die Grundfragen: Wie kann der Gegenstand „Stadt“ beschrieben, wie im Text konstituiert werden? behandeln Andreas Mahler in *Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution* (1999) und Horst Weich in *Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum Image von Paris* (1999). Mahler erörtert Möglichkeiten zur Beschreibbarkeit des Gegenstands Stadt und spricht von „referentieller“ und „semantischer Stadtkonstitution“²⁴⁹. Diese zwei Techniken der Stadtkonstitution ermöglichen eine Beschreibung des komplexen Gegenstands Stadt durch Reduktion. Die referentielle Stadtkonstitution erfolgt über die „explizite Herstellung eines Text-Welt-Bezugs“²⁵⁰, also durch explizites (Be)nennen von real existierenden Städten und Orten. Eine „erste Signalisierung“²⁵¹ beginnt häufig schon beim Titel (*Berlin Alexanderplatz, Dubliners*), und setzt sich „am Texteingang, insbesondere in den ersten Zeilen oder aber auch in Wiederaufnahme an Kapitelanfängen“²⁵² fort. Die referenzsemantische Technik erfolgt nicht zwingend über direkte Benennung, sondern auch durch „Abrufen von als bekannt voraussetzbaren Teilelementen – Bauwerken, Naturbesonderheiten, Sehenswürdigkeiten“²⁵³. Dieser referentielle „Verweis auf die jeweils typischsten Teilelemente einer Stadt“ wird als „prototypisch“ bezeichnet, Beispiele hierfür sind Westminster Abbey, Tower und Big Ben in London.²⁵⁴

Anders die semantische Stadtkonstitution: Hier werden dem Redegegenstand Stadt „spezifizierende Merkmale“²⁵⁵, zugewiesen, die beschriebene Stadt wird, so Weich, „bedeutungssemantisch über die Zuweisung spezifischer Bedeutungskomponenten“²⁵⁶ beschrieben, ihr werden Attribute und Charakteristika zugeschrieben.

²⁴⁹ Mahler, Andreas: *Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*. In: *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*. Hg. v. Andreas Mahler. Heidelberg: Winter 1999 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170]. S. 11-36. S. 17.

²⁵⁰ Ebd. S. 14.

²⁵¹ Ebd. S. 14.

²⁵² Ebd. S. 14.

²⁵³ Ebd. S. 15.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 14f.

²⁵⁵ Ebd. S. 17.

²⁵⁶ Weich: *Stadtdarstellung*, S. 37.

Hier bietet sich wieder Brüssels „Imageproblem“ als (Negativ)beispiel an: Wie schon erwähnt, hat Brüssel kein „prägnantes Gesicht“²⁵⁷ – keine bekannten Teilelemente wie Bauwerke, Naturbesonderheiten oder Sehenswürdigkeiten, was eine referentielle Stadtkonstitution erheblich erschwert. Zusätzlich hat Brüssel keinen Slogan (Stadt der ...) wodurch eine bedeutungssemantische Konstitution der Stadt ebenfalls schwer möglich ist.²⁵⁸

Anders dagegen Paris, das sich sowohl referenzsemantisch als auch bedeutungssemantisch beschreiben lässt. So gelten Notre-Dame, Eiffelturm und Sacré-Coeur „auch heute noch unverändert als die zentralen Kennzeichen des prototypischen Paris“²⁵⁹ (referenzsemantisch), zugleich wird Paris bedeutungssemantisch zur Stadt der Liebe und des Vergnügens.²⁶⁰

Diese beiden Techniken zur Beschreibung von „Stadt“ ermöglichen so eine Annäherung / Beschreibbarkeit / Reduzierung des komplexen Gebildes „Stadt“. In der Analyse der Texte soll daher untersucht werden, inwiefern ein Bild von „Wien“ durch referenzsemantische und bedeutungssemantische Technik beschrieben wird. Dabei ist zu beachten, wie und in welchem Kontext eine explizite Nennung von Stadt, Stadtteil oder Teilelement (Bauwerk, Sehenswürdigkeit) oder eine Zuweisung von Attributen und Charakteristiken (Image) erfolgt, welches Bild der Stadt Wien in den „Wiener Krimis“ entworfen wird.

Weiters ist in diesem Zusammenhang zu beachten, dass Beschreibung unweigerlich von der Perspektive der wahrnehmenden Person abhängt. So betont auch Friedrich Achleitner in *Das Stadtbild gibt es nicht* „Wir dürfen nicht von der naiven Annahme ausgehen, daß [sic] Stadtbild etwas Statisches, Gegebenes ist.“²⁶¹ Vielmehr hänge es vom „Standpunkt des Betrachters ab – von seinen Kenntnissen und Interessen – wie sich ihm ein ‚Bild‘ darbietet“²⁶².

²⁵⁷ Weich: Stadtdarstellung, S. 37.

²⁵⁸ Vgl. ebd. S. 37.

²⁵⁹ Ebd. S. 43.

²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 53.

²⁶¹ Achleitner: *Das Stadtbild gibt es nicht*, S. 186.

²⁶² Ebd. S.186.

Wir haben somit Dynamik und Vielschichtigkeit der Stadt auf der einen, die (subjektive) Perspektive des Betrachters (Erzähler, Figur) auf der anderen Seite. So bieten sich weitere Überlegungen der Begriffe Perspektive und Wahrnehmung in Verbindung mit Raum, Räumlichkeit und Raumvorstellung an.

2.3.3. Raum und Perspektive: Der erlebte Raum

Überlegungen zu „Raum und Literatur“ erfordern zunächst die Klärung grundsätzlicher Begriffe und Inhalte in Zusammenhang mit dem komplexen Feld der literarischen Raumforschung. Fest steht: Raum in der Literatur ist kein „wirklich räumlicher Raum“²⁶³, ist nicht mit mathematisch-geometrischem Raum gleichzusetzen, vielmehr bewegen wir uns hier im Bereich von Räumlichkeit, Raumvorstellung und Raumerleben.²⁶⁴

So unterschiedlich das Konzept von „Raum“ in verschiedenen Fachrichtungen (Philosophie, Malerei, Literatur) wahrgenommen und behandelt wird, so komplex ist auch der Zugang der literarischer „Raumforscher“ auf diesem Gebiet. In *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* entwarf Gotthold Ephraim Lessing die These vom „räumlichen Nebeneinander“²⁶⁵ der Malerei und dem „zeitlichen Nacheinander“²⁶⁶ der Poesie, wodurch er die „Raumstruktur zum konstituierenden Merkmal der Malerei machte und ihre Relevanz für die Dichtkunst bestritt“²⁶⁷. Somit musste sich „jede Neubewertung des ästhetischen Raumes [...] in der Nachfolge gegen die Autorität Lessings argumentativ behaupten“²⁶⁸.

²⁶³ Assert, Bodo: Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Diss. 1973. S. 3.

²⁶⁴ Vgl. Hillebrand, Bruno: Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur. München: Winkler 1971 [= Winkler Studien]. S. 34.

²⁶⁵ Brynhildsvoll, Knut: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1993 [= Beiträge zur Skandinavistik Bd. 11]. S. 7.

²⁶⁶ Ebd. S. 7.

²⁶⁷ Ebd. S. 7.

²⁶⁸ Ebd. S. 7.

Im Laufe der Zeit wurde diese These immer wieder einer kritischen Prüfung unterzogen, mittlerweile hat sich eine eigene Schule der literarischen Raumforschung herausgebildet, die sich mit dem Raum in der Literatur basierend auf unterschiedlicher Methodik, Intention und Betrachtungsweise auseinandersetzt.

Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Raumthematik würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weitere Überlegungen konzentrieren sich daher auf die Aspekte Raum, Wahrnehmung und Perspektive. In *Landschaft und Raum in der Erzählkunst* (1975) weist Alexander Ritter darauf hin, dass „Raum in der Dichtung weitgehend Landschaft in der Dichtung bedeutet“²⁶⁹ und erläutert die „Entwicklung literaturwissenschaftlicher Auffassung von Landschaft und Raum und die sich wandelnde Methode der Betrachtung“²⁷⁰ in reduzierter Form anhand der vier Leitbegriffe „‘Naturgefühl‘ – ‚Landschaftskulisse‘ – ‚Handlungsschauplatz‘ – ‚erlebter Raum‘“²⁷¹

Ritter versteht die „Analyse des Naturgefühls, verbunden mit der Betrachtung der Landschaftsdarstellung als untergeordnetem Funktionswert [...] als Folge der romantischen Weltsicht und Landschaftsgestaltung“²⁷², daran knüpft „chronologisch weitgehend gleichzeitig“²⁷³ das Verständnis von „Landschaft in der Dichtung als Kulisse des Geschehens“²⁷⁴ an. Der Leitbegriff „Handlungsschauplatz“ steht für die Darstellung von Landschaft als „besonders gestalteten Weltausschnitt, in dem sich der Held nach der Absicht des Erzählers zu verhalten hat: Landschaft als Schauplatz“²⁷⁵. Zuletzt behandelt Ritter den Begriff des „erlebten Raumes“ und spricht von der Fragestellung nach „Raumdarstellung und Raumfunktion“²⁷⁶.

²⁶⁹ Ritter, Alexander: Einleitung. In: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hg. v. Alexander Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 [= Wege der Forschung Bd. 418]. S. 1-17. S. 2.

²⁷⁰ Ebd. S. 4.

²⁷¹ Ebd. S. 4.

²⁷² Ebd. S. 4.

²⁷³ Ebd. S. 5.

²⁷⁴ Ebd. S. 5.

²⁷⁵ Ebd. S. 5.

²⁷⁶ Ebd. S. 5.

Diese Fragestellung, so Ritter, bezieht „alle Perspektiven und Erfahrungen früherer Forschung“²⁷⁷ mit ein und schließt „über die dichterische Landschaft hinaus den gesamten Erlebnisraum des Helden, den geschilderten Raum des Erzählers und die darauf bezogenen Raumergänzungen aus der Leseerinnerung“²⁷⁸ mit ein.

Der „erlebte Raum“ steht folglich in enger Verbindung zu Wahrnehmung und Perspektive, daher spielt dieses Konzept für Überlegungen zu Stadtdarstellung – Stadtwahrnehmung eine relevante Rolle und soll noch weiter untersucht werden. Das Konzept des erlebten Raumes ist eng mit den Aspekten Erleben, Erfahrung und Perspektive verknüpft und stammt ursprünglich aus den Fachrichtungen Psychologie und Philosophie. Der Begriff wurde erstmals (Fachbereich Psychologie) als „gelebter Raum“ von Karlfried von Dürckheim (1932) eingeführt und später (Fachbereich Philosophie) als „erlebter Raum“ von Otto Friedrich Bollnow (1963) und Elisabeth Ströker (1965) geprägt, in weiterer Folge von der Literaturwissenschaft übernommen und weiter verarbeitet.²⁷⁹

Bruno Hillebrand setzt sich in *Mensch und Raum im Roman* (1971) mit verschiedenen Ansätzen zu Raum und Raumkonzept auseinander und stellt Überlegungen zum erlebten Raum an. So untersucht er den „Funktionscharakter[s] erzählter Räumlichkeit“²⁸⁰ und unterscheidet zwischen Gesellschaftsraum (auch sekundärer Raum) und erlebtem Raum (auch primärer Raum). Der Gesellschaftsraum wird „vorwiegend mit der Perspektive des objektiven Erzählers gesehen und geschildert“²⁸¹, der erlebte Raum dagegen „ganz aus der Perspektive der jeweils zentralen Person“²⁸², wodurch der Raum zum „Ausdrucksträger dieser Perspektive“²⁸³ wird und „wichtige

²⁷⁷ Ritter: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, S. 5.

²⁷⁸ Ebd. S. 5.

²⁷⁹ Vgl. Reidel-Schrewe, Ursula: *Die Raumstruktur des narrativen Textes*. Thomas Mann, "Der Zauberberg". Würzburg: Königshausen & Neumann 1992 [= *Epistemata*: Reihe Literaturwissenschaft Bd. 80]. S. 7.

²⁸⁰ Hillebrand: *Mensch und Raum im Roman*, S. 15.

²⁸¹ Ebd. S. 15.

²⁸² Ebd. S. 15.

²⁸³ Ebd. S. 15.

Wesenszüge der betreffenden Person“²⁸⁴ vermittelt. Anders formuliert: Der Mensch betrachtet den Raum (ob nun Landschaft, Umwelt oder konkrete Räumlichkeit) niemals objektiv sondern immer subjektiv und bringt eigene Erfahrung, Stimmung und Geisteshaltung mit ein.

Raum, Raumerleben und Raumdarstellung stehen so in einem sich gegenseitig beeinflussenden Wechselverhältnis. Dies trifft sowohl auf das (Er)leben im „realen“ Raum als auch auf das Raumerleben von dargestellten literarischen Räumen zu: „Lebt der Mensch schon alltäglich in einem ganzheitlichen Stimmungsbezug zur Umwelt (vorwiegend unreflektiv, unbewußt [sic]), trifft das um so gesteigerter noch auf das Erleben bereits verdichteter Räumlichkeit im Kunstwerk zu.“²⁸⁵

Wie sind die Ausführungen über den „erlebten Raum“ nun auf die Analyse der Texte anzuwenden? In erster Linie bietet sich dadurch ein Zugang zu Betrachtungen von Perspektive, Wahrnehmung und subjektivem Erleben. Konkret heißt das: Ausgehend von den Figuren in den Texten eröffnet sich ein Blick auf verschiedene Räume und Raumvorstellungen. So kann die jeweilige Umwelt, das spezifische und individuelle Raumerleben der Figuren (vorwiegend der Detektive) ermittelt und in Verbindung mit anderen Komponenten betrachtet und analysiert werden. Vor allem die Rolle der Erzähler und ihre Distanz / Haltung gegenüber den zentralen Figuren ist hier interessant.

²⁸⁴ Hillebrand: Mensch und Raum im Roman, S. 15.

²⁸⁵ Ebd., S. 15.

3. Analyse der Texte

3.1. Die Texte: Inhalte, Kontexte, Schauplätze

3.1.1. Günter Brödl: *Schneeblind*

3.1.1.1. Trainer und Ostbahn-Kurti

Günter Brödl, Spitzname Trainer, ist der geistige Vater der legendären Wiener Kultfigur „Ostbahn Kurti“ (auch Dr. Kurt Ostbahn), die sich vor allem in Wien und Umgebung als Rock- und Bluesmusiker großer Beliebtheit erfreut. Die Schaffung des Ostbahn-Kurti fand Mitte der 1980er-Jahre auf verschiedenen Ebenen statt: Erstmals tauchte er als Figur in Brödls Theaterstück *Wem gehört der Rock'n'Roll?* (1979) auf, dann entwickelte Brödl die Kunstfigur weiter: „Brödl strickte eine Legende um den geheimnisvollen Kurtl, suchte per Inserat nach nicht existierenden Ostbahn-Platten, sorgte für nicht zu befriedigenden Bedarf, bevor er schließlich den realen Willi Resetarits für die Agenden seiner Kunstfigur gewann.“²⁸⁶

Nachdem Ostbahn-Kurti ein Gesicht erhalten hatte, verhalfen Brödl und der Musiker Willi Resetarits der Figur zu beachtlichem Erfolg. Resetarits prägte das spezifische Erscheinungsbild des „wohl bedeutendsten Vertreters des Favorit'n'Blues“²⁸⁷, der immer mit Sonnenbrille, 3-Tage-Bart und Lederjacke anzutreffen war und durch seinen speziellen Sprachstil, Wiener Dialekt, gepaart mit Eloquenz, Fachausdrücken und „gebildeter“ Hochsprache auffiel. Brödl hielt sich vorwiegend im Hintergrund, schrieb die Songtexte (viele Übersetzungen amerikanischer Country-, Blues- und Rockmusiker, aber auch Eigenkompositionen), Resetarits interpretierte die Lieder und verkörperte die Figur in der Öffentlichkeit und auf der Bühne.²⁸⁸

²⁸⁶ Seiler, Christian: Na, so wirst ned oid. In: Profil. Das unabhängige Nachrichtenmagazin Österreichs. [42/2000], 16.10.2000, S. 232.

²⁸⁷ Hiess, Peter: Seavas, Trainer! Ein Nachruf auf Günter Brödl (1955-2000) von Peter Hiess. In: Der Standard. 10.11.2000, S.16.

²⁸⁸ Vgl. Seiler: Na, so wirst ned oid.

Nach Brödl's plötzlichem Tod 2000 schickte Resetarits sein Alter Ego Dr. Kurt Ostbahn 2003 in Pension, ließ sich aber zur Freude seiner immer noch großen Fangemeinde mehrfach zu Ostbahn-Kurti Konzerten überreden (zuletzt 2011).²⁸⁹

Bis zu seinem Tod war „der Trainer“ Brödl ein viel beschäftigter Mann: Er pendelte zwischen Wien und seiner Wahlheimat Teneriffa, schrieb Artikel, verfasste Ostbahn-Kurti Songtexte, tourte gemeinsam mit Resetarits als Begleiter der (wechselnden) Ostbahn-Bands und widmete sich außerdem dem Verfassen von Romanen, darunter sechs Kriminalromane. 1995 erschien der erste Ostbahn-Kurti Krimi *Blutrausch*²⁹⁰, gefolgt von *Hitzschlag* (1996), *Platzangst* (1997), *Kopfschuss* (1999) und (posthum) *Schneeblind* (2002). Zudem verfasste Brödl zwei Trainer & Trash Krimis, die ohne Ostbahn-Kurti auskamen: *Das Geheimnis der toten Tänzerin* (1998) und die Co-Produktion *Peepshow* (2002), gemeinsam verfasst mit Freund und Wegbegleiter Peter Hiess, Spitzname Doctor Trash (auch Doc), der als Journalist, Autor und Übersetzer ebenfalls im „Ostbahn-Kurti“ Umfeld angesiedelt ist und auch Teil der Figurenwelt der Krimis ist.

Die Schauplätze der Ostbahn-Kurti Krimis wechseln zwischen Wien (*Blutrausch*, *Platzangst*, *Schneeblind*), Teneriffa (*Hitzschlag*) und Mexiko (*Kopfschuss*). Ostbahn-Kurti ist zugleich Erzähler und Detektiv und wird von Trainer und Doctor Trash bei seinen Ermittlungen unterstützt. Die Tatsache, dass der Autor selbst als Figur in seinen Romanen auftaucht, sorgt für eine zusätzliche Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Kunst: Der Autor Brödl kreiert den Erzähler Ostbahn-Kurti, der wiederum von Trainer (Brödl), Doc (Hiess) und sich selbst (als Detektiv und Musiker) erzählt. Eine Analyse von *Schneeblind* kann diese Vermischung und Verknüpfung von realen Personen und fiktiven Figuren, die auf verschiedenen Ebenen stattfindet, nicht völlig ausklammern, vor allem die Kunstfigur Ostbahn-Kurti betreffend.

²⁸⁹ Vgl. N.N.: Der Ostbahn-Kurti kehrt zurück. In: <http://derstandard.at/1308186649321/Konzerte-Der-Ostbahn-Kurti-kehrt-zurueck> [Stand: 23.01.2013].

²⁹⁰ *Blutrausch* wurde 1997 verfilmt, Ostbahn-Kurti wird selbstverständlich von Willi Resetarits dargestellt, der Trainer nicht von Günter Brödl selbst, allerdings hat Brödl einen Gastauftritt.

3.1.1.2. Handlung und Hintergründe

Zunächst eine Zusammenfassung der Handlung: Der Trainer erhält vier geheimnisvolle Faxe, die eine kommende Gefahr verkünden. Drei dieser Faxe stammen von einer Personengruppe und sind mit *El Dichter & The Totenvogel* unterzeichnet, das vierte Fax ist nur mit einem Kreuz unterzeichnet und stammt von einer offenbar gestörten Person, die Trainers plötzlich aufgetauchte Jugendliebe Nora, Betreiberin eines SM-Studios, bedroht. Weitere Faxe mit Todesdrohungen folgen, wie angekündigt wird eine Supermarkt-Kassiererin angefallen, jedoch nicht verletzt. Der Verdacht fällt auf Noras ehemaligen Kunden „Kreuzschinder“, der unter Persönlichkeitsspaltung leidet. Nora sorgt für Spannungen zwischen Trainer und Kurti, da sich beide Männer für sie interessieren, zusätzlich erscheint auch noch Noras ehemaliger Geschäftspartner und Ex-Liebhaber Paul Körner auf der Bildfläche. Noras Mitarbeiterin, die Zofe Gerda, wird in der Zentrale der Firma überfallen und gefesselt, Nachforschungen ergeben, dass der Verdächtige Kreuzschinder nicht der Täter sein kann. Weitere Faxe folgen, gepaart mit Fotos prominenter Persönlichkeiten bei ihrem Besuch im SM-Studio – offenbar in erpresserischer Absicht. Das Detektivtrio verdächtigt Körner und lockt ihn in Kurts Stammbeisl Rallye, als Körner plötzlich entführt wird. Nun herrscht Ratlosigkeit: Wie kann Körner der Täter sein, wenn er entführt wurde? Kurt Ostbahn und Nora entdecken in Körners Wohnung Beweise für seine Schuld: Er steckt hinter den bedrohlichen Faxen, hat die Personen auf den Fotos erpresst und benutzt den echten Kreuzschinder als Alibi. Nun klärt sich auch die Entführung Körners auf: Nora hat ein doppeltes Spiel gespielt und ihren treu ergebenen Kunden Boris, der einschlägige Verbindungen hat, beauftragt, Körner zu entführen und zu bestrafen. Zuletzt löst sich auch das Rätsel um die Faxe von *El Dichter & The Totenvogel*: Es waren Jugendliche, die Kurt Ostbahn zu einem Auftritt bewegen wollten.

In *Schneeblind* wird viel gesprochen, gegessen, telefoniert, getrunken und geraucht. Beschreibungen von Personen, Räumen oder Landschaft findet nur sehr reduziert statt. Der Erzähler konzentriert sich auf direkte Sprache, Dialoge und Wortspiele, dazwischen unterhält er mit Anekdoten und Überlegungen zu

Musik und über sein Dasein als Musiker. Der Titel verweist schon auf die vorherrschende Wetterlage: Immer wieder betont der Erzähler den Schnee in der Stadt, die Kälte und den kalten Ostwind, zugleich deutet die Titelgebung die anfängliche Blindheit der Detektive (und auch der Leserschaft) an, die sich bezüglich der wahren Identität des Faxe Schreibers täuschen lassen.

Die Erzählung kommt mit einer Handvoll Figuren aus: Zunächst das Detektivtrio Kurt, Trainer und Doc, wobei Trainer wenig zur Auflösung beiträgt, da er sich bedroht fühlt und sehr nervös ist. Doc ist zwar krank und kann seine Wohnung nicht verlassen, dennoch ist er „Masterbrain“ der Truppe und trägt maßgeblich zur Aufklärung des Falles bei. Kurt ist in erster Linie Erzähler und Beobachter, er trägt Informationen zusammen, kommuniziert mit allen Personen und bemüht sich um Durchblick. Weitere Figuren sind Trainers Jugendliebe Nora, ihre Mitarbeiterin Gerda, der ehemalige Mitarbeiter Paul Körner sowie der ursprüngliche Verdächtige Werner Kohut alias Kreuzschinder und Boris, der Kunde von Nora. Ebenfalls zum weiteren Figurenkreis zählen die jeweiligen Kellner von Kurts Stammlokalen – der Quell-Poldl von Kurts „Tageslokal“ Quell und Herr Josef von seinem Abend- und Nachtlokal „Rallye“.

Eine Besonderheit in *Schneeblind* in Bezug auf die Erzählerrolle ist das Durchbrechen der Erzähllusion durch Verweise auf andere Ostbahn-Kurti-Romane:

Dann, nachdem der Rudi in der Schupfen im Hof ermordet und der Herr Josef selbst schwer verletzt wurden (von wem und wieso, kann nachgelesen werden in „Kurt Ostbahn: Bluttausch“, 1995), [...].²⁹¹

An anderer Stelle wird die Illusionsstörung durch den Ausdruck „Fallbericht“ wieder zurückgenommen:

Und der Doc hat sich in unserer bisherigen Ermittlerkarriere nur ein einziges Mal geirrt, nämlich in der Causa „Totenvogel“, die in meinem Fallbericht „Kurt Ostbahn: Platzangst“ nachzulesen ist [...].²⁹²

²⁹¹ Brödl, Günter: *Schneeblind*. Frankfurt am Main: Eichborn, 2002. S. 45.

²⁹² Ebd. S. 63.

Diese Störung und Aufrechterhaltung von Illusion ist an die Kunstfigur Ostbahn-Kurti und die Aufrechterhaltung ihrer (fiktiven) Existenz geknüpft. Das Spiel mit Fiktionsebenen zeigt sich auch an den Namen der Faxschreiber, die Ostbahn-Kurti zu einem Auftritt locken wollen:

Mit leisem Spott notiert der Doc, daß [sic] mir bei der Durchsicht der Faxe offenbar auch entgangen ist, daß [sic] Fax 1,3 und 4 von ‚Mitgliedern Deiner Täterfamilie‘ unterzeichnet wurde. Vom ‚Dichter‘ (aus ‚Blutausch‘), vom ‚Totenvogel‘ (aus ‚Platzangst‘) [...].²⁹³

Der Schluss der Erzählung lässt einige Fragen offen, deren Auflösung / Behandlung möglicherweise für weitere Ostbahn-Kurti Romane geplant war, darunter das Verhältnis Trainer – Nora – Kurt und die drohende Schließung von Kurts Stammlokal Rallye.

3.1.1.3. Schauplätze

Schauplatz der Handlung ist ausschließlich Wien, und auch hier nur bestimmte Teile der Stadt, vor allem im Süden und Westen. Der Erzähler bezeichnet sich selbst als den „Ostbahn aus Wien-Fünfhaus“²⁹⁴, seine Wohnung und seine beiden Stammlokale Quell und Rallye sind im 15. Wiener Gemeindebezirk (*Rudolfsheim-Fünfhaus*), Trainer und Doctor Trash leben im Westen von Wien (der Trainer in der „Meidlinger Mansarde“ im 12. Bezirk, Doc in der Kirchengasse, 8. Bezirk), auch weitere Ermittlungen finden vor allem im südwestlichen Teil Wiens, unweit des 15. Bezirks, in den Nachbarbezirken 5 und 12 statt. Die einzige Ausnahme bildet die Firma von Nora, die sich „oben“ im 10. Bezirk befindet.

Diese Zuweisung oben – unten findet sich an mehreren Stellen, man fährt „rauf in den Zehnten“²⁹⁵, Kurt stellt fest „da heroben am Wienerberg [...] bläst der eisige Ostwind deutlich schärfer als unten bei mir in den Niederungen des Wientals“²⁹⁶. Nora arbeitet nicht nur „oben“, sie wohnt auch in einem anderen Teil von Wien, nämlich „drüben am Grünen Berg“²⁹⁷.

²⁹³ Schneeblind, S. 33.

²⁹⁴ Ebd. S. 19.

²⁹⁵ Ebd. S. 115.

²⁹⁶ Ebd. S. 117.

²⁹⁷ Ebd. S. 151.

Der Grüne Berg befindet sich zwar im selben Bezirk wie Trainers „Meidlinger Mansarde“, dennoch bezieht sich das „drüben“ in diesem Kontext auf die Lage des Grünen Bergs: Er ist höher gelegen und zugleich die „Villengegend“ des Arbeiterbezirks *Meidling*.

In der Erzählung kommt der dörfliche Charakter der Stadt zu Tage, Kurt ist viel zu Fuß unterwegs, scheinbar ist in seinem Grätzl alles „um die Ecke“, auch zu seinen Freunden ist es nicht weit, nur zu Noras Firma benötigt Kurt ein Taxi. Schon der Titel verweist auf die Wetterlage: Draußen tobt der Schneesturm, bläst der eisige Wind, türmen sich Schneeberge. Nur ungern verlässt Kurt seine gute Stube und geht hinaus in die „Saukälte“, ein Großteil der Handlung findet in Innenräumen statt: Kurt in seiner Wohnung, in seinen beiden Stammlokalen, zu Besuch bei Trainer, Doc und im SM-Studio von Nora. Der wichtigste Raum für Kurt ist sein Stammlokal, das Café Rallye, das zwar etwas heruntergekommen und trist ist, von Kurt aber als zweites Wohnzimmer empfunden wird. Hier, bei seinem „Stammgastronom für die zweite Hälfte des Tages“²⁹⁸, dem Wirten Herrn Josef, verbringt Kurt seine Abende. Als der Wirt seinem treuesten Gast eröffnet, dass er das Café demnächst zusperren wird, ist Kurt richtiggehend verzweifelt. Die Zukunft des Rallye wird in *Schneeblind* nicht weiter behandelt, vor seiner drohenden Schließung dient es Kurt zumindest noch als Treffpunkt, in der Erzählung fungiert es zudem als Tatort: Der Erpresser Körner wird auf dem Weg zur Toilette von Noras dubiosem Kunden „Boris dem Russen“ entführt.

3.1.2. Ernst Hinterberger: Mord im Prater

3.1.2.1. Der „Urwiener“ Hinterberger

Ernst Hinterberger war erfolgreicher Schriftsteller, Drehbuchautor und lokale Wiener Berühmtheit, er gilt als „Urwiener“, der Sprache und Alltag der „kleinen Leute“, der einfachen Arbeiter versteht und in seinen Werken wiedergibt.

²⁹⁸ *Schneeblind*, S. 41.

Er stammt aus einfachen Verhältnissen, wurde 1931 als Arbeiterkind geboren, machte eine Lehre zum Elektroinstallateur, absolvierte die Polizeischule, durfte jedoch aufgrund seiner Sehschwäche nicht als Polizist arbeiten und war lange Zeit – trotz wachsender Bekanntheit als Schriftsteller und Drehbuchautor – in einer Fabrik für Metallverarbeitung tätig. Hinterberger war bis zu seinem Tod 2012 äußerst produktiv, er verfasste unzählige Romane, vorwiegend Kriminalromane und Drehbücher für Film und Fernsehen. Dabei legte er stets großen Wert auf Authentizität, sowohl in Hinblick auf Sprache als auch auf Milieu- und Figurenzeichnung. Hier sind besonders die Figuren „Mundl“ und Trautmann hervorzuheben, die sowohl als Romanfiguren als auch als Fernsehfiguren in Erscheinung traten.²⁹⁹

Mit Edmund Sackbauer schuf er die legendäre Wiener Figur „Mundl“, den unbeherrschten, derben, grantigen Arbeiter aus Wien-Favoriten, der zunächst im Roman *Salz der Erde* (1966) auftauchte, dann mit der TV-Serie *Ein echter Wiener geht nicht unter* (ab 1975) Kultstatus erlangte. Allerdings zeigte sich Hinterberger nicht vollends zufrieden mit der filmischen Darstellung der Figur, verkörpert von Karl Merkatz: „Wenn ein Wiener sagt: ‚Du bist a Trottel‘, dann ist das eine Feststellung. Da braucht er nicht schreien. Aber der Merkatz hat immer gebrüllt, der war mir viel zu laut.“³⁰⁰

Auch der kauzige Polizist Trautmann ist zugleich literarische Figur und TV-Serienheld, er stammt aus der TV-Serie *Kaisermühlen-Blues* (ab 1992), erhielt danach mit der TV-Reihe *Trautmann* (ab 2000) sein eigenes TV-Spin Off und ermittelt in acht Trautmann Krimis: *Doppelmord* (2005), *Mord im Prater* (2007), *Die Tote lebt* (2006), *Der Tod spielt mit* (2008), *Fehlende Finger* (2009), *Blutreigen* (2011), *Mörderische Gier* (2012), *Der Tod hält Ernte* (2012).

²⁹⁹ Vgl. Stemmer, Martina: Buddhas Haberer. In: <http://www.falter.at/falter/2006/10/17/buddhas-haberer/> [Stand: 23.01.2013].

³⁰⁰ Ebd.

3.1.2.2. Handlung und Hintergründe

Eine Kurzfassung der Handlung: An einem heißen Augusttag findet im Prater ein Festzug mit prominenten Gästen aus Politik und Wirtschaft und vielen Zuschauern statt, als plötzlich ein Schuss fällt. Der georgische Student Lewan Tawarkaschwili – verkleidet als legendäre Praterfigur Calafati – wurde von einem Unbekannten in aller Öffentlichkeit erschossen. Obwohl nicht offizieller Zuständigkeitsbereich vom Kriminalkommissariat Zentrum Ost, begibt sich Abteilungsinspektor Trautmann auf die Suche nach dem Mörder, der in seinem Revier zugeschlagen hat. Nach und nach stellt sich heraus, dass Lewan offenbar kein harmloser Student war, sondern in Verbindung mit der georgischen Mafia stand. Ein georgischer Anwalt namens Dr. Kawalidse reist aus Tiflis an, vorgeblich weiß er nichts von kriminellen Verwicklungen. Als ein Unbekannter in Kawalidses Hotelzimmer einbricht und ein Zeichen (Kot) hinterlässt, verdichtet sich die Vermutung, dass eine mafiöse Vereinigung hinter dem Verbrechen steckt. Dank DNA-Analyse stellt sich heraus, dass der verdächtige Unbekannte ein Russe namens Wladimir Kriwulin, genannt „Menschenfresser“, ein verurteilter Mörder auf der Flucht ist. Durch *Zundgeber* (Informanten aus dem Milieu) spürt Trautmann den Mann auf, der den „Menschenfresser“ mit einer Waffe versorgt hat, das Motiv bleibt jedoch weiterhin im Dunklen. Wochen vergehen, die Polizei ist mit anderen Fällen beschäftigt, doch Trautmann kann den Mord im Prater nicht vergessen. Er folgt Dr. Kawalidses Einladung zu einem georgischen Empfang und erzählt dort, dass die Polizei nach wie vor auf der Suche nach Lewans Mörder wobei er dessen Identität preisgibt. Nach einigen Wochen erhält Trautmann einen anonymen Brief, in dem der aktuelle Aufenthaltsort des gesuchten Russen angegeben wird. Dort angekommen finden Trautmann und sein Team den toten Kriwulin vor, er wurde erschossen. Der Fall wird zu den Akten gelegt, das Motiv bleibt offiziell ungeklärt.

Von einem Bekannten aus dem Milieu erfährt Trautmann letztendlich doch noch die Hintergründe: Die georgische Mafia wollte sich in Wien breitmachen, das Opfer war als Spion geschickt worden, um die Lage zu erkunden.

Daher schickten die Russen den Killer Kriwulin, der wiederum aus Rache von den Georgiern getötet wurde. Trautmann ist zufrieden, dass der Fall nun geklärt ist, behält aber sein Wissen um das Motiv für sich.

Was war, war gewesen und vorbei. Es hatte keinen Sinn, weiter in dem Krieg der Ausländer herumzustochern. Die rauchten sich eben um ihre Einflussphären, und das war nicht mehr zu ändern. Ab und zu konnte man einer Geschichte auf den Grund kommen und zuschlagen. Selten.³⁰¹

Trautmann ist zentraler und elementarer Bestandteil des Romans, die gesamte Handlung dreht sich um seine Person. In der Erzählung taucht eine Vielzahl an Figuren auf, vorwiegend Polizisten, *Galeristen* (Personen aus dem kriminellen Milieu, Rotlichtmilieu) und „einfache Leute“, Menschen aus der Arbeiterklasse, Migranten und gescheiterte Existenzen. Trautmann ist Abteilungsinspektor und ermittelt zeitweise gemeinsam mit seinem Team (Dolezal, Lassinger, Reisinger), gerne auch auf eigener Faust. Immer wieder gerät er mit seinem Vorgesetzten Sporrer aneinander, auch Konflikte mit Kollegen anderer Abteilungen werden geschildert.

Soziale Themen und alltägliche Probleme der Menschen dominieren die Erzählung, insbesondere Zuwanderung und damit verbundene Konflikte sowie Veränderungen der Gesellschaft spielen eine große Rolle. In die Haupthandlung fügt der Erzähler mehrmals kurze Episoden ein, die den polizeilichen Alltag in Wien schildern: gewalttätige Auseinandersetzungen, Messerstechereien und Übergriffe, begangen aus Drogensucht, Aggression oder ohne erklärbares Motiv. Eine Nebenhandlung beschreibt Tod und Begräbnis des alten Motzl, einer ehemals großen Nummer aus dem Rotlichtmilieu und ein alter Bekannter Trautmanns.

Hervorzuheben ist auch die Sprache im Roman. Sowohl der Erzähler als auch die dargestellten Figuren benutzen unzählige Dialektausdrücke, von milieubedingter „Gaunersprache“ bis hin zu Polizeijargon und ausgeprägt derbem Wiener Dialekt. Diese Ausdrücke werden im laufenden Text

³⁰¹ Hinterberger, Ernst: Mord im Prater. Ein Fall für Trautmann. Wien: echomedia verlag, 2007. S. 195. (im Folgenden: Prater).

hervorgehoben und am Ende des Buches in einem Glossar, erstellt von Erich Demmer, erläutert. Hier findet sich eine Vielzahl von Begriffen, deren Bedeutung nicht einfach nur übersetzt, sondern durch konkrete Beispiele, Zusatzinformationen und Verweise ausgeführt wird.

3.1.2.3. Schauplätze

Schauplatz der Handlung ist auch bei *Mord im Prater* ausschließlich Wien, vorwiegend die *Leopoldstadt*, der 2. Wiener Gemeindebezirk. Hier lebt und arbeitet Trautmann, hier befindet sich sein Stammcafé, sein Dienstzimmer, hier kennt er alle Leute. Sein Leben besteht aus:

Der Arbeit im Koat [Kriminalkommissariat], dem Wühlen in menschlichem Abfall, ein paar Stunden im kleinen, verrauchten Café auf dem Karmelitermarkt und in den oft unschönen Gassen und Straßenzügen zwischen Donaukanal und Prater [...].³⁰²

Schon der Titel der Erzählung verrät: der Mord passiert im Prater, folglich ermittelt die Polizei auch zunächst in Prater und Umgebung. Trautmann erlebt den Prater als Teil seines Reviers, er grüßt Schausteller und Kellner, besucht mehrmals das *Schweizerhaus* (ein traditionelles Wiener Restaurant mit Biergarten im Prater), spricht mit alten Bekannten und Informanten, will sich den Fall – seinen Fall – nicht nehmen lassen:

Der Prater gehörte zum Rayon des Kriminalkommissariats Zentrum Ost, *da fuhr die Eisenbahn drüber*. Und wurscht, wer in dem Fall noch ermittelte: Es war seiner – und damit hatte es sich.³⁰³

In der Erzählung tauchen unzählige Handlungsorte auf – sowohl konkrete Orte und Örtlichkeiten im Außenbereich (Prater, Mexikoplatz, Praterstern, die vielen Gassen und Straßen der *Leopoldstadt*) als auch Innenräume: wiederholt das Dienstzimmer der Gruppe Gewalt, Trautmanns heruntergekommene Wohnung, sein Stammcafé am Karmelitermarkt, verschiedenste Beisl, Kaffehäuser und (Rotlicht)lokale.

³⁰² Prater, S. 117.

³⁰³ Ebd. S. 61.

Im Zuge seiner Ermittlungen bewegt sich Trautmann auch außerhalb seines offiziellen Rayons, er fährt nach *Ottakring*, zum Flughafen, in andere Bezirke; Mittelpunkt der Erzählung bleibt jedoch die *Leopoldstadt*. Hier besucht Trautmann, oft mehrmals am Tag, das Marktcafé am Karmelitermarkt, mit dessen Besitzerin ihn eine langjährige Freundschaft verbindet. Der Polizist ist viel zu Fuß unterwegs, das Kommissariat ist zentral gelegen, für weite Strecken steht ihm ein Dienstauto zur Verfügung.

3.1.3. Stefan Slupetzky: Der Fall des Lemming

3.1.3.1. Handlung und Hintergründe

Verglichen mit Günter Brödl und Ernst Hinterberger ist Stefan Slupetzky der „Neue“ im Bunde. Der Wiener studierte an der Wiener Kunstakademie und arbeitete als Zeichenlehrer, Musiker und Illustrator, bevor er sich als Autor von Kinderbüchern einen Namen machte.³⁰⁴ Mit seinem ersten Kriminalroman *Der Fall des Lemming* (2005) erzielte er über die Grenzen Österreichs hinaus beachtliche Erfolge, mittlerweile sind bereits drei weitere Lemming-Romane erschienen: *Lemmings Himmelfahrt* (2006), *Das Schweigen des Lemming* (2006) und *Lemmings Zorn* (2009).

Zusammenfassung der Handlung: Der Polizist Leopold Wallisch, genannt „der Lemming“, erleidet einen Nervenzusammenbruch: Vor den Augen seiner Polizeikollegen betrinkt er sich hemmungslos, zieht sich nackt aus und verschwindet in die kalte Winternacht. Ausschlaggebend für diesen Zusammenbruch ist vor allem Lemmings Gefühl der Ohnmacht, zum wiederholten Mal musste er das grausame, rassistische Verhalten seines Partners Krotznig miterleben und konnte nicht eingreifen. Lemming wird aus dem Polizeidienst entlassen, verdingt sich als Privatdetektiv und erhält den Auftrag, den pensionierten Lehrer Dr. Friedrich Grinzinger zu observieren, der angeblich eine Affäre hat. Am Kahlenberg beobachtet er, wie Grinzinger ein Päckchen im Wald versteckt, danach verschwindet der Lehrer kurz aus

³⁰⁴ Slupetzky, Stefan: Kurzbiographie http://www.stefanslupetzky.at/stefan_slupetzky.htm [Stand: 23.01.2013].

Lemmings Augen, im nächsten Moment lehnt er tot an einem Baumstamm – er wurde erschlagen.

Nun beginnt die Suche nach dem Mörder, die zugleich ein Wettlauf gegen Krotznig ist. Im Laufe der Ermittlung offenbart sich: Das Opfer war ein sadistischer Tyrann, hat seine Schüler unterdrückt und gedemütigt, in der Abschlussklasse 1978 gab es sogar zwei Selbstmorde. Lemming ermittelt im Umfeld der ehemaligen Schüler, die meisten sind gescheiterte Existenzen, geprägt von jahrelanger Grausamkeit und Unterdrückung in Grinzingers Klassenzimmer, darunter der drogensüchtige Max Breitner, in dessen Schwester Klara sich der Lemming verliebt, sowie der kriecherische Hotelbesitzer Söhnlein. Die Handlung verdichtet sich: Offenbar war einer der Selbstmorde nur vorgetäuscht, ein gewisser David Neumann scheint noch am Leben zu sein, sein Vater Hans hatte ein Kaffeehaus gegenüber der Schule und verstarb nach einer Auseinandersetzung mit Grinzinger. Zugleich passiert ein weiterer Mord: Ein ehemaliger Schüler, der Fleischhauer Pribil, wird in seinem Geschäft ermordet. Der Lemming trifft auf David Neumann, es stellt sich heraus: Neumann flüchtete nach dem Tod seines Vaters außer Landes, landete nach vielen Jahren in Triest und arbeitet dort in einem Restaurant, als Pribil den Totgeglaubten dort entdeckt und dem Hotelbesitzer Söhnlein davon erzählt.

Es kommt zum Show-down im Prater; im Riesenrad offenbart Söhnlein die ganze Wahrheit: Er hat damals Hans Neumann getötet, um Grinzinger zu gefallen, als Beweisstück behielt er die Brille seines Opfers. Jahrelang glaubte Söhnlein an eine besondere Verbindung zwischen dem Lehrer und sich, vergötterte den Sadisten als Vaterfigur. Als er Grinzinger erzählt, dass David Neumann noch am Leben ist, offenbart sich, dass der Lehrer immer nur Verachtung für Söhnlein übrig hatte. Nun schmiedet Söhnlein einen Plan: Er lockt David und Grinzinger auf den Kahlenberg, ermordet Grinzinger und hofft, David den Mord in die Schuhe schieben zu können. Das Päckchen, das Grinzinger zuvor im Wald versteckte, enthielt die Brille von Davids Vater – das Beweisstück für Söhnleins Schuld. Der Fleischhauer Pribil musste sterben, weil er zu viel wusste. Das Riesenrad hat seine Runde gedreht: Söhnlein entdeckt David Neumann, ergreift die Flucht und wird von der Liliputbahn überfahren.

Es bleibt offen, ob es ein Unfall war oder ob David den Tod seines Vaters gerächt und Söhnlein auf die Gleise gestoßen hat. David fährt wieder zurück nach Triest, er hat dort ein erfülltes Leben und eine Familie.

Die Handlung ist vielschichtig, verdichtet, komplex; die Wahrheit versteckt sich hinter Schichten von Lügen und Vortäuschungen. Die Haupthandlung – die Auflösung des Mordes – wird mit verschiedenen Nebenhandlungen (der Lemming findet einen Hund, verliebt sich in dessen Besitzerin Klara, stößt immer wieder auf Krotznig) verknüpft, letztendlich führen alle Nebenstränge wieder zusammen.

Schon der Titel verweist auf die Hauptperson: Die gesamte Erzählung dreht sich um die Figur Lemming und seinen Fall – im mehrfachen Sinne: zum einen den Fall, den es zu lösen gilt – den Mord an Grinzinger, zugleich ist sein „Fall“ auch im gesellschaftlichen Kontext als Abstieg zu deuten. Vom Polizeidienst entlassen, verliert er auch noch die Stelle als Privatdetektiv. Im Büro seines Vorgesetzten wird er vor die Wahl gestellt: möchte er seinen Job behalten, so muss er den Fall der Polizei – für Lemming besonders schmerzhaft – seinem ehemaligen Partner Krotznig überlassen. Lemming entscheidet sich für den Fall, lässt sich nicht weiter unterdrücken:

Mit einem kleinen *Nein* hat der den Fluss der Zeit verlassen, den Lauf der Dinge angehalten. Er weiß, was das bedeutet: kein Geld mehr für unnötige Taxifahrten, keine neue Kaffeemaschine, kein Handy. Nur ein marodes Konto, ein hochgerecktes Kinn und ein gestärktes Rückgrat. Ja, und einen Mörder, den es zu finden gilt. Es war die richtige Entscheidung.³⁰⁵

Durch diese Entscheidung beschreitet Lemming neue Wege, zu Beginn der Erzählung noch einsam, lernt er im Laufe der Ermittlung verschiedenste Leute kennen, freundet sich mit David Neumann an, verliebt sich in Klara. So ergibt sich parallel zu Lemmings „Karrierefal“ eine positive Entwicklung seines sozialen Umfelds.

³⁰⁵ Slupetzky, Stefan: Der Fall des Lemming. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2004. S. 45. (im Folgenden: Lemming).

Der Erzählung des „Falls“ und seine Auflösung wird durch Einschübe unterbrochen und ergänzt: durch Zeitungsartikel der „Reinen Wahrheit“, die in reißerischer Boulevardsprache die Morde an Grinzinger und Pribil kommentiert sowie durch eingeschobene Episoden aus dem Leben eines gewissen „Janni Diodato“, der offenbar auf der Flucht ist. In vier Episoden – Janni bei der Fremdenlegion in Französisch-Guayana, Griechenland, Israel und Italien – schildert der Erzähler eine ruhelose, unglückliche, zugleich außergewöhnliche und hilfsbereite Figur, die endlich in Triest zur Ruhe kommt und sich dort niederlässt. Nach und nach offenbart sich die Verbindung zur Haupthandlung: Janni ist David Neumann, der nach seinem vorgetäuschten Selbstmord eine neue Identität angenommen hat. Die Erzählung endet auch mit David Neumann: Er schreibt einen Brief an Lemming, offene Handlungsstränge werden darin angesprochen, deren Verlauf angedeutet. So erfährt die Leserschaft von Krotznigs Degradierung, Lemmings Beziehung mit Klara und Davids Plänen für die Zukunft.

Ein interessanter Aspekt ist die Namensgebung der Figuren: David Neumann, der seine Identität wechselt, zum „neuen Mann“ wird, der Vorname David, hebräischer Herkunft; der Lehrer Grinzinger, benannt nach dem noblen Stadtteil *Grinzing*, Teil des 19. Wiener Gemeindebezirks *Döbling*, in dem der Lehrer bis zu seinem Tode lebt; der drogenabhängige Max Breitner, der ständig „breit“ – umgangssprachlich für zugehörnt – ist, und der Hotelier Söhnlein, dessen Name sowohl auf seinen Vaterkomplex als auch auf seinen „kleinen“ Charakter verweist: nicht Sohn, sondern Söhnlein. Er ist ein wahrlich „kleiner“ Mann, so bemerkt auch Lemming:

Er ist der kleinste Mann, dem der Lemming je begegnet ist. Albert Söhnlein, der Bonsais sammelt. [...] Vom Vater gezüchtet, vom Lehrer auf ewig verstümmelt. Die innere Einsamkeit hat ihn krank gemacht. Und klein. Unendlich klein...³⁰⁶

Besonders deutlich ist die Namensgebung in Bezug auf den rassistischen und grausamen Krotznig – er heißt Adolf.

³⁰⁶ Lemming, S. 246.

3.1.3.2. Schauplätze

In der dichten Erzählung finden sich nicht nur viele Figuren, auch zahllose Schauplätze fungieren als Handlungsort. Lemming lebt in der *Rossau*, einem Teil des 9. Wiener Gemeindebezirks *Alsergrund*, der zentral zwischen dem 1. Bezirk und dem Gürtel gelegen ist. Der Detektiv ist sowohl in seinem Grätzl als auch in anderen Teilen von Wien unterwegs, verlässt auch einmal die Stadt und fährt auf den Kahlenberg, wo auch der Mord passiert. Wie bei *Mord im Prater* ist der Tatort auch hier ein Ort der Öffentlichkeit, findet nicht hinter verschlossenen Türen, sondern im öffentlichen Raum statt.

In der Erzählung reihen sich bekannte Orte und Örtlichkeiten wie die Wiener Altstadt, Ring, Schönbrunn und Prater an weniger bekannte Teile der Stadt. Die Ermittlungen führen Lemming in den Nobelbezirk *Döbling* zu Grinzingers ehemaligen Arbeitsplatz, nach *Ottakring* zu Klaras Häuschen im Grünen, nach *Kalksburg* an den südlichen Stadtrand von Wien. Der Detektiv ist viel in Bewegung, ist sehr viel zu Fuß unterwegs, benutzt auch – im Gegensatz zu Trautmann und Kurt – öffentliche Verkehrsmittel. Er betritt unterschiedliche Räume, sowohl im privaten Bereich (Wohnungen, Häuser) als auch Innenräume der Öffentlichkeit (Lokale, Kaffeehäuser, Beisl). Wie auch Trautmann und Kurt hat Lemming ein Stammlokal, das Restaurant *Plavaczek*, wird dort von Wirt und Kellnerin als Stammgast behandelt, allerdings betont der Erzähler keine besondere emotionale Bindung, wie sie bei Kurt Ostbahn und Trautmann bezüglich Rallye und Marktcafé besteht.

3.2. Perspektive und Raumerleben

Nachdem Handlungen, Schwerpunkte und Schauplätze der Texte behandelt wurden, soll nun auf Perspektive und Raumerleben eingegangen werden. Dabei ist herauszuarbeiten, wessen Bilder und Emotionen in das dargestellte Wienbild mit einfließen, wessen Vorstellungen der Stadt beschrieben und vermittelt werden. So interessiert die jeweilige Erzählerstimme (wer spricht?), ihr Verhältnis zur Hauptfigur (Nähe / Distanz) und ihr Verhältnis zur Erzählung selbst (wann wird gesprochen?). Anders formuliert: Nicht nur die Frage „wer spricht?“ ist relevant, es ist auch zu überlegen, „wer sieht?“. Ein Zugang bietet sich hier über den erlebten Raum als Ausdrucksträger von subjektivem Raumerleben an, terminologisch erfolgt die Zuordnung nach Schmid über Erzähltypus (diegetisch und nichtdiegetisch) und Erzählperspektive (narratorial und figural).

In *Schneebblind* ist der Erzähler zugleich Hauptfigur und Detektiv, Kurt Ostbahn erzählt die Geschichte aus seiner Perspektive, die Leserschaft erfährt sowohl äußere Vorgänge als auch Gedanken aus Kurts Innenwelt. Folglich lässt sich der Erzähler als diegetisch-figural einordnen, er ist Teil der Geschichte und berichtet ohne zeitliche Distanz, weiß nur was im „Hier und Jetzt“ passiert, sieht Figuren, Räume und Gegenstände ausschließlich aus Kurts Perspektive. Im Zusammenhang mit Erzähler und Erzählperspektive ist bei *Schneebblind* der Kontext „Kultfigur Ostbahn-Kurti“ relevant, schließlich ist Kurt eine fiktive Figur mit – ebenfalls fiktiver – Lebenswelt und Biographie, gleichzeitig ist die Figur (und ihre Darstellung) an bestimmte Vorgaben gebunden, die die Authentizität der Figur untermauern. Dies betrifft sowohl konkrete Lebensumstände wie Familienstand und Beruf (Ostbahn-Kurti ist Musiker und hat gelegentlich Frauengeschichten, aber er gründet keine Familie und zieht auch nicht in ein Reihenhaus), als auch seine individuelle Persönlichkeit (locker-lässige Rock'n'Roll Attitüde, In-den-Tag-hineinleben, Ablehnung von konservativem Spießbürgertum). Somit ist jede Beschreibung, Wahrnehmung und Überlegung des Erzählers an die vorgegebene Lebenswelt und Persönlichkeit der Kunstfigur gebunden.

Bezieht man dies auf die Stadtdarstellung, so lässt sich folgern, dass die Stadt im Roman so dargestellt wird, wie Ostbahn-Kurti sie aufgrund seiner fiktiven Lebenswelt empfindet. Das dargestellte „Wien“ des Erzählers ist das ganz persönliche, subjektive und individuelle Wien des Ostbahn-Kurti, geprägt durch die fiktive Lebenswelt der Figur. Diese fiktive Lebenswelt ist nicht auf die literarische Figur Ostbahn-Kurti reduziert, sondern bezieht sich auch auf die von Willi Resetarits verkörperte Figur, auf die scheinbare Existenz des Ostbahn-Kurti in der Realität. Als Kurt zum ersten Mal auf Paul Körner trifft, stellt sich Kurt als „Ostbahn“ vor, woraus sich folgender Dialog ergibt:

„Ostbahn? Wie der Prolo-Sänger?“ [...]
 „Genau so.“
 „Aber mit ihm nicht irgendwie verwandt oder verschwägert, hoff ich stark für Sie?“
 „Nein“, sage ich. „Weder noch.“
 „Denk ich mir, denn Sie schauen ihm überhaupt nicht ähnlich.“³⁰⁷

Körner reduziert hier die facettenreiche Kunstfigur, die durchaus auch sozial- und gesellschaftskritische Züge aufweist, auf ihre Funktion als „Prolo-Sänger“, hält sich selbst für „etwas Besseres“, zugleich verweist er auf die Kunstfigur Ostbahn-Kurti außerhalb der Erzählung, auf die Verkörperung durch Willi Resetarits.

Im Zusammenhang mit der Figur Ostbahn-Kurti ist zu bedenken, dass die Figur eine lokale Berühmtheit ist, die vorwiegend in Wien und Umgebung bekannt ist. Dementsprechend wendet sich die Erzählung an Leserinnen und Leser, denen Ostbahn-Kurti ein Begriff ist; ohne jegliches Vorwissen um die Figur sind viele Elemente des Krimis kaum verständlich. So weist auch der Gebrauch der Sprache auf ein lokales Zielpublikum, die Erzählung ist von unzähligen Wiener Dialektausdrücken durchzogen, die weder im Text selbst noch in einem Glossar übersetzt oder erklärt werden. Dieser Aspekt spielt vor allem im Kontext Stadtbeschreibung und Stadtdarstellung eine Rolle und wird an gegebener Stelle noch vertiefend behandelt.

³⁰⁷ Schneeblind, S. 119.

Ein Wechsel zu *Mord im Prater* (im Folgenden: *Prater*) und *Der Fall des Lemming* (im Folgenden: *Lemming*). Auf den ersten Blick scheint die Erzählperspektive ähnlich, es spricht jeweils ein neutraler, objektiver Beobachter. Beide Erzähler stehen außerhalb der Geschichte und sind als nichtdiegetisch einzuordnen. Sie blicken ihren Ermittlern über die Schulter, beobachten, kommentieren und erklären. Bei genauerer Betrachtung zeigen sich dann durchaus Unterschiede: Der Erzähler in *Prater* ist zurückhaltend, sachlich, die Sprache erinnert an einen Bericht, ein Polizeiprotokoll. Zwar hat der Erzähler Zugang zu Trautmanns Innenleben, übernimmt zumeist die Perspektive seiner Figur, beschriebene Gedanken und Gefühle beziehen sich jedoch vorwiegend auf aktuelle Situationen und die Mördersuche. Anders der Erzähler in *Lemming*, er ist subjektiver, emotionaler, kennt Lemmings gesamte Lebensgeschichte, breitet Emotionen und Gedanken der Figur vor dem Lesepublikum aus. Ein weiterer Unterschied: Die Perspektive in *Prater* ist rückblickend, wodurch eine gewisse Distanz entsteht, der Erzähler in *Lemming* spricht, wie auch der Erzähler in *Schneeblind*, im „Hier und Jetzt“, ist dadurch enger an seine Figur gebunden.

Wessen Wien wird nun in den Romanen geschildert? Bei *Prater* vermittelt der Erzähler vorwiegend das Wienbild Trautmanns, seine Erlebniswelt wird in den wahrgenommenen Raum miteinbezogen, er betritt vertraute Gassen, spricht mit bekannten Figuren, der Erzähler beschreibt im Wesentlichen die Stadt, wie der Polizist Trautmann sie wahrnimmt und erlebt, geprägt von Lebenswelt, Vergangenheit und Beruf der Figur, erzählt somit aus figuraler Perspektive. Doch auch hier gibt es Ausnahmen, so bleibt der Blick des Erzählers am Tegetthoff Denkmal am Praterstern hängen, was ihn zu weiteren Ausführungen verleitet:

Auf dem Praterstern steht das Denkmal des einzigen österreichischen Seehelden, Wilhelm von Tegetthoff [...]. Einst hatte es das Zentrum des Platzes markiert und war ein unübersehbarer Blickpunkt gewesen, heute sagt es kaum einem Menschen mehr etwas, denn Österreich ist ja längst keine Seemacht mehr, sondern besitzt bloß einige kleine Schiffe, die im Volksmund despektierlich als *Wienflussmarine* bezeichnet werden.³⁰⁸

³⁰⁸ Prater, S. 46.

Nicht Trautmann nimmt hier wahr, sondern die Erzählfigur weist, an einen Reiseführer erinnernd, auf das Denkmal hin, kommt auf die ehemalige Seemacht Österreichs zu sprechen, die Worte „ja“ und „bloß“ kennzeichnen eine (dezente) subjektive Färbung der Aussage. Auch in anderen Fällen erklärt oder erläutert der Erzähler Informationen, die nicht von Trautmann wahrgenommen, nicht aus seiner Perspektive geschildert werden, es findet ein Wechsel zwischen figuraler und narratorialer Erzählperspektive statt. Dabei ist die Erzählstimme um Objektivität und Zurückhaltung bemüht, wertende Aussagen zu sensiblen Themen erfolgen grundsätzlich nicht vom Erzähler sondern von den Figuren selbst. Dies gilt besonders für das sensible Thema Migration: Hier lässt der Erzähler verschiedene Figuren zu Wort kommen, hält sich selbst zurück. Die Perspektive des Erzählers orientiert sich folglich an der Person Trautmann, bezieht sein Umfeld, seinen Hintergrund, seine Lebenswelt mit ein, ist aber nicht ausschließlich auf die Figur reduziert, kann sich, im Gegensatz zu *Schneeblind*, von ihrer Hauptfigur lösen und aus narratorialer Erzählperspektive berichten.

Eine Parallele zu Kurt Ostbahn: Auch die Figur Trautmann bewegt sich innerhalb bestimmter Vorgaben einer bereits vorskizzierten Figur, basierend auf der filmischen Vorlage des Trautmann in *Kaisermühlen Blues*. Dort wird er als korrekter, sturer *Vorstadtkiberer* (Polizist) der alten Schule präsentiert, daher ist sowohl Trautmanns Persönlichkeit als auch sein subjektives Raumerleben (beeinflusst durch diese Persönlichkeit) aufgrund bestimmter Rahmenbedingungen (Beruf, Alter, Lebensgeschichte) geprägt und auf diese Vorbedingungen eingeschränkt. Trautmann wird nicht jünger, wechselt nicht den Job, seine Lebensgeschichte (Vergangenheit) steht sozusagen schon fest, daher sind seine Eindrücke und Wahrnehmungen auch an diese Rahmenbedingungen geknüpft.

Die Figur Lemming dagegen ist völlig frei von jeglichen Vorgaben, ihre Lebenswelt wird im Laufe der Erzählung dargestellt, ihr Weltbild und Wienbild ist an keine (Vor)Bedingungen geknüpft. Zunächst stellt sich daher die Frage: Wer ist dieser Lemming überhaupt?

Zu Beginn lernen wir ihn als Polizisten kennen, doch Lemming ist kein Polizist, ist nicht wie die anderen, sorgt mit seinem Zusammenbruch selbst für seine Entlassung. Auch als Privatdetektiv will es nicht klappen, letztendlich ermittelt Lemming als arbeitslose Privatperson, die sich nicht über Beruf oder Berufung (Trautmann: Polizist, Kurt: Musiker) einordnen lässt, deren soziales Umfeld (sofern es existiert) ebenfalls ausgeblendet wird. Zwar hat Lemming eine Vergangenheit und Erinnerungen, seine Persönlichkeit ist dennoch nicht fassbar, steht auch nicht im Vordergrund der Erzählung. Schon der Spitzname „Lemming“ ist ambivalent:

Und dann dieser Spitzname. Auch eine Erfindung Krotznigs. [...] Bei einem Einsatz hinter dem Westbahnhof ist es gewesen, da hat er sich, ohne die Waffe zu ziehen, dem Wagen eines Flüchtlings in den Weg gestellt. [...] Er wäre auf die Bremse gestiegen, ganz sicher hätte er gebremst. Krotznig war es, der gefeuert hat. [...] Und am nächsten Tag hat Kollege Adolf Krotznig den Kollegen Leopold Wallisch vor versammelter Mannschaft „woamer Lemming“ genannt. Der Lemming haftet ihm seither an, nur der Lemming, glücklicherweise.³⁰⁹

Krotznig bezieht sich mit der Bezeichnung Lemming auf den Mythos der selbstmörderischen Lemminge, die angebliche Eigenheit der Nagetiere ihrer Herde blind zu folgen, selbst wenn diese in den offensichtlichen Tod (Abgrund) läuft. Betrachtet man die Situation genauer, fällt auf, dass der Lemming sich zwar durch sein Handeln gefährdet, dabei jedoch individuell handelt. So ist auch im Laufe der Erzählung zu beobachten, dass Lemming seinen eigenen Weg geht und sich nicht blind auf andere verlässt. Der Spitzname passt somit nicht auf die Person, Lemming selbst kann sich damit nicht identifizieren, stellt sich anderen gegenüber grundsätzlich als Leopold Wallisch vor und wird auch von ihm gegenüber positiv gestimmten Figuren nicht Lemming genannt.

Nichtsdestotrotz scheint der Spitzname schon im Titel der Erzählung auf, nennt auch der Erzähler seine zentrale Figur durchgehend beim ungeliebten Spitznamen. Dies ist auch die einzige Markierung von Distanz zwischen Erzähler und zentraler Figur, ansonsten ist zwischen Erzählerstimme und

³⁰⁹ Lemming, S. 17.

Erzählung weder zeitliche noch räumliche Distanz spürbar, der Erzähler berichtet unmittelbar aus figuraler Perspektive, wechselt auch nicht zu Gedanken- und Gefühlswelt anderer Figuren. Der Erzähler nimmt Lemming nicht von außen wahr, sondern übernimmt vollkommen die Perspektive seiner Figur, so sind Beschreibungen von Personen, Gegenständen und Räumen durchwegs als Wahrnehmung der Figur geschildert.

Da keine Außenwahrnehmung der Figur stattfindet, ist auch keine Beschreibung der Persönlichkeit Lemmings durch den Erzähler gegeben, vielmehr offenbart sich Lemmings Charakter durch das Aufzeigen seiner Gedanken, Gefühle und Handlungen. So fließen auch seine gegenwärtigen Emotionen und Stimmungen in die Beschreibung der Stadt, ist die Darstellung von Plätzen, Orten und Räumen häufig emotional gefärbt. Darüber hinaus findet sich bei der Schilderung von Gegenständen und Räumen häufig eine Zuschreibung menschlicher Attribute, das Riesenrad ist eine „alternde Diva“³¹⁰, der Bus „keucht die Höhenstraße bergan, quält sich [...] und schaukelt mit selbstgefälligem Brummen [...]“³¹¹, die Gasse ändert „verschämt ihre Richtung“³¹². Zudem zeigt Lemming (und mit ihm der Erzähler) häufig eine ambivalente, durchaus kritische Haltung gegenüber der Stadt, ein Aspekt, der in späterer Folge noch ausführlich behandelt wird.

Wie der Erzähler in *Prater* fügt auch hier der Erzähler wiederholt kurze Anekdoten und Informationen über Wien und seine Geschichte in die Erzählung ein, verknüpft diese aber konkreter mit der Wahrnehmung seiner Figur. So verfolgt Lemming einen Unbekannten (wie sich später herausstellt David Neumann) durch die Altstadt und überquert dabei den Heldenplatz:

³¹⁰ Lemming, S. 231.

³¹¹ Ebd. S. 23.

³¹² Ebd. S. 92.

Jener Balkon ..., denkt der Lemming, während er sich unter eine Gruppe Touristen mischt [...]. Jener Balkon, auf dem vor zweiundsechzig Jahren er gestanden ist, er, der Bastard mit dem dumpfen Blick [...]. Er stand da oben, und unten standen die Österreicher, die von diesem Tag an keine Österreicher mehr waren, und jubelten ihm zu. [...].³¹³

Wie sind nun diese Figur und ihre Wahrnehmung der Stadt einzuordnen? Während sich bei Kurt ein Zugang über den Kontext Kunstfigur / Kultfigur anbietet, bei Trautmann vor allem sein Polizeiberuf im Vordergrund steht, bietet sich bei Lemming eine Annäherung über Emotion und Stimmung an. Im Gegensatz zu den beiden anderen Detektiven ist Lemming nicht durch bereits vorgezeichnete Lebenswelten „vorbelastet“; während sich die Figurenzeichnung (und somit auch die jeweilige subjektive Stadtwahrnehmung) von Trautmann und Kurt an bereits festgelegten Vorgaben orientiert.

³¹³ Lemming, S. 179.

3.3. Fokus Kriminalliteratur

Die Texte interessieren nicht nur in Verbindung mit „Stadt“ und „Wien“, sondern sollen auch im Kontext Kriminalliteratur betrachtet und analysiert werden. So soll ermittelt werden, wie die „Wiener Krimis“ mit den strengen Gattungskonventionen der klassischen Kriminalliteratur umgehen, inwiefern sie sich an konventionellen Mustern und Vorgaben orientieren, in welchen Bereichen Abweichungen festzustellen sind und welchen Einfluss diese Abweichungen auf den Spannungsbogen der Erzählung haben. Darüber hinaus interessiert auch die Methode der Detektive, die mögliche Zuordnung zu einer Form (Tradition und Variation) sowie Überlegungen zu Funktion und Funktionalität der jeweiligen Tatorte.

3.3.1. Konvention und Abweichung

Die Grundelemente Verbrechen – Detektiv – Auflösung sind grundsätzlich in allen drei Texten zu finden; prüft man die Erzählungen auf die anfangs erläuterten Konventionen, so zeigen sich durchaus Abweichungen von herkömmlichen (traditionellen) Mustern der Gattung, vor allem bei den Texten *Schneeblind* und *Prater*.

In *Lemming* hält sich der Erzähler an die Grundregeln des fair play: Der Täter ist dem Leser zuvor bekannt, Motiv und Tathergang sind schlüssig, der Dreischritt Mord – Ermittlung – Auflösung wird eingehalten, die Fragen: „Who?“, „How?“, „Why?“ können geklärt werden. Die einzige Abweichung gegenüber der strengen klassischen Form lässt sich an der Perspektive des Erzählers erkennen: Der Erzähler gibt sich nicht allwissend, erzählt nicht rückblickend, sondern ist sowohl zeitlich als auch räumlich eng an die Erzählung und an seine zentrale Figur gebunden. Klassisch sind hingegen der Show-down im Prater und das Geständnis des Täters, bei dem er Tathergang und Motive der Morde schildert.

Lesespannung entsteht durch verschiedenste Mittel: Zunächst begibt sich Lemming auf die Suche nach Grinzingers Mörder, nach und nach tauchen neue Rätsel und Geheimnisse auf, ein weiterer Mord passiert, zwischendurch die Episoden von David „Janni“ Neumann, ein Unbekannter erscheint, zusätzlich noch der Wettkampf mit Krotznig, und als wäre das noch nicht genug, läuft Lemming auch noch ein Hund zu. All diese Handlungen und Rätsel lösen sich gegen Ende der Erzählung auf: Der Mörder wird gefunden, der wahre Charakter des tyrannischen Lehrers wird enthüllt, Lemming gewinnt den Wettkampf gegen seinen verhassten Ex-Kollegen, der Unbekannte kann als David Neumann identifiziert werden und entpuppt sich sogar als neuer Freund, selbst der Hund findet zurück zu seiner Besitzerin Klara.

In *Prater* ist die Lage schon etwas anders. Zwar ergibt sich auch hier der Dreischritt Mord – Ermittlung – Auflösung, die Fragen „Who?“, „How?“, „Why?“ werden von Trautmann sogar auf sieben Fragen erweitert:

Trautmann [...] dachte daran, dass es für jeden Polizisten die berühmten sieben W gab, die für die Lösung eines Falles unumgänglich waren, nämlich: wer, was, wann, wo, womit, wie, warum.³¹⁴

Sehr schnell sind auch die ersten Fragen geklärt:

Was, wann, wo, wie und womit waren bekannt: Ein Mann namens Lewan Tawarkaschwili war am Vortag während des Praterummel-Festzugs von einem Spalierteilnehmer mit einer Faustfeuerwaffe erschossen worden. Wer der Täter gewesen war und warum er den jungen Georgier erschossen hatte, die Antworten auf die zwei W standen noch in den Sternen, würden vielleicht nie gefunden werden.³¹⁵

In der Tat werden die beiden „W“ – das „wer“ und „warum“ im Laufe der Erzählung beantwortet, bei genauer Betrachtung fällt jedoch auf, dass Trautmann den Fall gar nicht selbst löst. Der Täter entlarvt sich selbst, indem er Kot als „Anwesenheitsbestätigung“ auf dem Kopfpolster des Anwalts hinterlässt und kann durch DNA-Analyse überführt werden. Somit steht die Identität des

³¹⁴ Prater, S. 55.

³¹⁵ Ebd. S. 55.

Mörders bereits in der Mitte der Erzählung fest, Trautmann ermittelt weiter und begibt sich auf die Suche nach dem Motiv. Doch auch hier führen die Ermittlungen nicht zum Ziel: Er kann zwar Hintergründe aufdecken, vermutet zu Recht kriminelle Vereinigungen hinter dem Mord, findet auch heraus, woher die Tatwaffe stammt, das Motiv des Täters erfährt der Polizist erst über einen Informanten aus der Halbwelt. Als wäre dem nicht genug – auch das Auffinden des Täters und seine Bestrafung erfolgen durch andere, die Georgier nehmen die Angelegenheit selbst in die Hand, finden den Täter und erschießen ihn. Somit hat Trautmann gegen Ende der Erzählung offiziell sogar zwei ungelöste Mordfälle: Das Motiv des ersten Mordes behält der Polizist für sich, der oder die Täter des zweiten Mordes bleiben anonym. Dennoch ist Trautmann am Ende der Erzählung zufrieden, er selbst kennt nun alle Hintergründe und Motive, der Mord in seinem Revier kann – zumindest inoffiziell – abgeschlossen werden.

Die Erzählung hält sich in verschiedenen Punkten nicht an die „fair play“ Regeln der traditionellen Konventionen: Der Täter ist dem Leser nicht zuvor bekannt, die Ermittlung führt nicht direkt zum Täter, die Erzählung kommt ohne Geständnis aus, das Motiv wird nur flüchtig angesprochen. Trotz dieser Abweichungen bleibt bis zum Ende der Erzählung Lesespannung erhalten, vor allem durch Trautmanns Besessenheit von dem Fall: Zeit vergeht, andere Gewalttaten beschäftigen die Gruppe, doch Trautmann kann den Mord im Prater nicht vergessen, grübelt und überlegt, zapft Informanten an und gibt nicht auf. Dieses „nicht locker lassen“ von Trautmann baut eine Spannung auf, der Leserschaft wird vermittelt: Hier passiert noch etwas. Die Erzählperspektive ist den Konventionen entsprechend, der Erzähler blickt zurück, ist folglich auch allwissend, verweist jedoch nicht auf sein Wissen.

Besonders ausgeprägt sind die Abweichungen in *Schneebblind*. Zunächst die Erzählperspektive: Der diegetische Erzähler ist zugleich Detektiv, ein vor allem im hardboiled-Genre durchaus übliches Erzählschema, doch im Gegensatz zur Konvention des narratorialen Erzählers, der auf sein früheres Ich zurückblickt, spricht der figurale Erzähler Ostbahn-Kurti in der unmittelbaren Gegenwart, wodurch sowohl räumliche als auch zeitliche Unmittelbarkeit entsteht.

Die offensichtlichste Abweichung von klassischen Konventionen ist jedoch inhaltlicher Natur: Es passiert kein Mord. Zwar beginnt die Erzählung mit einer Morddrohung, finden auch tätliche Angriffe (auf eine Supermarkt-Kassiererin, auf Noras Mitarbeiterin), sogar eine Entführung statt, doch letztendlich fehlt der Inbegriff des Verbrechens, der anfangs als obligatorischer Bestandteil von Werken der Kriminalliteratur definiert wurde (siehe Kapitel 2.1.3.1 „Inhalt“ – Verbrechen). Die Ermittler und mit ihnen der Erzähler sind allerdings überzeugt davon, dass sie einen Mord verhindern müssen, wiederholte Morddrohungen und tätliche Angriffe bestätigen diese Annahme: „Wir stehen also vor der Aufgabe‘ bringt der Doc das Ergebnis unserer Sitzung auf den Punkt, ‚einen Mord zu verhindern‘[...]“.³¹⁶ Somit bleibt die Lesespannung durchwegs erhalten und wird durch verschiedene Geheimnisse noch verstärkt: Die mysteriösen Faxe von *El Dichter* und *The Totenvogel*, das Dreiecksverhältnis Trainer – Nora – Kurt, die Suche nach der wahren Identität des geisteskranken Kreuzschinders und die Entführung von Paul Körner. Weiters mangelt es zumindest nicht an kriminellen Vorgängen: Der Täter ist zwar letztendlich kein Mörder, doch er ist ein Verbrecher; er ist nicht nur als Erpresser tätig, sondern überfällt auch zwei Frauen, um den Verdacht auf einen anderen zu lenken. Gegen Ende der Erzählung sorgt auch noch eine Entführung für Spannung.

Nicht alle Rätsel werden vollständig geklärt und gelöst, da der Täter entführt wird und nicht mehr auftaucht. So fehlt ein Geständnis, durch welches alle Zusammenhänge dargestellt werden. Nora entscheidet sich zwar für Trainer, flirtet dennoch mit Kurt, auch die Zukunft von Kurts Stammbeisl Rallye bleibt ungewiss. Der fair-play Gedanke wird zum Teil eingehalten: Der Täter ist dem Leser zuvor bekannt, die Fragen „Who?“, „How?“ und „Why?“ werden im Laufe der Erzählung grundsätzlich beantwortet, wobei das „How?“ – der genaue Tathergang – vernachlässigt wird, da es sich nicht um eine einzige Tat, sondern um verschiedenste kriminelle Handlungen (Drohung, Erpressung, Überfall) handelt. Das Motiv hingegen offenbart sich als idealtypisch: Der Täter handelte aus Gier und Rachelust.

³¹⁶ Schneeblind, S. 163f.

Zumindest in einem Punkt entsprechen alle drei Erzählungen den Gattungskonventionen: Der Täter wird jeweils identifiziert und gefasst. Eine interessante Gemeinsamkeit aller drei Texte: In keinem Fall kommt es zu einer Verhaftung, vielmehr werden alle drei Täter (hart) bestraft. Körner wird entführt und (vermutlich) körperlich bestraft, der russische Auftragsmörder wird erschossen und Söhnlein wird von der Liliputbahn geköpft. Diese Bestrafung erfolgt jeweils nicht durch die Detektive, sondern wird von Personen aus dem Opferumfeld durchgeführt, in *Lemming* bleibt allerdings offen, ob Söhnleins Tod Vergeltung oder ein Unfall ist.

3.3.2 Methode und Form

Analog zu Ausführungen in Kapitel 2.2. Tradition und Variation stehen nun Methode und Form im Vordergrund, wobei sich die Untersuchung an den von Schulz-Buschhaus geprägten Begriffen „analysis“ und „action“ orientiert, sowohl auf inhaltlicher Ebene als Element der Handlung als auch in Bezug auf die Methodik der Ermittler. Zunächst soll die jeweilige Methodik der Detektive, ihre individuelle Vorgehensweise behandelt werden. Außerdem sollen die Texte auf eine mögliche Zuordnung bezüglich „Form“ geprüft werden, das hardboiled-Genre und seine Konventionen bieten sich hier als Vergleichsmodell an. Dabei dienen folgende Fragen als Hilfestellung: Welche idealtypischen Elemente finden sich in den Texten? Wie ist ihre Gewichtung auf „action“-Elemente der Handlung (Verfolgung, Kampf, Flucht) und welche Rolle spielt die Sprache der Erzählung in diesem Kontext?

3.3.2.1. Die Detektive und ihre Methodik

Zunächst ein Blick auf die Detektivfiguren und ihre Vorgehensweise. Trautmann ist ein klassischer Einzelgänger und genießt zugleich die Vorteile eines Ermittlers aus Polizeikreisen: Er hat ein Team um sich, dessen Mitglieder einzelne Aufgaben übernehmen und er kann auf technische Mittel (Labor) und Fachpersonal (Gerichtsmediziner) der Polizei zurückgreifen.

Dennoch bevorzugt Trautmann seine eigene Methode zur Tätersuche: Er kennt die richtigen Personen, hat Verbindungen zur *Galerie*, der Halb- und Unterwelt, erhält von *Zundgebern* die richtigen Informationen:

„Ohne Verbindungen geht nämlich nichts, Franz. Ohne Zund verhungerst oft in der Luft. Du musst immer daran denken, dass wir alle nur Menschen sind. Die Galerie genauso gut wie die Kiberei. Auch wenn wir auf verschiedenen Seiten stehen: Durch das Reden kommen die Leut zusammen.“³¹⁷

Trautmanns Persönlichkeit spielt dabei eine relevante Rolle, er ist ein Polizist der alten Schule, vertrauenswürdig, korrekt, unbestechlich. So erklärt er auch seinem Kollegen weiter:

„Durchs Reden, Franz. Und vielleicht, dass man mit dem oder jenem eine Kleinigkeit isst oder trinkt, oder wegen einem Schas mit Quasteln die Augen zudrückt. Aber nie mehr, Franz! Nie!“³¹⁸

Der Erzähler stellt Trautmann wiederholt als „Denker“ dar, er überlegt, grübelt, zerbricht sich den Kopf, liegt nachts wach, versucht durch Analyse Zusammenhänge zu erkennen:

„Aber irgendwann blicken wir durch, so wie wir bisher noch überall durchgeblickt haben. Wir müssen nur einmal einen Anfang oder zumindest einen Ansatzpunkt haben, dann können wir die Geschichte aufrollen.“³¹⁹

Trautmann ist durchaus gebildet, interessiert sich für Kunst, Literatur und Geschichte, doch er ist kein analytischer Denker, überzeugt nicht mit Fähigkeit zur Analyse sondern durch soziale Kompetenz: Er kann gut mit Menschen umgehen, ist eine vertrauenswürdige Persönlichkeit, hat Rückgrat und Handschlagqualität.

³¹⁷ Prater, S. 70.

³¹⁸ Ebd. S. 70.

³¹⁹ Ebd. S. 107.

Ein Wechsel zu *Schneeblind*, hier bieten sich gleich drei Figuren als Detektivfigur an. Trainers Fähigkeiten – er ist chaotisch-kreativ, „ein wandelndes Lexikon der populären Musik und des künstlerisch nicht sonderlich wertvollen Films“³²⁰ – sind in anderen Ostbahn-Kurti Krimis relevanter, in *Schneeblind* wird er bedroht, ist verängstigt und übernimmt mehr die Rolle des Opfers als die des Detektivs. So bleiben Kurt Ostbahn und Doctor Trash. Doc ist stark erkältet und kann seine Wohnung nicht verlassen, doch hier ist er ohnehin in seinem Element, der „Cyber-Sherlock aus der Kirchengasse“³²¹ recherchiert mittels Computer und Telefon, trägt Informationen zusammen, erkennt Zusammenhänge, präsentiert stolz Ergebnisse; seine Kenntnisse und Fähigkeiten werden vom Erzähler in den höchsten Tönen gelobt:

Der Privatgelehrte und über unsere Landesgrenzen hinaus anerkannte Serienmordexperte ist geistig absolut auf der Höhe, ein konzentrierter Zuhörer und brillanter Fragensteller, bei dem sich höchste fachliche Kompetenz und detektivischer Instinkt die Hände reichen.³²²

Nahezu alle Erkenntnisse und Vorschläge basieren auf Docs analytischen Fähigkeiten, sein Verstand ist für die Lösung des Falls essentiell. Ergänzt wird der Analytiker von Kurt, der den aktiven Part der Ermittlung übernimmt: Kurt ist in Bewegung, sammelt Informationen, führt Gespräche, beobachtet Details, handelt instinktiv. Anfangs ist seine Begeisterung für die Ermittlungen noch sehr verhalten:

Tatsache ist: Ich will nie wieder ermittlerisch tätig werden [...]. Aber den Ostbahn aus Wien-Fünfhaus hat noch nie jemand gefragt. Der darf zum Nulltarif Serienkiller und Massenmörder stellen [...]. Außerdem ist Detektivarbeit vor allem Fußarbeit. [...]. Und der Job kostet Zeit. [...] Und er kostet Geld. [...] Ja, und wenn's ganz blöd hergeht, dann kostet er sogar das Leben.³²³

³²⁰ *Schneeblind*, S. 8.

³²¹ Ebd. S. 9.

³²² Ebd. S. 99.

³²³ Ebd. S. 20.

Kurt fühlt sich nicht als Detektiv, ihm „passieren“ Fälle einfach:

Zum Detektiv, zum Beispiel, fühle ich mich nicht berufen. Das ist sozusagen ein Nebenprodukt meiner ewigen Neugier. Weil ich hinter jede verschlossene Tür schauen muß [sic] und in jeden Topf mit Deckel. Und weil ich auf jede Antwort noch eine Frage weiß [...].³²⁴

Kurt und Doc sind ein sich ergänzendes Team, wobei auch Kurt durch logische Kombination und Analyse auf Ergebnisse kommt. Dennoch ist Kurts Stärke seine Persönlichkeit, er ist kommunikativ und stellt die richtigen Fragen.

Trautmann ermittelt – zumindest teilweise – in Teamarbeit, Kurt und Doc arbeiten zusammen, nur Lemming ist ganz auf sich allein gestellt. Er muss nicht nur auf die Vorteile, die ein Polizist hat, verzichten, sondern hat auch noch Krotznig als übermächtigen Gegner und zweifelt an seinen Chancen:

Welche Aussichten hat der denn überhaupt, diesen Fall zu lösen, den Wettlauf gegen Krotznig zu gewinnen, gegen einen Mann, der über Polizeimarke und Pistole verfügt, über Mitarbeiter und Dienstwagen [...]?³²⁵

In der Tat wirkt Lemming zeitweise hilflos und etwas ungeschickt, dennoch besitzt er Fähigkeiten, die Krotznig nicht hat: Soziale Kompetenz, Verstand und Intuition. Der Detektiv ist sanft, ruhig, kann gut mit Menschen umgehen, ist ein Gefühlsmensch, der den Fall sowohl durch seinen analytischen Verstand als auch durch seine Emotionalität löst, immer wieder wird auf seine Intuition verwiesen:

Tief in seinem Inneren klingt ein vages Gefühl des Befremdens an, der Ungereimtheit, der nebulösen Widersprüche. Er muss diese Ahnung nur noch benennen, nur noch in Worte fassen. Die Lösung liegt direkt vor seinen Augen, da ist er ganz sicher, und doch vermag er sie nicht zu greifen.³²⁶

Doch Gefühle allein lösen den Fall nicht, Lemming ist zudem ein genauer Beobachter, erinnert sich an Details, kombiniert Zusammenhänge, setzt auf seinen Verstand. Teil seiner Methode ist auch das Spiel mit Verwechslung;

³²⁴ Schneeblind, S. 176.

³²⁵ Lemming, S. 74.

³²⁶ Ebd. S. 196.

immer wieder wird er für eine andere Person gehalten – Polizist, Reporter, Erpresser – und nutzt die Situation zu seinen Gunsten.

Die Ermittlerfiguren in den Texten haben sehr unterschiedliche Persönlichkeiten, bei der Methodik lassen sich durchaus Gemeinsamkeiten feststellen. Hervorzuheben ist die Fähigkeit zur sozialen Kompetenz (Trautmann, Lemming, Kurti), auch analytische Denkweise verhilft zur Rätsellösung (Doc, Lemming). Die „action“ Methodik der „harten“ Krimis wird von keinem der Detektive angewandt, Konfrontationen – weder verbaler noch gewalttätiger Natur – finden sich nicht. Einzig Krotznig – gewissermaßen als Antiheld – probiert, über Konfrontation, Gewalt und Drohung zu seinem Ziel zu kommen, scheitert dabei aber kläglich.

Ein weiteres verbindendes Element der Detektivfiguren ist ihr Hang zu ungesundem Lebensstil: Trautmann ist Kettenraucher, trinkt ständig doppelten Espresso und ernährt sich hauptsächlich von Pferdeleberkäsesemmeln; Kurt ist ein Freund der deftigen Küche und trinkt fast ausschließlich Bier und auch Lemming trinkt im Laufe der Erzählung weitaus mehr Alkohol als ihm gut tut. Dieser Hang zur Selbstzerstörung ist ein prototypisches Merkmal vieler Detektive zeitgenössischer Literatur und nicht regional auf Österreich oder Wien beschränkt. Nichtsdestotrotz ist besonders der übermäßige Alkoholenuss ein Verweis auf ein gesellschaftliches Problem in Österreich.

3.3.2.2. Form: Versuch einer Zuordnung

Die Zuordnung von *Prater* ist – verglichen mit *Schneeblind* und *Lemming* – verhältnismäßig einfach. Die Erzählung ist dem Polizeiroman zuzuordnen, weist verschiedene typische Gattungsmerkmale auf: Die einzelnen Mitglieder der Gruppe Gewalt unter Abteilungsinspektor Trautmann arbeiten zusammen, Aufgaben werden verteilt, der Konkurrenzkampf zwischen verschiedenen Abteilungen wird geschildert, Routine und Alltag werden beschrieben. Auch der Einsatz von technischen Hilfsmitteln (DNA-Analyse, Datenbanksuche) sowie die Unterstützung von Fachkräften (Gerichtsmediziner, Forensiker) entsprechen dem Genre.

Die Erzählung bemüht sich um Realitätsnähe und Authentizität, zeigt auch Fälle von sinnloser Gewalt, die ohne Motiv auskommen. So beschreibt der Erzähler in einer kurzen Episode die Attacke eines Obdachlosen auf einen ihm unbekannten Studenten mit einer zerbrochenen Flasche, der Student verliert dadurch ein Auge, der Täter ist stark alkoholisiert und kann keinen Grund für den Angriff nennen.

In der Erzählung finden sich durchaus Elemente, die dem hardboiled-Genre zuzuordnen sind: Gewalt und Chaos werden in *Prater* als alltäglich dargestellt, tätliche Konflikte, Überfälle und Messerstechereien sind für Trautmann und seine Gruppe Routine. Trautmann ist sich bewusst, dass sich die Macht der Polizei in Grenzen hält:

Aber trotz aller Erfolge und Belobigungen wusste er, dass weder er noch seine Kollegen die Kriminalität jemals wirklich in den Griff bekommen würden, sondern diese mehr oder weniger bloß „verwalten“ konnten.³²⁷

Wie auch in den Romanen der „hardboiled school“ kann Trautmann nur für lokale Ordnung sorgen, den aktuellen Fall lösen und nicht die Ursachen des Verbrechens bekämpfen. Weitere typische Komponenten des hardboiled-Genres wie organisiertes Verbrechen, Berufsverbrecher und Korruption sind ebenfalls Teil der Erzählung. Trautmanns Person, Auftreten und Methodik entsprechen nicht den Konventionen des hardboiled „dick“, seine Sprache lässt sich jedoch durchaus als Wiener „Slang“ bezeichnen. Der Polizist beherrscht die Sprache der Galerie, der einfachen Leute, den Polizeijargon; kann sich bei Bedarf auch gewählt ausdrücken. Durch Sprache markiert Trautmann seine Authentizität, er ist „einer von der Straße“.

Nach „action“-Elementen wie Kampf, Flucht und Verfolgung sucht man in der Erzählung vergeblich, Trautmanns einzige Gelegenheit zur Waffe zu greifen ergibt sich beim Aufspüren des „Menschenfressers“ in einem Abbruchhaus in *Simmering*, doch auch hier ist keine „action“ mehr gefordert – der Russe ist bereits tot.

³²⁷ Prater, S. 9.

Die beiden anderen Texte entziehen sich einer eindeutigen Zuschreibung, sind beide Spielarten der „neuen Formen“. In *Schneeblind* verweist der Erzähler selbst auf sein literarisches Vorbild, den „texanischen Kollegen Richard „Kinky“ Friedman“³²⁸, der ebenfalls (realer) Musiker und Detektiv ist. Auch die Kinky-Friedman Romane drehen sich vorwiegend um das Lebensgefühl eines Rock’n’Roll- und Bluesmusikers abseits von Reichtum und Glamour. Die Ostbahn-Kurti Romane sind weder um Realitätsnähe noch um Betonung von Individualität bemüht; wie schon zuvor behandelt dreht sich die Erzählung vorwiegend um die Kunstfigur Ostbahn-Kurti und die Figuren in seiner Welt.

Einige Elemente des hardboiled-Genre lassen sich dennoch festmachen und sind durchaus als Hommage an klassische Werke des Genres zu deuten, der Erzähler selbst erwähnt Hammetts *Malteser Falke* und vergleicht sich ironisch mit anderen „private eyes ohne Lizenz“³²⁹ in „Miami, New York, Los Angeles“³³⁰. Eine Anlehnung an das hardboiled-Genre sind der idealtypische diegetische Erzähler, die Figur Nora als klassische Femme Fatale, die alle Männer in den Bann zieht und ein doppeltes Spiel spielt und ihr Kunde Boris, der offenbar Verbindungen zu einer kriminellen Vereinigung hat. Auch die Sprache der Erzählung, umgangssprachlich gefärbt, mit vielen Wiener Dialektausdrücken, erinnert an den Slang der hardboiled „dicks“.

Handlungselemente, die als „action“ zu bezeichnen sind, finden sich – wie bei *Prater* – nur begrenzt. Die tätlichen Angriffe auf Supermarkt-Kassiererin und Noras Mitarbeiterin werden nicht geschildert, es kommt zu keinerlei Kampfhandlungen, Verfolgungsjagden und Konfrontationen. Einzig die Entführung Körners aus dem Café Rallye markiert einen Moment der „action“: Es ertönt ein „Poltern und Scheppern, gefolgt von einem unterdrückten Schrei“³³¹, Rufe hallen durcheinander, Kurt läuft zum Notausgang und sieht Körner in Begleitung eines Unbekannten in ein Auto steigen, es kommt jedoch zu keiner Verfolgung.

³²⁸ *Schneeblind*, S. 168.

³²⁹ Ebd. S. 19.

³³⁰ Ebd. S. 19.

³³¹ Ebd. S. 182.

Der sanfte Lemming hingegen überrascht bei näherer Betrachtung mit einigen „action“-geladenen Handlungselementen. So verfolgt er einen Unbekannten (David Neumann) durch die Wiener Altstadt:

Der Lemming läuft los. Rennt durch den Vorraum, [...] sieht einen Schatten um die Ecke huschen, setzt ihm nach, nimmt drei Stufen auf einmal, vier Stock in die Tiefe, hinaus auf die Straße. Ein Blick nach links, nach rechts, da läuft er, der Rotbart, ohne sich umzudrehen, läuft Richtung Börse, der Lemming hinterher. [...] Der Abstand vergrößert sich, die Jagd scheint aussichtslos, stärker ist das Wild, schneller und zäher [...].³³²

Auch jedes Aufeinandertreffen mit Krotznig ist eine Konfrontation, in der letzten Auseinandersetzung eskaliert der Konflikt: Klara und Lemming lieben sich gerade, als Krotznig erscheint und Klara mit seiner Pistole bedroht. Klaras Hund greift rettend ein:

Ein gellender Schrei, ein Blitz, ein kurzer, trockener Knall. Krotznig schlägt dumpf auf dem Boden auf, über sich die reißende Bestie, Castro, dessen Zähne sich durch seinen Mantel bohren, sich tief in seine Schulter schlagen.³³³

Von diesen „action“-Elementen abgesehen findet sich in *Lemming* kein Bezug zum hardboiled-Genre, auch die Sprache – sowohl des Erzählers als auch seiner Hauptfigur – ist zwar umgangssprachlich gefärbt, aber kein Wiener „Slang“, das Glossar ist dementsprechend kurz (sieben Begriffe, bei *Prater* sind es 135). So lässt sich *Lemming* formal keinem konkreten Genre zuschreiben, die Erzählung hält sich in Grundzügen an die Konventionen der klassischen Detektivgeschichte.

Auch eine Zuordnung hinsichtlich der Darstellung von Ermittler, Täter oder Opfer nach Nusser ist bei *Lemming* kaum möglich, da sich die Erzählung nicht auf eine dieser Gruppen konzentriert, sondern auch das Umfeld von Täter und Opfer genau beleuchtet.³³⁴

³³² Lemming, S. 178.

³³³ Ebd. S. 217.

³³⁴ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S.138f.

3.3.3. Tatorte: Symbolik und Funktion

Eine Überprüfung der Tatorte auf Funktion und Symbolik bietet sich vor allem bei *Prater* und *Lemming* an, da in *Schneeblind* kein Tatort im herkömmlichen Sinn auszumachen ist.

Wie schon der Titel verrät, passiert der Mord bei *Prater* im Wiener Prater, einem symbolträchtigen Ort, noch dazu vor unzähligen Zeugen und vor den Augen der Polizei. Dem nicht genug, ist das Opfer auch noch als Calafati verkleidet, die berühmte Praterfigur, deren Hintergrund der Erzähler selbst erklärt:

Der Italiener Basilio Calafati hatte Mitte des 19. Jahrhunderts das wahrscheinlich erste Ringelspiel im Wurstelprater errichtet, in dessen Mittelpunkt die mehrere Meter hohe Figur eines traditionell gekleideten Chinesen stand, den die Wiener bald Calafati nannten. In den Kriegswirren des Jahres 1945 brannte das mehrmals renovierte Ringelspiel wie die meisten Praterattraktionen ab; heute steht eine Nachahmung des Chinesen auf dem Calafatipplatz des Wurstelpraters.³³⁵

Der Tatort und die Umstände des Mordes können auf zwei Ebenen gedeutet werden. Innerhalb der Erzählwelt betonen sie die Kaltblütigkeit des Täters (in der Öffentlichkeit) und den Wunsch seiner Hintermänner die „Eindringlinge“ aus ihrem Revier – dazu zählt auch der Prater – zu vertreiben, und wo lässt sich diesem Wunsch besser Ausdruck verleihen als im umkämpften Revier, im Prater selbst?

Darüber hinaus besitzt der Tatort symbolische Funktion. Der Prater ist ein Ort der Ambivalenz, hier trifft Vergnügen auf Kriminalität, Vergangenheit auf Gegenwart, der Prater ist mythischer Teil der Wiener Identität. Calafati ist zudem eine legendäre Wiener Figur, noch dazu in zweifacher Hinsicht ein Ausländer: ein Chinese, von einem Italiener erfunden.

³³⁵ Prater, S. 16.

Interessant ist der Kontrast zum anderen Tatort³³⁶ in der Erzählung: Der Mörder Lewans wird in einem abbruchreifen, heruntergekommenen, halb zerfallenen Haus am Stadtrand von Wien in *Simmering* (11. Bezirk) gefunden. Abseits von jeglicher Öffentlichkeit wurde er im Verborgenen erschossen und danach „entsorgt“. Wieder ist hier eine zweifache Deutung möglich: Innerhalb der Erzählung verweist die Wahl des Tatorts auf Verachtung für den Russen und zugleich auf Respekt gegenüber Trautmann – die Leiche wurde zwar innerhalb seines Zuständigkeitsbereichs abgelegt (Bezirke 1, 2, 3, 11, 20), sein Revier (die *Leopoldstadt*) wurde jedoch respektiert. Darüber hinaus lässt die Wahl des zweiten Tatorts noch eine weitere Deutung zu: Der Mord im Prater interessiert die Öffentlichkeit, die verschiedenen Polizeiabteilungen streiten sich noch um die Zuständigkeit. Als sich nach und nach herausstellt, dass hinter dem Mord ein „Ausländerkrieg“ steckt, verschwindet das Interesse der Öffentlichkeit, das abbruchreife Haus in *Simmering* steht somit für den Grad der Aufmerksamkeit, den das Verbrechen und sein Hintergrund im öffentlichen Diskurs auf sich ziehen.

Die Wahl der Tatorte in *Lemming* ist ebenfalls aufschlussreich. Söhnlein lockt den ehemals verehrten, nun verhassten Grinzinger auf den Kahlenberg in den Wald und tötet ihn unbemerkt mit einem Stein. Der Mord geschieht zwar im öffentlichen Raum, noch dazu in unmittelbarer Nähe von Lemming, der den Lehrer aus den Augen verloren hat, doch es gibt keine Zeugen. Der Tod von Söhnlein hingegen passiert im Prater, er fällt rücklings aus dem Gebüsch, landet unglücklich auf den Gleisen der voll besetzten Liliputbahn und wird überfahren. Wieder war Lemming ganz in der Nähe und wieder hat er nichts gesehen – formal aus gutem Grund, nur durch Lemmings Abwesenheit kann der genaue Hergang beider Todesfälle vor dem Lesepublikum verborgen werden.

³³⁶ Der strenggenommen kein Tatort ist, da der Russe an einem anderen Ort getötet und danach in das Abbruchhaus geschafft wurde.

Söhnleins Tod ist das einzige Rätsel, das Lemming nicht lösen kann. Als Lemming David auf die Situation anspricht, ergibt sich folgender Dialog:

[Lemming] „Was war mit Söhnlein? Wie ist das passiert?“

[David] „Er hat den Kopf verloren...“

„Das steht wohl außer Frage ... Aber ... Wieso ... rücklings?“

David Neumann blickt an Lemming vorbei. Macht einen tiefen Atemzug.

„Weißt du Wallisch ... es ist Frühling. Riechst du das? Ich liebe ihn, den Frühling ...“³³⁷

Es bleibt offen, ob David den Tod seines Vaters gerächt hat. Unter der Annahme, er hat Söhnlein gestoßen, noch einmal ein Blick auf Tatorte und Umstände: Söhnlein ist ein Feigling, war zeitlebens unterwürfig, so passen auch Tatort und Mord zu seinem Wesen, er lockt das Opfer aus der Stadt, in den Wald, schleicht sich heran:

Ich habe mir einen passenden Stein gesucht, mich im Gebüsch versteckt und auf den Doktor gewartet. Punkt zwei ist er gekommen, aber ... er stand zu weit von mir entfernt. Also bin ich raus aus den Büschen und habe mich ganz leise angeschlichen, von hinten.³³⁸

David hingegen ist ein offener Mensch, handelt impulsiv. Als Söhnlein versucht zu entkommen, übernimmt er die Verfolgung durch den Prater und schleicht sich nicht heimlich an den anderen heran. Söhnlein fliegt rücklings aus dem Gebüsch, David muss von vorne gekommen sein. In *Lemming* bietet sich eine Annäherung an die Tatorte somit über die Begriffe heimlich/privat – offen/öffentlich an. Söhnlein hat drei (heimliche) Morde begangen, als ultimative Strafe stirbt er einen öffentlichen Tod an einem der öffentlichsten Orte Wiens.

Der Erzähler selbst nennt den Prater „einen der größten und merkwürdigsten Vergnügungsparks Europas“³³⁹ und verweist auf dessen Ambivalenz und symbolische Bedeutung für die Stadt.

³³⁷ Lemming, S. 251.

³³⁸ Ebd. S. 244.

³³⁹ Ebd. S. 231.

Wer ihn betritt, wird zum Grenzgänger zwischen Geschmacklosigkeit und Poesie, Modernität und Verstaubtheit, Manie und Melancholie. Tagsüber und abends von den Marktschreiern regiert, verwandelt sich der Wurstelprater nach Mitternacht zum Jagdrevier der Huren und Diebe; und nichts vermag darüber hinwegzutäuschen, dass das morbide Wiener Karma von Jahrhunderten auf ihm lastet.³⁴⁰

Morbid ist folglich auch Söhnleins Tod durch die Liliputbahn, zugleich passen die Todesumstände zur „Kleinheit“ seines Charakters, wie auch Lemming feststellt:

Ein angemessener Tod, wie der Lemming findet. Söhnlein hat das Kleine schon immer gemocht. Ein richtiger, ein ausgewachsener Eisenbahnzug, auf der Fahrt von Wien nach Paris oder Rom? [...] Es musste schon die Schmalspurbahn sein. [...] Und sie ist nicht einmal aus den Schienen gesprungen ...³⁴¹

So beziehen sich in *Lemming* sowohl Tatorte als auch Todesumstände auf jeweils Täter und Opfer, sind an die jeweiligen Charakterzüge und Persönlichkeiten angepasst. Eine Deutung über die inhaltliche Ebene hinaus bietet die Erzählung nur vage: Sowohl Kahlenberg als auch Prater sind öffentliche Orte des (Freizeit)vergnügens, der Kahlenberg ist Teil des Gebiets „Wienerwald“ und liegt am äußersten Rand des 19. Bezirks, fast schon außerhalb der Stadt. Der Prater hingegen befindet sich zentral in der Mitte der Stadt. Hier lässt sich eine Bewegung von „außen“ nach „innen“ feststellen: von außerhalb der Stadt, verborgen, heimlich zu „zentral“, offen und Öffentlichkeit.

³⁴⁰ Lemming, S. 231.

³⁴¹ Ebd. S.251.

3.4. Fokus Stadt

3.4.1. Stadtbeschreibung: Referenz und Image

3.4.1.1. Benennung, Verweis und Funktion

Im folgenden Abschnitt sollen die Texte auf referentielle Bezeichnungen untersucht werden, dazu zählt sowohl das explizite Benennen von Stadt und Stadtteilen als auch das Verweisen auf prototypische Teilelemente der Stadt (Bauwerke, Sehenswürdigkeiten), deren Bekanntheit vorausgesetzt werden kann.³⁴²

In allen drei Krimis werden beständig Bezirksnamen, Stadtteile, Straßen, Gassen, Plätze und Gebäude genannt, es ist daher weder sinnvoll noch zielführend auf jede einzelne Benennung einzugehen. Vielmehr interessiert die erste Nennung der Stadt und der jeweilige Kontext dieser Nennung sowie das Schildern, Benennen oder Verweisen auf eben jene prototypischen Teilelemente, auch hier unter Rücksicht der jeweiligen Bezugsrahmen.

Zunächst ein Blick auf die jeweils erste Benennung der Stadt als Handlungsort in den „Wiener Krimis“. In *Schneeblind* ergibt die Erstnennung der Stadt keinen direkten Hinweis auf Wien als Handlungsort: „Dann hat mir der Trainer von den blinden Anrufen [...] berichtet, seit er wieder in Wien ist.“³⁴³ Noch ist nicht festgelegt, dass Wien zugleich Handlungsort der Erzählung ist. Erst danach bezeichnet Kurt sich selbst als „Ostbahn aus Wien-Fünfhaus“³⁴⁴. Somit verweist der Bezugsrahmen der Erstnennung auf einen wesentlichen Kern des Texts: Nicht ganz Wien ist im Mittelpunkt der Erzählung, sondern vor allem Kurts Grätzl *Fünfhaus* und dessen Nachbarbezirke sind für den Text relevant.

³⁴² Vgl. Mahler: Textstädte, S. 15.

³⁴³ *Schneeblind*, S. 19.

³⁴⁴ Ebd. S. 19.

In *Prater* ist schon der Titel eine Referenz auf den Handlungsort, die Nennung der Stadt folgt gleich zu Beginn der Erzählung, gemeinsam mit der Erstnennung der Hauptfigur:

Die von Abteilungsinspektor Trautmann geführte Gewalt-Gruppe des Kriminalkommissariats Zentrum Ost [...] hatte, wenn auch nach längerem Hin und Her, einen Stand von vier Personen erreicht. Bis es so weit gewesen war, hatte aber der Kommissariatskommandant Oberst Sporrer x-mal quer durch alle möglichen Stellen der Polizeidirektion Wien und des Innenministeriums telefonieren müssen [...].³⁴⁵

Der Kontext der Benennung zeigt gleich einen Schwerpunkt der Erzählung: die Polizei, ihr Alltag und ihr komplexes Beamtensystem. Erst durch mehrfaches Ansuchen (x-mal, längeres Hin und Her) bei verschiedenen Abteilungen und sogar an höchster Stelle (Innenministerium) erreicht Sporrer, dass die Gruppe Gewalt ein weiteres Mitglied erhält. Somit ist die erste Nennung gleich ein Verweis auf das (angeblich) umständliche Beamtentum in Wien.

In *Lemming* erfolgt die Erstnennung des Handlungsorts direkt aus Lemmings Perspektive, er ist noch Polizist und fährt mit Krotznig im Taxi:

Steil geht es jetzt hinunter in den Kessel des neunten Bezirks, in die Rossau, wo sich der Smog ein Nest gebaut hat, wo die Luft immer ein wenig schlechter ist als sonst in Wien und wo sich dennoch ein Straßencafé ans nächste reiht.³⁴⁶

Die Benennung verweist auf Lemmings Grätzl die *Rossau*, zudem zeigt sich schon hier eine ambivalente Haltung Lemmings (und mit ihm die des Erzählers) gegenüber der Stadt: Die Luft ist schlecht (negative Konnotation), dennoch ist die Gegend beliebt (ein Straßencafé nach dem anderen). Diese Ambivalenz zeigt sich in der Erzählung wiederholt auch bei der Benennung und Beschreibung prototypischer Teilelemente und macht sich häufig durch ironische Distanzierung von zunächst positiv geschilderten Gebäuden oder Plätzen bemerkbar.

³⁴⁵ Prater, S. 7.

³⁴⁶ Lemming, S. 11f.

So passiert Lemming die „monumentale“³⁴⁷ Rossauer Kaserne, der Erzähler verweist auf den „burgartigen Ziegelbau“³⁴⁸, bestückt mit „Erkern und Giebelchen, Türmchen und Zinnen“³⁴⁹ um sich sogleich von dieser positiv gestimmten Schilderung zu distanzieren: Man hatte bei der Errichtung an alles gedacht, „alles bis auf eines: Man hatte die Toiletten vergessen.“³⁵⁰

Der Prater wird, wie schon zuvor aufgezeigt, als zwiespältiger Ort wahrgenommen. So beginnt auch gleich die Beschreibung des Orts mit einem wenig schmeichelhaften Vergleich: „Im westlichen Winkel des Praters zwischen Ausstellungsstraße und Hauptallee liegt wie ein vergammeltes Torteneck der Wurstelprater.“³⁵¹ Schönbrunn, ein weiterer prototypischer Ort der Stadt, wird ebenfalls ambivalent wahrgenommen. Lemming ist im Palmenhaus, gemeinsam mit Kelemen, die Stimmung ist idyllisch:

Er [Kelemen] sitzt eingehüllt zwischen Palmen und Orchideen; die Sonne schillert warm durch die hohe, gläserne Kuppel und tanzt in kleinen, hellen Flecken auf seiner Decke, auf seinem Schoß.³⁵²

Zugleich verbindet der Erzähler den soeben erfolgten Weg durch den Schönbrunner Schlosspark mit negativen Konnotationen:

„Es war ein Schweigemarsch durch die breiten Alleen, still und ergeben wie die geometrisch gestutzten, in ihr barockes Korsett gezwungenen Büsche und Bäume am Wegrand.“³⁵³

Die Begriffe „Schweigemarsch“, „ergeben“, „gestutzt“ und „gezwungen“ zerstören die Idylle im Palmenhaus und verweisen auf die Episode, die nun folgt. Der jüdische Kelemen, Freund des verstorbenen Hans Neumann, beschreibt die gemeinsame leidensvolle Zeit im Konzentrationslager.

³⁴⁷ Lemming, S. 104.

³⁴⁸ Ebd. S. 104

³⁴⁹ Ebd. S. 104f.

³⁵⁰ Ebd. S. 105.

³⁵¹ Ebd. S. 231.

³⁵² Ebd. S. 168.

³⁵³ Ebd. S. 168.

Auch die Schilderung der Verfolgungsjagd durch die Altstadt Wiens spiegelt eine durchwachsene Haltung gegenüber der Stadt. Lemming übernimmt die Verfolgung eines Unbekannten, passiert verschiedenste Gebäude und Orte kultureller und historischer Bedeutung auf der Ringstraße: vorbei an Börse, Schottentor, Universität, Rathaus, dann über die Straße zum Burgtheater, durch den Volksgarten bis zum Heldenplatz. Die prächtigen und stolzen Gebäude, prototypischer Inbegriff von Kultur (Theater), Politik (Rathaus), Wirtschaft (Börse) und Bildung (Universität) werden von Lemming und Erzähler gleichermaßen ausgeblendet, im Schnelldurchlauf abgehandelt. Dann ändert sich das Tempo der Erzählung: „Und hier, in der Mitte des riesigen, öden, geschichts- und schicksalsträchtigen Heldenplatzes, bleibt der Rotbart [David Neumann] endlich stehen.“³⁵⁴ Lemming blickt hinauf zum Balkon, an dem Hitler stand und bejubelt wurde, der „hirn- und seelenkranke Furz des zwanzigsten Jahrhunderts“³⁵⁵. Weder die prächtigen Bauten der Ringstraße noch ihre kulturelle und historische Bedeutung sind für den Erzähler relevant, Lemming blickt sich nicht einmal um und durchquert sogar dreist die Rosenbeete im Volksgarten, erst der Heldenplatz und die Vergegenwärtigung seiner Funktion am wohl dunkelsten Tag der Geschichte der Stadt und ihrer Bevölkerung verlangsamten die Erzählung, markieren auch das Ende der Verfolgungsjagd.

Die zwiespältige Haltung zur Stadt ist in der Erzählung nicht auf einzelne Plätze und Orte beschränkt. So blickt Lemming vom Kahlenberg auf ganz Wien hinunter:

Tief liegen die Spielzeughäuser Wiens, das ziegelrote Dächermeer und die Kirchturmspitzen der Innenbezirke, deren feine Struktur sich nach außen hin ringförmig ausdünn, vergrößert, um sich endlich, zerklüftet und rissig, im Wienerwald und Wiener Becken zu verlieren. Sieht aus wie eine schlecht belegte Pizza, denkt der Lemming, während er aus dem Busfenster schaut.³⁵⁶

Wieder folgt einer positiv gestimmten Beschreibung ein Bruch durch Ironie, durch distanzierte Haltung.

³⁵⁴ Lemming, 178.

³⁵⁵ Ebd. S. 179.

³⁵⁶ Ebd. S. 120.

So ausgeprägt wie in *Lemming* sind Benennung und Funktion prototypischer Stadtelemente in den beiden anderen Erzählungen nicht. Vor allem *Schneeblind* verzichtet beinahe gänzlich darauf und benennt Orte und Räume des Alltags: Bezirke und Bezirksteile, konkrete Gassen- und Straßennamen, Plätze, Spitäler. Die Altstadt Wiens, der Ring und prägnante Orte, Gebäude oder Plätze spielen im Text keine Rolle. Einen vagen Verweis auf das prototypische Wien bietet die Nennung der „Spinnerin am Kreuz“, des Wiener Gürtels und des Schönbrunner Schlossparks, doch ist eine Deutung hinsichtlich Funktion jeweils nur begrenzt möglich.

Zunächst der Verweis auf den Gürtel: Kurt und Trainer sind mit dem Auto unterwegs und geraten in einen Stau.

Wir sind an sich in Eile [...]. Aber seit zirka zwanzig Minuten ist auf dem Inneren Gürtel, Höhe Westbahnhof, kein Weiterkommen. Der Trainer ist ausnahmsweise unschuldig. Es sind seine Kollegen, die mit ihren hirnlahmen Entscheidungen den Rush-hour-Verkehr [sic] lähmen.³⁵⁷

Hier wird auf den Gürtel als Hauptverkehrsader verwiesen; seine Vielschichtigkeit als Ort der Urbanität, seine Konnotation mit dem Rotlichtmilieu treten allerdings nicht zu Tage, somit bietet die Nennung des Gürtels keinen Kontext zur Deutung als prototypisches Element Wiens.

Die Benennung des Schönbrunner Schlossparks erfolgt in Zusammenhang mit Noras Wohnadresse am Grünen Berg: „Sonnenseitig, mit Blick auf den Schönbrunner Schloßpark [sic]. [...] Keine schlechte Adresse.“³⁵⁸ Die Textstelle zeigt den Kontext: Nora ist wohlhabend, kann sich eine Wohnung in einer guten Gegend leisten. Auf Schönbrunn als potentiell prototypisches Teilelement wird hier nicht verwiesen.

Auch die Benennung der „Spinnerin am Kreuz“ erfolgt ohne deutbare Funktion. Die Spinnerin am Kreuz ist eine Säule, die einst den südlichen Stadtrand des mittelalterlichen Wiens markierte und sich heute auf der vielbefahrenen

³⁵⁷ *Schneeblind*, S. 148.

³⁵⁸ Ebd. S. 27f.

Triesterstraße befindet. Der Sage nach saß eine Frau dort jahrelang an ihrem Spinnrad und wartete auf die Rückkehr ihres Mannes aus dem Kreuzzug. Im Mittelalter bot die Stelle dem Reisenden aus südlicher Richtung den ersten Blick auf die Stadt.³⁵⁹

Kurt wartet vor Noras Firma „heroben auf dem Wienerberg, auf halbem Weg zwischen der Spinnerin am Kreuz und dem Eisring Süd“³⁶⁰. Schon die Benennung „Eisring Süd“ ist außerhalb Wiens vermutlich unverständlich, bezeichnet eine Sportanlage im Süden Wiens. Die Spinnerin am Kreuz ist zwar eine lokal bekannte Sage, das „Wahrzeichen“ (die Säule) kann aber kaum als prototypisches Element der Stadt gedeutet werden, die Sage bietet dafür auch inhaltlich keinen Ansatzpunkt. Der Erzähler verweist dennoch ein zweites Mal auf die Säule. Nach einer verbalen Auseinandersetzung fährt Körner „mit einem Mordskaracho in Richtung Spinnerin am Kreuz davon“³⁶¹.

Nun bietet die zweifache Nennung der Spinnerin am Kreuz zwar keine Funktion als prototypisches Element, steht auch inhaltlich in keinem Zusammenhang mit der Erzählung, sie verweist jedoch auf etwas anderes: Wie das Fehlen eines Glossars zeigt auch die Benennung des nur lokal bekannten Wahrzeichens, dass sich die Erzählung ihres lokal begrenzten Lesepublikums bewusst ist. Anders formuliert: Wer die Kunstfigur Ostbahn-Kurti kennt und die Wiener Dialektausdrücke versteht, dem ist auch eine gewisse Ortskenntnis bezüglich der Stadt zumutbar.

Zudem macht die Analyse der Erzählung in Bezug auf Benennung und Verweis prototypischer Elemente sichtbar: Weder passen prototypische Teilelemente Wiens zu Ostbahn-Kurti und seiner Lebenswelt, noch hat die Kunstfigur etwas im kulturell und historisch aufgeladenen Raum des „offiziellen“ Wiens verloren. Seine Welt ist die Vorstadt, bestehend aus schummrigen Beisln und kleinen,

³⁵⁹ Vgl. Die Spinnerin am Kreuz
http://www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/wien/10_bezirk/spinnerinamkreuz.html [Stand: 23.01.2013].

³⁶⁰ Schneeblind, S. 117.

³⁶¹ Ebd. S. 122.

nur Wienerinnen und Wienern bekannten Gassen und Straßen der Stadt, er ist in den Arbeiterbezirken *Favoriten*, *Simmering* und *Fünfhaus* zuhause³⁶². Nicht einmal durch die Technik der ironischen Distanzierung wie in *Lemming* lässt sich die Stadt Wien in der Erzählung als prototypisch darstellen, zu weit ist das „offizielle“ Wien von der Stadtwahrnehmung und -darstellung Ostbahn-Kurtis entfernt.

Wie verfährt der dritte Text mit referentieller Benennung und dem Abrufen prototypischer Stadtelemente? In der Erzählung finden sich unzählige Nennungen von Gassen, Straßen, Plätzen, Gebäuden und Stadtteilen, in der Mehrzahl ohne deutbare Funktion bezüglich Stadtwahrnehmung. Als Polizist sind Trautmann weder räumlich noch gesellschaftlich Grenzen auferlegt, im Zuge seiner Ermittlungen betritt er unterschiedliche Gesellschaftsräume, kann sich frei bewegen, wo es ihm beliebt. Dennoch hält sich die Erzählung bezüglich expliziter Referenz und Verweis auf prototypische Orte, Plätze und Gebäude zurück, Kern der Erzählung ist – sowohl inhaltlich als auch räumlich – die *Leopoldstadt*.

Der Besuch des georgischen Anwalts Dr. Kawalidse bietet Gelegenheit, den Umgang des Textes mit als prototypisch wahrgenommenen Elementen zu betrachten. Trautmann holt den Anwalt vom Flughafen *Schwechat* ab und bringt ihn ins Hotel, auf dem Weg dorthin erklärt der Polizist einige Sehenswürdigkeiten:

Besonders den Prater mit seinem Riesenrad [...]. Vergaß auch nicht das Tegetthoff-Denkmal auf dem Praterstern und das Haus auf der Praterstraße, in dem Johann Strauß eines oder mehrere seiner Werke komponiert hatte. Zeigte dem Gast auch das noch aus der Monarchie stammende ehemalige Kriegsministerium [...].³⁶³

³⁶² In der einzigen Verfilmung der Ostbahn-Kurti Reihe (*Blutrausch*, 1997) ist Kurt Grätzl (sowohl seine Wohnung als auch das Café Rallye) in *Simmering* (11. Bezirk). *Favoriten* und *Simmering* gelten als „die“ Arbeiterbezirke der Stadt, wogegen *Fünfhaus* kein prägnantes Image hat.

³⁶³ Prater, S. 93.

Zwar ist zu bedenken, dass die Strecke vom Flughafen zum Schuberttring nicht am repräsentativen Teil des Rings (Börse, Universität, Rathaus, Heldenplatz) entlangführt, dennoch fällt auf: Trautmanns „Sehenswürdigkeiten“ sind entweder Teil seines Reviers (Prater, Praterstraße) oder haben militärischen Hintergrund (Kriegsministerium, Tegetthoff-Denkmal). Dem Polizisten käme es wohl gar nicht in den Sinn „seine“ Stadt anders zu präsentieren.

Trautmann spielt ein weiteres Mal Stadtführer, als der Anwalt ihn bittet ihm den Wurstelprater zu zeigen. Auch hier führt der Polizist zunächst „sein“ prototypisches Wien vor: „Sie gingen zunächst aber auf einen Doppelmokka mit einem Schuss Kognak in das kleine Marktcafé [...]“³⁶⁴. Danach geht es weiter „über den nur mäßig belebten Karmelitermarkt und durch das Gassengewirr des Viertels in Richtung Praterstern.“³⁶⁵ Trautmann zeigt dem Gast „das kleine hübsche Haus in der Großen Sperlgasse, in dem das Kriminalmuseum untergebracht ist“³⁶⁶. Weiter geht es dann an Prostituierten und einschlägigen Lokalen vorbei, „unter der von Nichtstuern, Trinkern und Obdachlosen bevölkerten Bahnüberführung hindurch in den Wurstelprater [...]“³⁶⁷. Der Anwalt hat nun alle bedeutenden Sehenswürdigkeiten von Trautmanns Wien gesehen: sein Stammlokal (Marktcafé), die kleinen unbekannten Gassen (Gassengewirr), ein Ort an dem sich Kriminalität und Geschichte der Stadt treffen (Kriminalmuseum) und natürlich das Milieu, in dem Trautmann tagtäglich zu tun hat (Prostituierte, Rotlichtlokale, Obdachlose,). Die Bahnüberführung ist zugleich eine Brücke in ein anderes Wien. Nach einer kurzen Tatortbesichtigung führt der Polizist den klischeehaften Touristenprater vor:

Trautmann zeigte Kawalidse das Bungee-Jumping und die Gokartbahn, wo Lewan Tawarkaschwili stundenweise gearbeitet hatte, die Stelle, an der er während des Festzugs erschossen worden war, und – weil der Mann damals als Calafati verkleidet gewesen war – auch die Calafati Figur. Dann ging er mit ihm auf ein Budweiser in den Garten des Schweizerhauses [...].³⁶⁸

³⁶⁴ Prater, S. 111.

³⁶⁵ Ebd. S. 111.

³⁶⁶ Ebd. S. 112.

³⁶⁷ Ebd. S. 112.

³⁶⁸ Ebd. S. 112.

Im Schweizerhaus wird Bier getrunken und Stelze gegessen, danach wird noch eine Runde mit der Lilliputbahn gefahren. Kawalidses Begeisterung kommt Trautmann überzogen vor:

Trautmann wunderte sich über die ständigen übertriebenen Lobreden über Sachen, die ganz normal waren. Aber dieser Kawalidse benahm sich manchmal direkt kindisch und äußerte sich schwülstig über Dinge wie Hunde, Bäume oder Budweiser Bier.³⁶⁹

Der Anwalt mag sich übertrieben verhalten, doch der springende Punkt ist: Diese Dinge sind für Trautmann ganz normal, weil der Prater in all seinen Facetten für den Polizisten nichts Symbolhaftes oder Mythisches hat, sondern für ihn einen Teil seines Arbeitsalltags darstellt.

Die Erzählung kreiert – sowohl durch Verweise des Erzählers als auch durch die zentrale Figur Trautmann – ihr ganz eigenes prototypisches Wien. Die klassischen Wahrzeichen der Stadt in der Altstadt Wiens, die prägnanten Gebäude auf der Ringstraße oder das Schloss Schönbrunn spielen in *Prater* keine Rolle, der Text schafft sich seine eigenen Sehenswürdigkeiten in der *Leopoldstadt*. Der Prater wird hingegen je nach Perspektive des Betrachters als prototypisches Wahrzeichen (Kawalidse) oder als alltäglicher Ort (Trautmann) wahrgenommen und dargestellt.

3.4.1.2. Wien: Stadt der Kultur?

Ein anderer Zugang zu Stadtbeschreibung im Text basiert auf der Analyse bedeutungssemantischer Verweise – die Zuweisung von Attributen und Charakteristiken, die der Stadt einen Slogan (beziehungsweise ein Image) verschaffen. Weich deutet in seiner Textanalyse lyrische Werke hinsichtlich ihrer Anspielungen auf ein Image der Stadt Paris und entwirft unter anderem Paris als Stadt der Liebe und der Verführung³⁷⁰ (siehe Kapitel 2.3.2.2. Stadtbeschreibung und Stadtkonstitution). Allerdings ist in diesem Kontext zu beachten: Sowohl Textgattung als auch betreffende Stadt der vorliegenden Arbeit verlangen einen differenzierten Umgang mit der Analysetechnik.

³⁶⁹ Prater, S. 113.

³⁷⁰ Vgl. Weich: Stadtdarstellung, S. 37.

Eine Analyse von Kriminalromanen auf ein mögliches Image der Stadt Wien ist nur dann sinnvoll und zielführend, wenn ein weiter gefasster Begriff von „Slogan“ beziehungsweise „Image“ angewandt wird.

In diesem Zusammenhang bietet sich ein Blick auf die zuvor angeführten breit gefächerten Schlagworte, (Fremd)bilder und Klischees mit Wien-Bezug: Stephansdom, Prater, blaue Donau; Schönbrunn, Sängerknaben, Lipizzaner; Stadt der Musik, der Theater, der Schriftstellerinnen und Schriftsteller; Wiener Schnitzel, Melange, Walzer; Stadt der Kaffeehäuser, der Beisl und der Heurigen sowie Sissy-Mythos, Freud-Mythos und Mozart-Mythos. Der Umgang der Texte mit konkreten Orten und Gebäuden wurde schon in Bezug auf explizite Benennung behandelt. Nun bleiben vorwiegend Begriffe, die einen Bezug zu Wien als „Stadt der Kultur“ herstellen, ob nun musikalisch-künstlerisch (Mozart, Walzer, Sängerknaben), kulinarisch (direkt: Melange, Schnitzel; indirekt: Kaffeehaus, Beisl, Heurigen) oder im Zusammenhang mit Monarchie-Nostalgie (Sissy, Lipizzaner). Wie gehen nun die „Wiener Krimis“ mit dem Image der Stadt als „Ort der Kultur“ um? Spielen die Schlagworte und Bilder überhaupt eine Rolle? Bieten aufgezeigte Motive in irgendeiner Form Identifikationspotential für die Figuren der Texte?

Auf den ersten Blick verweigert *Schneeblind* – wie auch in Bezug auf prototypische Teilelemente – jeglichen Verweis auf Wien als „Stadt der Kultur“. Der Text entwirft sein ganz eigenes Image der Stadt und offenbart eine differenzierte Auffassung von Kultur, beeinflusst vom Lebensgefühl der Rock'n'Roll- und Bluesmusiker der amerikanischen „working class“. Doch bei näherer Betrachtung wird ein Bezug zur Stadt als „Ort der Kultur“ sichtbar: Die Erzählung würdigt durchaus die Wiener Beisl- und Esskultur. Das Gasthaus *Quell*, Kurts Stammlokal für den Tag, wird nicht explizit als „uriges“ Beisl beschrieben, kleine Details deuten jedoch darauf hin: Kurt hat einen Stammtisch, gedeckt mit einem „rotweiß karierten Tischtuch“³⁷¹, das bodenständige Atmosphäre vermittelt, das Tagesgericht ist „Schweinsripperl mit Püree“³⁷². Als Kurt das Gericht bestellen möchte, informiert der Kellner Poldl im

³⁷¹ *Schneeblind*, S. 14.

³⁷² Ebd. S. 14.

Wiener Dialekt: „Die san schon aus.“³⁷³ Auch die Wahl der Getränke in der Erzählung entspricht der Wiener Tradition: Bier, Wein und viel Kaffee.

Kurt erinnert sich mit Nostalgie an die ehemalige Speisekarte des Café Rallye:

Kleine Imbisse wie Toast, Ham und Eggs, Gulaschsuppe, Frankfurter und Debreziner (mit und ohne Saft, Senf und Kren). Zusätzlich gab es ein Tagesgericht: Wiener Schnitzel mit Salat, gebratenen Leberkäs mit Spiegelei, Erdäpfelgulasch, Seefisch paniert mit Mayonnaisesalat am Freitag.³⁷⁴

Diese Zeiten sind leider vorbei – nun muss Kurt sogar sein eigenes „Wiener Frühstück“ zum Treffen mit Körner im Café Rallye mitbringen, „Briochekipferl, Zimtschnecken, Fachingskrapfen [sic], Topfengolatschen“³⁷⁵.

Beiskultur und Kulinarik werden auch in den beiden anderen Texten hervorgehoben. Mit Nachdruck wird Trautmanns Liebe zu Leberkäse beschrieben, man beachte die Reihung seiner Vorlieben:

Er legte nur auf drei Sachen Wert: auf das tägliche Essen von Semmeln mit warmem Pferdeleberkäse, den er sich an einem Stand des nahen Karmelitermarkt kaufte, auf das fast ununterbrochene Rauchen von selbstgedrehten Zigaretten und auf seine täglichen Besuche im kleinen Marktcafé [...].³⁷⁶

Trautmanns Marktcafé ist kein Ort der Kulinarik, hier zieht sich der Polizist zum Nachdenken, Espresso trinken und Rauchen zurück. Die Wiener Beiskultur wird durch andere Lokale miteinbezogen, Trautmann sitzt in Schanigärten an „mit grünweißen Tüchern gedeckten Tische[n]“, genießt Bauernschmaus und Bier, speist wiederholt traditionell im Schweizerhaus Krautfleisch und Stelze, natürlich mit frisch gezapftem Bier.

In *Lemming* findet sich eine Episode, in der die Wiener Beiskultur ironisch überhöht vorgeführt wird. Lemming trifft sich mit einem Polizisten im Restaurant *Plavaczek*, der Erzähler beschreibt es als „eines von den guten alten Beisl’n, die

³⁷³ Schneeblind, S. 15.

³⁷⁴ Ebd. S. 45.

³⁷⁵ Ebd. S. 177.

³⁷⁶ Prater, S. 9.

Wien aufzubieten hat, mit der typischen wuchtigen Vorkriegsschank und dem ausgetretenen Boden aus Eichenbohlen³⁷⁷. Der Wirt wird ausführlich beschrieben:

Der Wirt ist ohne Zweifel sein eigener bester Kunde. Ungezählte Portionen Rahmbeuschel, Kalbsgulasch, Lungenstrudel, Nierndln mit Hirn, Tafelspitz, Zwiebel- und Vanillerostbraten haben in ihm ihre letzte Ruhestätte gefunden [...]. Fröhlich huscht er zwischen Schankraum und Küche hin und her, serviert und parliert, kocht und kostet, ist in seinem Element.³⁷⁸

Als nun weder Lemming noch sein Begleiter die Empfehlung des Wirten „Beuscherl! Ganz frisch heut!“³⁷⁹ wahrnehmen, der Polizist sogar einen Tee mit Milch verlangt, „rauscht der dicke Plavaczek vorbei und wirft dem Lemming den Blick einer waidwunden Gazelle zu“³⁸⁰. Bei der Rechnung wird das Ganze noch einmal überhöht,

„So a gut's Beuscherl“ jammert er mit gebrochener Stimme, während er kassiert. Und noch ehe der Lemming auch den Tee mit Milch bezahlen kann, beginnen die fetten Schwarten unter Plavaczeks Kinn bedrohlich zu zittern [...].³⁸¹

Auch die Wiener Kaffeehauskultur wird in der Erzählung angesprochen. Die Familiengeschichte der Neumanns wird mit der Liebe zu Kaffee verknüpft, der alte Arzt Kelemen erinnert sich an Davids Vater Hans Neumann und dessen Vater im Konzentrationslager:

Von Hans der Vater, er hat uns gerettet. Hat hervorgeholt [...] so ein Lederbeutel. „Mein kleiner Schatz“, er hat genannt. [...] Es waren darin eine Hand voll Kaffeebohnen. Sonst nichts. Er hat uns gegeben ein oder zwei, hat geredet von Aufwachen, leben bleiben ... Wir haben geglaubt.³⁸²

³⁷⁷ Lemming, S. 85.

³⁷⁸ Ebd. S. 85.

³⁷⁹ Ebd. S. 86.

³⁸⁰ Ebd. S. 88.

³⁸¹ Ebd. S. 91.

³⁸² Ebd. S. 170f.

Hans' Vater wird im Konzentrationslager getötet, sein Sohn überlebt und gründet ein Kaffeehaus in Wien, trotz Bedenken seiner Frau:

Rosa wollte nicht bleiben, sie wollte nach Israel. Aber Hans hat gesagt: „Was soll ich in Israel? Haben die Kaffeekultur?“ Kaffee, das war alles, was ist ihm geblieben, was hat ihn wirklich interessiert. Dieser Lederbeutel [...] das war ihm wie ein Auftrag, zu eröffnen ein Kaffeehaus.³⁸³

Doch das Kaffeehaus läuft nicht, wie es soll, Davids Mutter stirbt, Vater und Sohn ziehen aus der Innenstadt nach *Döbling* und eröffnen dort ein kleines Kaffeehaus gegenüber der Schule:

Aber damals war der Anfang vom Kaffeehaussterben in Wien, Sie wissen. Siebenundzwanzig Kaffeehäuser waren früher allein auf der Ringstraße; heute sind noch vier.³⁸⁴

Auch Davids neuer Name ist ein Verweis auf die Liebe der Familie zu Kaffeekultur. Hans Neumann hatte einen Krisenplan, „für den Fall, [...] dass sich die Geschichte wiederholt“³⁸⁵. In einem Geheimfach in der Wohnung versteckte er Geld und einen gefälschten Pass, auf den Namen Janni Diodato. David erklärt dessen Herkunft: „Johannes Diodato, auch Deodat genannt. Ein gebürtiger Armenier. Er hat das erste Wiener Kaffeehaus eröffnet, im Jahr 1685.“³⁸⁶ David bleibt der Tradition seiner Familie treu, in seinem Brief an Lemming schreibt er:

Wir verlassen Triest. [...] Wir gehen nach Brasilien. [...] Dort ist die Wiege des Kaffees; von früh bis spät soll man ihn riechen können, und alles soll von ihm durchdrungen sein. Das ist weit mehr, als das alte Europa [...] mit seinen chromglänzenden Gerätschaften und polierten Silbertablets aus diesem Schatz zu machen vermag.³⁸⁷

David deutet hiermit auch an: Wien war einst eine Stadt mit Kaffeehauskultur, die Zeiten haben sich geändert.

³⁸³ Lemming, S. 171.

³⁸⁴ Ebd. S. 172.

³⁸⁵ Ebd. S. 205.

³⁸⁶ Ebd. S. 205.

³⁸⁷ Ebd. S. 253.

Verweise auf Wien als „Ort der Kultur“ abseits von Gastronomie und kulinarischem Genuss finden sich nur reduziert in den Erzählungen. In *Prater* findet sich nur ein vager Verweis auf die „Kulturstadt Wien“ durch den übertrieben höflichen Georgier Kawalidse, der sich auf seinem Kurzbesuch in Wien – obwohl Anwalt des Verstorbenen – vor allem wie ein Tourist verhält:

Nach dem Essen besuchte Kawalidse „zu seiner geistigen und seelischen Erquickung“ ein Philharmonikerkonzert mit Werken „des von den Göttern geliebten und aus diesem Grund früh verstorbenen Genies Mozart“, der neben Johann Strauß in Georgien der „bekannteste und höchstverehrte“ Österreicher war.³⁸⁸

Der Erzähler verbindet die übertriebene gestelzte Redeweise des Georgiers mit dessen Wahrnehmung des kulturellen Wiens. So entsteht ein scheinbarer Zusammenhang zwischen künstlich / übertrieben / aufgesetzt und Philharmoniker / Mozart / Strauß. Durch die überhöhte ironische Darstellung des Anwalts distanziert sich der Erzähler von dieser Figur und bietet einen Gegenentwurf zu seiner zentralen Figur Trautmann, die im direkten Vergleich zu Kawalidse noch bodenständiger und geradliniger wirkt.

In *Lemming* behandelt der Erzähler das nostalgisch-kulturelle Wien mit ironischer Distanz. Lemming ist auf der Suche nach dem Fleischhauer Pribil, der seit Tagen vermisst wird und besucht dessen Filiale am Hohen Markt. Dort befindet sich auch die Anker-Uhr, eine Spieluhr, als Brücke zwischen zwei Häusern konzipiert, über die im Laufe eines Tages jede Stunde eine von zwölf Figuren aus der Geschichte Wiens mit musikalischer Untermalung zieht³⁸⁹.

Lemming betritt die Fleischerei und fragt nach Pribil. Plötzlich erscheint auch Krotznig auf der Suche nach dem Besitzer, bestellt sich eine Semmel mit faschiertem Laibchen, kommt Lemming körperlich bedrohlich nahe, knetet seinen Nacken. Hier zeigt sich wieder ein plötzlicher Wechsel von positiv-angenehmer zu negativ-unangenehmer Stimmung:

³⁸⁸ Prater, S. 118.

³⁸⁹ Vgl. Die Anker-Uhr. Mehr als eine Firmenwerbung.
<http://www.wien-vienna.at/blickpunkte.php?ID=1271> [Stand: 23.01.2013].

Es ist Punkt elf. Draußen auf dem Hohen Markt ertönt das Glockenspiel der Anker-Uhr. Ein Menuett von Mozart perlt auf die Schaulustigen herab, während hoch über ihren Köpfen Maria Theresia mit ihrem Gemahl Franz Stefan erscheint und wenige Meter hinter ihnen der Lemming mit eisernem Griff auf die Straße geschoben wird.³⁹⁰

Krotznig hält Lemming fest, beißt in seine Fleischlaibchen-Semmel, „kaut und schmatzt genießerisch“³⁹¹, doch dann passiert es:

Oben lustwandelt die Kaiserin zu Mozarts hellen Klängen, und unten dringt ein dumpfes Knirschen aus Krotznigs Mund. Mit einem Mal treten seine Augen aus den Höhlen, er [...] hustet und würgt, spuckt einen Brocken aufs Trottoir. Beugt sich darüber, zuckt zurück, kreidebleich, [...] fällt auf die Knie und übergibt sich. Auf dem Asphalt liegt rötlich gelb der halb zerkaute Klumpen.³⁹²

Wie sich kurz darauf herausstellt, wurde der Fleischer Pribil in seinem eigenen Geschäft ermordet und zu Hackfleisch verarbeitet, Krotznig hat ausgerechnet in das Geschlechtsteil des Toten gebissen. Der Erzähler benutzt das nostalgisch-historische Konzept der Spieluhr als Gegenentwurf zu Krotznigs schauderhafter Entdeckung, unterstreicht den Kontrast räumlich durch die Gegensätze „oben“ und „unten“, semantisch durch die Ausdrücke „lustwandeln“, „hell“ auf der einen Seite, „husten“, „würgen“, „spucken“ und „übergeben“ auf der anderen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Ein möglicher Zugang zum Image von „Wien als Stadt der Kultur“ ergibt sich über die Wiener Beisl- und Esskultur, die in allen drei Texten thematisiert wird, in *Schneeblind* und *Prater* als alltäglicher Bestandteil des Stadtlebens, in *Lemming* teils ironisch überhöht, doch auch hier in affirmativem Kontext. Die Wiener Kaffeehauskultur wird in *Lemming* behandelt, einerseits dient sie als Element der Handlung und Figurenzeichnung, andererseits verweist die Erzählung auf ihren Niedergang: Die Kaffeehäuser sterben aus, die Wienerinnen und Wiener wissen ihre Kaffeekultur nicht zu schätzen.

³⁹⁰ Lemming, S. 156.

³⁹¹ Ebd. S. 156.

³⁹² Ebd. S. 157.

Die traditionelle Wiener Küche findet sich in allen drei Erzählungen in affirmativem Kontext, traditionelle Gerichte werden betont, bei Trautmann und Ostbahn-Kurti kann eine Identifikation mit „Wien“ über die Wiener Esskultur gedeutet werden. Sieht man vom kulinarisch-gastronomischen Aspekt ab, so wird das touristisch-klischeehafte Wienbild in den Erzählungen nur sehr reduziert und distanziert behandelt und durch Überhöhung oder Ironie verfremdet und funktionalisiert.

3.4.2. Motivbetrachtung: Stadt und Provinz

Motive der modernen Großstadtliteratur wie Stadt als Labyrinth, Ort der Menschenmassen und des technischen Fortschritts finden sich in den Texten nicht. Das Wienbild der Krimis ist verschiedenartig, gemeinsamer Nenner ist jedoch, dass keines der Werke die Stadt als unüberschaubare und einschüchternde Großstadt wahrnimmt und beschreibt. Ein Zugang zu Stadtdarstellung bietet sich vielmehr über das zeitlose Motiv Stadt – Land, hier vor allem Stadt / Provinz / Peripherie, das in allen drei Texten angedeutet wird.

In *Lemming* wird das Motiv nur reduziert dargestellt, ein Schüler bezeichnet Polizisten als „Mistelbacher“ und erklärt weiters:

„Na weißt eh – die meisten Bullen haben s' aus dem Weinviertel importiert. Perfektes geistiges Anforderungsprofil, verstehst? Da draußen sind s' schon seit Generationen deppert g'soffen...“³⁹³

In diesem Kontext ist zu beachten, dass der Schüler ein Gymnasium im Nobelbezirk Wien *Döbling* besucht, zu den „heranwachsenden Hoffnungsträger[n] des Wiener Bildungsbürgertums, jene[n] Erben und Thronfolger[n] des Döblinger Geldadels“³⁹⁴ zählt und sich dementsprechend für „etwas Besseres“ hält.

³⁹³ Lemming, S. 60.

³⁹⁴ Ebd. S. 72.

In *Prater* ereifert sich der unterstandslose Rudi, ein Stammgast des Marktcafés, über Zuwanderer im Allgemeinen und schließt auch gleich Zuwanderer aus der Provinz mit ein:

Wien den Wienern und alle anderen sollen sich *über die Häuser hauen!* [...] Wir in Wien brauchen nicht einmal unsere eigenen *Gscherten!*³⁹⁵

Auch Trautmann ist der Provinz nicht besonders zugetan, er droht seinem Vorgesetzten, sich nach „*Geschertindien*“³⁹⁶ (Glossarerklärung: hinterste Provinz) versetzen zu lassen, wenn seine Gruppe nicht bald vergrößert wird.

Die Texte zeigen auch auf, dass in Wien die Wahrnehmung von „Provinz“ nicht notwendigerweise erst bei der Stadtgrenze beginnt, auch der Rand von Wien wird schon als „außerhalb“ empfunden. Als Trautmann die Einladung zum georgischen Empfang erhält, reagiert er dementsprechend ablehnend auf die Adresse:

„Keine Sau kennt das Hotel Gasselseder. Und die Erzherzog-Karl-Straße ist ja am Arsch der Welt. Irgendwo in der Donaustadt, wo die Leut statt in einer Wohnung noch größtenteils auf den Bäumen sitzen.“³⁹⁷

Der Polizist nimmt eine Kollegin als Begleitung mit und schlägt vor: „Ich hol dich ab und wir fahren zu die Aborigines nach Stadlau.“³⁹⁸

Auch Lemming unternimmt einen Ausflug an den Stadtrand von Wien, der mühevollen Weg, den er zurücklegen muss, wird dabei betont:

Es ist ein weiter Weg vom Liechtental nach Kalksburg, nicht weniger als dreimal muss der Lemming umsteigen, und als ihn Straßenbahn, U-Bahn, Schnellbahn und Bus endlich nach Liesing gebracht haben, muss er zu Fuß weiterlaufen [...].³⁹⁹

³⁹⁵ Prater, S. 51.

³⁹⁶ Ebd. S. 7.

³⁹⁷ Ebd. S. 161.

³⁹⁸ Ebd. S. 162.

³⁹⁹ Lemming, S. 92.

Auch in *Schneeblind* wird die Provinz erwähnt, hier allerdings mit positiver Konnotation. In der Ortschaft *Ollersbach* waren Studioaufnahmen geplant, die aufgrund der Ermittlungen verschoben werden müssen. Der Erzähler spricht vom „idyllischen Ollersbach“⁴⁰⁰, ein weiteres Mal vom „schönen Ollersbach“⁴⁰¹, auch der Trainer überlegt, ob er dort vor dem unbekannten Faxschreiber sicher ist: „In Ollersbach bin ich weitab vom Schuß [sic] [...]“⁴⁰².

Der Kontrast Stadt – Land (hier: Stadt – Provinz / Peripherie) wird in den Texten nicht tiefgehender behandelt, seine Darstellung in *Prater* und *Lemming* spiegelt die durchaus klischeehafte, zugleich realitätsnahe Ablehnung von Städtern gegenüber „Provinz“ und „Peripherie“. Zugleich verweist das Motiv auf das zuvor angesprochene Begriffspaar „innen und außen“, das in Zusammenhang mit der Wahrnehmung der Stadt als abgegrenzte Einheit zu sehen ist.

In *Schneeblind* wird die Provinz als durchaus positiv betrachtet, wobei der inhaltliche Zusammenhang (*Ollersbach* steht für Studioaufnahmen) nicht außer Acht gelassen werden sollte. Darüber hinaus ist Ostbahn-Kurti kein „Städter“, der über die Provinz die Nase rümpft – so ein Verhalten entspricht auch nicht der vorgezeichneten Lebenswelt der Figur.

3.4.3. Menschen in Wien

Wie schon zuvor festgelegt, ist die Stadt weitaus mehr als nur die Summe ihrer Häuser, Straßen und Plätze – der Mensch ist essentieller Teil der Stadt und muss folglich auch bei einer Analyse von Stadtdarstellung miteinbezogen werden. Anhand der Schwerpunkte Mentalität und Multikulturelles Miteinander soll im folgenden Abschnitt ein genauer Blick auf die Darstellung der Wienerinnen und Wiener in den Texten geworfen werden.

⁴⁰⁰ *Schneeblind*, S. 14.

⁴⁰¹ Ebd. S. 17.

⁴⁰² Ebd. S. 14.

3.4.3.1. Mentalität

In den Texten finden sich unzählige Verweise, die auf eine gewisse „Wiener Mentalität“ anspielen, zumeist auf Andeutungen und vage Figurenbeschreibungen und -äußerungen reduziert. Klischees wie übertriebene Höflichkeit und Titelhörigkeit erfüllt der Schuldirektor in *Lemming*, der eifrig auf einen Rückruf vom „Herr[n] Ministerialrat“⁴⁰³ wartet, auch in *Prater* taucht eine typisch österreichische Titelbezeichnung auf, ein Hofrat empfängt den Anwalt Kawalidse persönlich in der Kriminaldirektion.

Prüft man nun die Texte hinsichtlich einer möglichen „Wiener Mentalität“, so scheint es zielführender die Texte auf eine weiter gefasste Auslegung als Grundhaltung oder Grundstimmung zu prüfen. So ergeben sich zwei Themenkreise, die (mit Abstrichen) in allen drei Erzählungen aufscheinen: der Umgang mit Autorität sowie eine Wehmut nach einer „guten alten Zeit“.

Zunächst ein Blick auf Autoritätshörigkeit: Gleich zwei der Texte zitieren die Redewendung „Papier ist geduldig“. In *Prater* sitzen Trautmann und Kawalidse im Auto und rauchen, da bemerkt der Anwalt einen Nichtraucher-Aufkleber:

Als Kawalidse daraufhin seine Zigarette abdämpfen wollte, sagte Trautmann gemütlich: „Tun S' nur rauchen, Doktor. Die *Pickerln* haben nichts auf sich. Bei uns in Wien sagt man, Papier ist geduldig, da kann man alles draufdrucken.“⁴⁰⁴

Auch in *Lemming* kommt die Redewendung zur Geltung, ein junger Polizist hilft einer von Krotznig bedrohten Frau zur Flucht: „[...] keine Nacht-und-Nebel-Aktion, keine Schlepperbande. Das wird ganz elegant erledigt. Papier ist geduldig, wenn Sie verstehen was ich meine...“⁴⁰⁵

In beiden Fällen bezieht sich die Redewendung darauf, dass nicht immer alles nach Vorschrift laufen muss (und kann) – Menschlichkeit geht vor Vorschriftshörigkeit, Autorität kann auch untergraben werden. Vor allem

⁴⁰³ Lemming, S. 64.

⁴⁰⁴ Prater, S. 92.

⁴⁰⁵ Lemming, S. 230.

Trautmann lebt ganz nach dieser Devise, ist dafür bekannt nicht immer nach Dienstvorschriften zu handeln und auch einmal ein Auge zuzudrücken. Auch die anderen beiden Detektive Lemming und Ostbahn-Kurti sind nicht allzu sehr auf Vorschriften bedacht.

Zugleich beschreiben die Texte *Prater* und *Lemming* immer wieder Situationen, in denen sich Personen Autorität unterwerfen, sich blind Vorschriften beugen. In *Prater* wird um Zuständigkeiten und Dienstanweisungen gestritten, Trautmanns Vorgesetzter Sporrer bemüht sich stets um Wahrung der Vorschriften, weiß aber auch, wann er sich Trautmann geschlagen geben muss: „Also gut. Wir machen das allein. Ob es krumm oder gerade geht, Trautmann.“⁴⁰⁶

In *Lemming* stellt das Motiv Autorität einen thematischen Schwerpunkt dar und wird mit Machtmissbrauch, Unterdrückung und Grausamkeit verknüpft. Sowohl Grinzinger als auch Krotznig genießen und missbrauchen ihre Macht als Autoritätsperson, handeln grausam, sadistisch und menschenverachtend. Der tyrannische Lehrer und sein unterwürfiger Gegenpart Söhnlein verweisen stellvertretend auf das den Wienerinnen und Wienern zugeschriebene „nach unten treten“ und „nach oben buckeln“. Die Darstellung des sadistischen und grausamen Polizisten Krotznig, der andere als Menschen „zweiter Klasse“ behandelt weist deutlich auf Hitler und die Zeit des Nationalsozialismus. In der Erzählung werden die Figuren für ihr Verhalten bestraft – Söhnlein stirbt, der Lehrer wird ermordet, Krotznig wird gedemütigt und degradiert, doch Bestrafung ändert vergangene Taten nicht. Im weiteren Sinne ist dieser Schluss durchaus auf die Vergangenheit Wiens und den Umgang der Bevölkerung mit jüdischen Mitbürgerinnen und Mitbürgern auszulegen.

So zeigt sich auch David in seinem Brief wenig versöhnlich mit der Stadt:

Und ich wünschte auch, dass du mit uns kämst, dass du dich endlich losreißen könntest aus dieser Stadt, aus diesem Sumpf, in dem die Menschen einander... Erinnerst du dich, was Helmut Qualtinger gesagt hat? „Das einzige Lob, das es in Wien gibt, ist der Neid. Die einzige Zufriedenheit, die es in Wien gibt, ist der Tod.“⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Prater, S. 182.

⁴⁰⁷ Lemming, S. 253.

In *Schneeblind* zeigt sich nur eine – sehr allgemein gehaltene – Ablehnung von behördlicher Autorität, so beklagt Kurt, der Job als Ermittler koste Nerven „vor allem im Umgang mit Ämtern und Behörden, namentlich der Bundeskriminalpolizei“⁴⁰⁸, davon abgesehen kommen die Detektive gar nicht auf die Idee sich an die Polizei zu wenden. Auch in anderen Kontexten kommt das Motiv Autorität oder eine Auseinandersetzung mit Vorschriften nicht weiter vor.

Nun ein Blick auf die Wiener Melancholie. Stadt und Gesellschaft sind keine statischen Gebilde, sondern Wandel und Veränderung unterworfen. Besonders Veränderungen im gesellschaftlichen Kontext, der Wandel der Zeit, ist Thema in allen drei Erzählungen.

In *Schneeblind* wird Vergänglichkeit in Zusammenhang mit der Schließung von Kurts Stammlokal Rallye wahrgenommen. Als sich Herr Josef über das Ausbleiben der Kundschaft beklagt, tröstet Kurt ihn mit der aktuellen Wetterlage, doch der Wirt findet andere Gründe: „Es liegt ned nur am Wetter, Herr Kurt [...] Es san vor allem die Zeiten.“⁴⁰⁹

Nun lässt auch Kurt seinen Blick über die leeren Tische streifen – er ist der einzige Gast – und sinniert: „Das Cafe Rallye ist ein Lokal, dem seine alten Gäste abhanden kommen, weil sie mehr oder weniger freiwillig ins Senioren- oder Pflegeheim abwandern bzw. dem Herrn Josef wegsterben [...]“.⁴¹⁰

So muss auch Kurt feststellen, dass die Zeiten sich tatsächlich geändert haben:

Ganz früher, als ich aus Simmering in die Gegend gezogen bin, hatte der Herr Josef noch eine richtige Speisekarte. [...] Dann [...] wurden zuerst die Tagesgerichte aus dem Angebot gestrichen [...]. Und seit der Urlaubssperre im letzten August gibt es im Cafe Rallye überhaupt keine Karte mehr.⁴¹¹

⁴⁰⁸ *Schneeblind*, S. 20.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 43.

⁴¹⁰ Ebd. S. 43f.

⁴¹¹ Ebd. S. 45.

Kurt reagiert ratlos und auch etwas hilflos auf die angekündigte Schließung des Lokals:

„Und dann?“ frage ich, während mir eine bunte Revue meiner bisherigen und ein testbildartiges Grau meiner künftigen Abendgestaltung in Fünfhaus durch den Kopf jagen. Der Vergleich sagt: Es wird hier keine Abendgestaltung nach meiner Fassung geben ohne den Herrn Josef und sein Café Rallye. Und diese Perspektive schnürt mir die Kehle zu.⁴¹²

Interessant ist hier der Kontrast zwischen der „zeitlosen“ Kunstfigur Ostbahn-Kurti und der Darstellung von realitätsbezogenem Gesellschaftswandel. Das Café Rallye ist Teil von Kurts Lebenswelt – die Kunstfigur Ostbahn-Kurti gehört einfach in ein altes Vorstadtbeisl – somit ist durch die Schließung des Lokals auch ein identitätsstiftender Raum der Figur bedroht. Kein Wunder, dass Kurt sich Sorgen um seine zukünftige Abendgestaltung macht – in dieser Sorge schwingt auch die Verlustangst um seine Identität mit.

In *Lemming* wird das Thema „Veränderung“ ebenfalls aufgegriffen, auch hier macht sich der Wandel der Zeit im Bereich der Gastronomie bemerkbar, über das Aussterben der Wiener Kaffeehäuser. Der alte Arzt Kelemen spricht davon in Zusammenhang mit der Familiengeschichte der Neumanns (siehe 3.4.1.2. Wien. Stadt der Kultur), auch der Erzähler verweist darauf.

Als Lemming ein traditionelles Kaffeehaus betritt und „durch den menschenleeren Gastraum nach hinten, ins Billardzimmer“⁴¹³ geht, wird vermerkt:

Vor nicht allzu langer Zeit waren zahlreiche Wiener Kaffeehäuser mit Caramboltischen ausgestattet, heute sind es nur noch wenige [...]. Sie kosten Geld. Sie brauchen Platz. Sie sind unrentabler Luxus geworden, wie die meisten Kaffeehäuser selbst.⁴¹⁴

⁴¹² Schneeblind, S. 48f.

⁴¹³ Lemming, S. 116.

⁴¹⁴ Ebd. S. 117.

In *Schneeblind* und *Lemming* lediglich angedeutet sind Veränderung und Vergänglichkeit ein nennenswerter Faktor in *Prater*. So stellt der Erzähler wiederholt Veränderungen des Stadtbilds fest:

Ganz nahe ragte am Handelskai die riesige [...] Kirche zum heiligen Franz von Assisi auf.

Sowohl Kirche als auch Geschäfte hatten schon bessere Zeiten gesehen, als die Wiener noch gläubiger waren und die Oststaaten noch hinter dem Eisernen Vorhang lagen.⁴¹⁵

Als Trautmann auf der Suche nach einem Waffenhändler in sein altes Revier, den 5. Bezirk *Margareten* kommt, kommentiert er ebenfalls Veränderungen: „Wie ich als junger Uniformierter da war, hat es noch haufenweise alle möglichen kleinen Geschäfte und an jedem Eck ein Wirtshaus gegeben.“⁴¹⁶

Trautmann bewegt sich viel unter Menschen, hört von verschiedenen Seiten Klagen über sich ändernde Zeiten. Auch die Halb- und Unterwelt ist davon betroffen, der Tod des alten „Galeristen“ Motzl steht für das Aussterben der *Strizzis* (Gauner, Zuhälter) der alten Schule. Bei Motzls Beerdigung hält ein alter Bekannter aus dem Rotlichtmilieu eine emotionale Grabrede:

„Wieder [...] ist einer von der alten Garde von uns gegangen. Er, der Motzl, ist sein Leben lang ein franker [ehrlicher] Hund mit einer Handschlagqualität gewesen, wie es sie heute nicht mehr gibt. [...] Was sich jetzt herumtreibt, sind Leute ohne Charakter, die nicht einmal wissen, was ein Charakter ist.“⁴¹⁷

Vor allem ältere Menschen beklagen sich über die „neuen Zeiten“, so auch eine Trafikantin im Gespräch mit Trautmann, die den Verfall des Praters hervorhebt:

„Ich bin froh [...] dass ich jetzt aufhör und in ein schönes Seniorenheim ziehe. Weil der Prater, was der Prater ist, Inspektor, der heißt nimmer viel. Überall gibt es nur Spielhallen und neumodische, lebensgefährliche sogenannte Attraktionen [...].“⁴¹⁸

⁴¹⁵ Prater, S. 69.

⁴¹⁶ Ebd. S. 143.

⁴¹⁷ Ebd. S. 137.

⁴¹⁸ Ebd. S. 56.

Trautmann ist selbst nicht mehr der Jüngste, ihm ist durchaus bewusst, dass der Lauf der Zeit nicht veränderbar ist, dementsprechend gelassen antwortet er auch auf die Klage:

Die Zeiten ändern sich und die Leut auch. [...]. Sie gehen bald ins Altersheim und aus dem Prater weg, und irgendwann bin auch ich in einem Heim oder unter der Erd – und für die Jungen wird es sein, als wären wir zwei und der alte Prater und seine früheren Leut nie gewesen. Gegen den Wind kann man, Sie entschuldigen, [...] nicht brunzen [urinieren], und gegen die Zeit auch nicht.⁴¹⁹

Doch Trautmann ist selbst nicht vor Melancholie und Wehmut gefeit, auf einem seiner vielen Besuche im Prater fährt er mit der Lilliputbahn, fühlt sich für kurze Zeit wieder jung:

Er winkte ebenfalls winkenden Kindern zu, fühlt sich kurzzeitig selbst als solches [...].
Aber bald holte ihn die Wirklichkeit ein und ihm wurde bewusst, dass in dem Züglein [...] kein Kind mehr, sondern ein nicht mehr junger Mann saß, dessen Hoffnungen längst zerflattert waren.⁴²⁰

In allen drei Texten findet Wahrnehmung und Beschreibung von gesellschaftlichen Veränderungen statt. Spürbar ist eine grundlegende Wehmut, ein Nachtrauern der „guten alten Zeit“, die womöglich erst in der Erinnerung an Glanz gewinnt. Die Texte beschreiben Angst vor Veränderung und sozialem Abstieg, häufig – vor allem in *Prater* – kombiniert mit Schuldzuweisungen gegenüber Zuwanderern.

3.4.3.2. Multikulturelles Miteinander

Zunächst eine Feststellung: „Multikulturelles Wien“ ist ein vielschichtiger und brisanter, zugleich emotional, politisch und ideologisch gefärbter Themenkomplex, der in Zusammenhang mit Begriffen wie Integration, Assimilation, Fremdenfeindlichkeit, sozialer und räumlicher Segregation sowie Religion zu stellen ist. Eine Textanalyse dreier Kriminalromane hinsichtlich dieses Themenkreises hat den Umgang ebendieser Texte mit dem Thema zum

⁴¹⁹ Prater, S. 56f.

⁴²⁰ Ebd. S. 61.

Gegenstand und erhebt keinesfalls den Anspruch einer sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der komplexen Thematik.

Wie gehen nun die Texte mit diesem Themenkreis um? In *Prater* wird sehr offen dargelegt: Das Zusammenleben funktioniert nicht gerade optimal. Mit Schuldzuweisungen hält sich die Erzählung zurück, der Erzähler selbst hält sich bedeckt, lässt Figuren sprechen. Im Wohnhaus des Opfers trifft Trautmann auf eine Nachbarin, die sich aufregt:

Ich, wenn es nach mir und viel anderen Leuten auch gehen tät, ich tät die ganzen Türken zusammenpacken und in die Türkei zurückschicken! Durch die Bank! Die haben bei uns nichts verloren! [...] Und das ganze übrige Ausländergesindel gehörtert auch dorthin, von wo's kommen ist!⁴²¹

Doch über Lewan, den sie persönlich kannte, findet sie nur gute Worte: „So ein lieber, gut erzogener junger Mensch [...]“.⁴²² Das Verhalten der Frau zeigt das paradoxe Verhältnis vieler Menschen zu Personen mit Migrationshintergrund, „die“ Ausländer werden als Gruppe pauschal verurteilt und abgelehnt; sobald Personen als Individuen wahrgenommen werden, eine persönliche Bindung entsteht, ändert sich diese Wahrnehmung.

Trautmann erlebt die alltäglichen Probleme, Konflikte und Gewalttaten, die auch – aber eben nicht nur – im Umfeld von Migranten, vornehmlich Menschen aus den ehemaligen Oststaaten, stattfinden. Dabei zeigt der Polizist Verständnis für sozial Benachteiligte unabhängig von deren Herkunft: „Weil Menschen, Menschen sind wir alle [...]. Und überall gibt's gute und schlechte Leut. Anständige und Verbrecher.“⁴²³

⁴²¹ Prater, S. 38.

⁴²² Ebd. S. 36.

⁴²³ Ebd. S. 92.

In der Erzählung äußert sich Trautmann auch kritisch über Zuwanderung:

Nicht, dass ich ein Rassist oder so was bin, [...]. Du kennst mich lang genug, dass du weißt, dass mir wurscht ist, mit wem ich beruflich zu tun hab. Aber die ganzen Kopftüchlweiber gehen mir manchmal schon auf den Wecker, und ich glaub manchmal, dass ich gar nicht mehr in Wien, sondern in Istanbul oder sonstwo in der Türkei bin.

[...]

Zu uns sind ja immer haufenweise Fremde gekommen. Kelten, Römer und weiß der Teufel, wer noch alles. Dann die ganzen Leut aus der seinerzeitigen Monarchie. Und nach dem zweiten Krieg die ganzen Gscherten aus den Bundesländern [...]. Und jetzt halt alles aus dem Osten, was zwei Füß hat. Echte Wiener gibt es ja eh kaum mehr.⁴²⁴

Die Erzählung ist um eine realitätsnahe Schilderung bemüht, zeigt auch Veränderungen des Straßenbilds durch Migranten. Als Trautmann mit seiner Kollegin Reisinger in seinem alten Revier, dem 5. Bezirk, unterwegs ist, wird die Szenerie folgendermaßen beschrieben:

Trautmann und Reisinger [...] gingen zum [...] Siebenbrunnenplatz, auf dem eben ein Bauernmarkt stattfand. Ausländerkinder spielten lautstark und auf den Bänken saßen ein paar alte Männer und ließen ihre Gebetsschnüre durch die Finger gleiten, während der starke Verkehrslärm von der nahen Reinprechtsdorfer Straße herüberwehte.⁴²⁵

Der Erzähler kommentiert hier nicht, die Schilderung ist neutral, dennoch findet eine bewusste Akzentuierung statt, es spielen „Ausländerkinder“, nicht einfach nur „Kinder“, und die Gebetsschnüre der Männer verweisen auf eine orthodoxe Religionsgruppe.

Die Stadt wird in *Prater* keineswegs als multikulturelle Idylle dargestellt, die Erzählung zeigt Schwierigkeiten im alltäglichen Zusammenleben auf, vorwiegend aus der Perspektive der Polizei. Der Mord und seine Hintergründe sind nur bedingt in diesen Kontext zu stellen. Zwar sind alle betroffenen Personen – das Opfer Lewan, der Mörder Kriwulin und dessen anonymer (vermutlich georgischer) Mörder keine Österreicher, doch sie alle sind nicht

⁴²⁴ Prater, S. 144.

⁴²⁵ Ebd. S. 150.

nach Wien gekommen um hier zu leben, sondern sind Teil von mafiaähnlichen Vereinigungen.

Auch in *Schneebblind* wird der Themenbereich angesprochen, als Kurt in seinem Nachbarbezirk Margareten ermittelt:

Der Schneesturm von letzter Nacht hat in ganz Wien Bäume entwurzelt, [...]. Das weiß ich [...] aus dem Radio. Die Aufräumarbeiten, weiß ich auch, sind in vollem Gange. Aber nicht in Margareten. Hier [...] siehts aus wie in der Taiga. Das Krätzel [sic] Arbeitergasse-Einsiedlerplatz gehört nicht zu Wiens ersten Adressen. Abgewohnte Zinskasernen und Besslerparks, deren Instandhaltung dem Gartenbauamt nicht wirklich am Herzen zu liegen scheint. Was eventuell damit zu tun hat, daß [sic] hier der Anteil der ausländischen Bevölkerung ebenso hoch sein dürfte wie jenseits des Wientals, drüben bei mir in Fünfhaus.⁴²⁶

Kurt wirft der Stadt vor sich nicht um das Grätzl zu kümmern, da hier viele Migranten leben. Das Viertel wird beschrieben:

In den architektonisch freudlosen Gassen gehen türkische Schneider und koreanische Friseure ihrem Handwerk nach und führt der indische Greißler am Eck neben verlockend duftenden Gewürzmischungen auch Videocassetten der aktuellen Kinohits aus seiner fernen Heimat [...].⁴²⁷

Der Erzähler hebt die Vielfalt der Geschäfte hervor, die „freudlosen Gassen“ werden mit „verlockend duftenden Gewürzmischungen“ kontrastiert, wodurch die Beschreibung positiv aufgeladen wird. In diesem Kontext ist die Besonderheit der Kunstfigur Ostbahn-Kurti wieder relevant. Seine Verkörperung Willi Resetarits ist politisch und sozial engagiert und setzt sich – auch als Ostbahn-Kurti – für Toleranz und ein respektvolles Miteinander von Wienern und Migranten ein. Folglich beeinflusst hier die Verkörperung die literarische Darstellung, sind sozialkritische Anmerkungen und das positive Hervorheben von Vielfalt Vorgaben an die literarische Figur.

⁴²⁶ Schneebblind, S. 91.

⁴²⁷ Ebd. S. 91.

In *Lemming* finden sich verschieden Annäherungen an die Thematik. Die Erzählung schildert Krotznigs rassistisches Verhalten gegenüber einem schwarzen Taxifahrer, der sadistische Polizist bedroht, beschimpft und demütigt den Mann auf grausame Art. Lemming sitzt daneben, fühlt sich hilflos, doch er kann seinem Kollegen nicht in der Öffentlichkeit widersprechen. Die Episode ist Auslöser für Lemmings Zusammenbruch und dient vorwiegend der Figurenzeichnung Krotznigs, kann aber auch durchaus als Verweis auf den nicht immer korrekten Umgang der Polizei mit Zuwanderern verstanden werden.

Der Erzähler beschreibt das Schicksal einer jungen Kroatianerin, die als Kind wegen des Balkankriegs nach Österreich kam, von Gasteltern aufgenommen wurde, die sie nach Ende des Krieges wieder abschoben, woraufhin das Mädchen ins Drogenmilieu geriet und von Krotznig „gerettet“ wurde – er verschaffte ihr einen Job als Kellnerin, behandelt sie jedoch wie seinen Besitz und schlägt sie. Das Einzelschicksal der jungen Frau – sie kann Krotznig entkommen – ist ebenfalls weiter gefasst zu deuten und verweist auf den Umgang mit „unerwünschten“ Flüchtlingen.

Die Handlung der Erzählung steht weiters in Zusammenhang mit Juden in Wien. Die Erzählung blickt zurück auf Wien in den 1970er-Jahren und den damals noch vorherrschenden Antisemitismus. Grinzingers Verhalten gegenüber den jüdischen Neumanns ist nicht offen antisemitisch, doch spürbar verächtlich und ablehnend, so äußert er sich über die Neumanns: „Wer im Leben weiterkommen will, der achtet auf seinen Umgang. Manche Leute sollen besser dahin gehen, wo sie hingehören“⁴²⁸

Die Vertreibung jüdischer Mitbürger in der Zeit des Nationalsozialismus wird sowohl in *Lemming* als auch in *Prater* angesprochen. Lemming spaziert den Donaukanal entlang, der Erzähler beschreibt seinen Weg und erinnert an die Geschichte der *Leopoldstadt*:

⁴²⁸ Lemming, S. 131.

Die Juden und die *Mazzesinsel*, wie die Leopoldstadt im Volksmund genannt wird, das ist ein eigenes Kapitel der Wiener Geschichte. Zwangsweise angesiedelt, dann wieder vertrieben, freiwillig zugezogen und abermals weggejagt, immer so fort, bis in die Zeit des NS-Regimes, als Juden aus ganz Wien hier zusammengepfercht wurden – ihre letzte Station vor dem Konzentrationslager. Fünzigtausend lebten 1938 hier, fünfhundert waren es 1945.⁴²⁹

Auch in *Prater* verweist der Erzähler auf dieses dunkle Kapitel der Stadt, beschreibt eine Wohnung, in der vor vielen Jahren ein eingemauerter Goldschatz gefunden wurde:

In dieser Wohnung hatte bis zum Frühling 1938 die jüdische Familie Seligmann gewohnt, die von SA-Leuten abgeholt und in ein KZ verbracht worden war. Später war die Familie in das Vernichtungslager Auschwitz geschickt und dort ermordet worden.⁴³⁰

In *Lemming* ist der Umgang mit der jüdischen Bevölkerung auch Teil der Handlung, in *Prater* dagegen nicht. Doch auch ohne Bezug zur Handlung berichtet der Erzähler über das Schicksal der Familie und spricht damit die allzu gerne verdrängte Vergangenheit der Stadt während des NS-Regimes an.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Themenbereich „Multikulturelles Wien“ von allen drei Erzählungen angesprochen wird. Die Texte weisen unterschiedliche Zugänge zur Thematik auf: *Prater* schildert vornehmlich aus dem Blickwinkel der Polizei, zeigt Konflikte und Auseinandersetzungen im täglichen Miteinander. In *Schneeblind* spielt Perspektive und Lebenswelt des Erzählers eine relevante Rolle, er hebt (positive) Vielfalt hervor, übt Kritik am Umgang der Stadt mit Vierteln, in denen viele Migranten leben, die Thematik wird jedoch nicht tiefgehender behandelt. *Lemming* nähert sich dem Themenbereich über die Schilderung von Einzelschicksalen, das Thema Zuwanderung spielt eine untergeordnete Rolle, die Erzählung vermittelt einen Einblick in den Umgang mit der jüdischen Bevölkerung Wiens.

⁴²⁹ Lemming, S. 116.

⁴³⁰ Prater, S. 173.

4. Conclusio

Die vorliegende Arbeit orientierte sich an zwei Schwerpunkten: Auf der einen Seite eine Auseinandersetzung mit „Form“, konkret mit der Gattung Kriminalliteratur, ihren Konventionen, Traditionen und Elementen; auf der anderen Seite eine Hinwendung zu „Stoff“, dem komplexen Begriff Stadt, den Möglichkeiten und Grenzen seiner Beschreibbarkeit im Text. Ausgehend von dieser Schwerpunktsetzung wurde zunächst eine theoretische Basis geschaffen, verschiedenste Aspekte wurden – sowohl in Bezug auf Gattungsfragen als auch hinsichtlich des Stoffs – aufbereitet und – soweit möglich – miteinander verbunden. Das Kapitel Regionalität (2.2.3.3.) bildet den Übergang zwischen der gattungstheoretischen Abhandlung und der Vertiefung des Stadtaspekts und verknüpft Elemente aus Form (Gattung) und Stoff (Wien).

Die Textanalyse fand auf Basis der zuvor erarbeiteten Methoden, Fragestellungen und Motive statt. Dementsprechend bot sich auch bei der Analyse eine Untersuchung basierend auf den Schwerpunkten Form und Stoff an. Zuvor galt es allerdings, die jeweilige Rolle des Erzählers in Hinblick auf Perspektive und Wahrnehmung einzuordnen und das Verhältnis zwischen Erzähler und Detektiv zu untersuchen. So boten die Texte in weiterer Folge unterschiedliche Blickwinkel zum Thema Stadt, in *Schneeblind* über den Kontext Kunstfigur Ostbahn-Kurti, in *Der Fall des Lemming* über Emotionalität und Stimmung und in *Mord im Prater* über den Polizeiberuf der zentralen Figur Trautmann.

Die Analyse hinsichtlich Methode, Form und Zuordnung enthüllte einen differenzierten Umgang der Texte mit Konventionen und Vorgaben. Während sich *Der Fall des Lemming* an die Grundelemente Mord – Detektion – Lösung hält und auch sonst das fair-play Gebot beachtet, weicht *Schneeblind* erheblich von der Tradition ab und verzichtet auf den obligatorischen Mord, auch *Mord im Prater* hält sich nicht streng an traditionelle Gattungsmuster, der Mörder entlarvt sich selbst und war dem Leser zuvor nicht bekannt. Eine Gemeinsamkeit weisen die Texte im Umgang mit den jeweiligen Tätern auf, sie werden alle bestraft.

Betreffend Form lassen sich die „Wiener Krimis“ nicht ohne weiteres klassifizieren: Zwar zeigt *Schneeblind* Tendenzen zum hardboiled-Genre (Sprache, Elemente der Handlung), *Der Fall des Lemming* ist formal traditionell orientiert, doch nur *Mord im Prater* lässt sich eindeutig einem Genre – dem Polizeikrimi – zuordnen. Die Untersuchung der Tatorte bezüglich Symbolik und Funktion verdeutlichte die Funktionalisierung öffentlicher Orte. So betont die Wahl des Tatorts in *Der Fall des Lemming* und *Mord im Prater* (beide wählen den Wiener Prater als einen der Tatorte) den Mord (bzw. Unfalltod) als öffentlichen Event und deutet zudem auf den Prater als prototypischen Ort der Stadt Wien und als Ort der Ambivalenz hin.

Interessant sind auch die Ergebnisse in Bezug auf die Methodik: Die drei Detektive verfügen zwar über sehr unterschiedliche Persönlichkeiten und Lebenswelten, dennoch punkten sie alle durch soziale Kompetenz, können gut mit Menschen umgehen und behandeln andere mit Respekt und Verständnis.

Die Analyse der Texte auf ihren Umgang mit „Stadt“ erfolgte durch unterschiedliche Verfahren. Zunächst wurden die „Wiener Krimis“ auf direkte Benennung prototypischer Teilelemente und die Erstnennung der Stadt untersucht. So zeigte sich schon jeweils im Kontext der Erstnennung Wiens ein Bezug zur Stadt, in *Schneeblind* die Betonung des Grätzls, in *Der Fall des Lemming* die ambivalente Haltung von Erzähler und Detektiv gegenüber der Stadt, in *Mord im Prater* der Verweis auf den hierarchischen Polizei- und Beamtenapparat. Die Analyse prototypischer Teilelemente brachte weitere interessante Ergebnisse. So entwirft *Der Fall des Lemming* ein zwiespältiges Wienbild, auf positiv aufgeladene Beschreibungen und Stimmungen folgen ironische Distanz und Rückzug. Die Abwesenheit prototypischer Elemente in *Schneeblind* bestätigt die vorgegebene Lebenswelt Ostbahn-Kurtis und verweist auf ein lokales Zielpublikum, in *Mord im Prater* entwirft der Erzähler ein subjektives prototypisches Wien seiner Figur Trautmann.

Im Umgang mit dem Image „Wien – Stadt der Kultur“ zeigten sich alle drei Erzählungen zurückhaltend: *Der Fall des Lemming* und *Mord im Prater* distanzieren sich davon über Ironie, *Schneeblind* blendet diesen Aspekt völlig aus. Einen affirmativen Zugang zu „Kultur“ bieten die Erzählungen ausschließlich über Kulinarik, Beisl- und Kaffeehauskultur, wobei die Esskultur als alltäglicher Bestandteil der Lebenswelt der Detektive gezeigt wird.

Die Texte bemühen sich um Authentizität und verstecken keineswegs die weniger schönen Seiten der Stadt: Kleine schmutzige Häuser, vernachlässigte Viertel, Konflikte im alltäglichen Miteinander finden sich in allen drei Erzählungen. Die Analyse des Motivs Stadt – Provinz sowie das Kapitel Multikulturelles Miteinander (3.4.3.2.) verdeutlichen den oft geringschätzigen Umgang mit als „anders“ wahrgenommenen Menschen, ob diese nun aus anderen Ländern, Kulturkreisen oder aus der Provinz stammen. In Zusammenhang mit Mentalität bieten die Texte *Der Fall des Lemming* und *Mord im Prater* auch eine Auseinandersetzung mit Autorität und Machtmissbrauch; alle drei Erzählungen beschreiben Wehmut, Angst vor Veränderung und eine Grundstimmung der Vergänglichkeit.

Die „Wiener Krimis“ verzichten grundlegend auf ein klischeehaft-touristisches Wienbild und betonen den Alltag in der Stadt, das Verhältnis zu Wien ist in allen drei Erzählungen durch Ambivalenz gekennzeichnet, die Stadt wird in den „Wiener Krimis“ weder verschönert noch idealisiert, sondern durchaus kritisch beobachtet und reflektiert.

Letztendlich bestätigt die vertiefende Auseinandersetzung mit den Texten, dass sich im vorgeblich trivialen Genre „Krimi“ durchaus Werke finden lassen, die durch Variationsfreude, kunstvolles Spiel mit Sprache, sozialkritische Untertöne und authentischen Umgang mit Regionalität den Vorwurf der Trivialität überzeugend zurückweisen.

5. Literaturverzeichnis

5.1. Primärliteratur

Brödl, Günter: Schneebblind. Frankfurt am Main: Eichborn, 2002.

Hinterberger, Ernst: Mord im Prater. Ein Fall für Trautmann. Wien: echomedia verlag, 2007.

Slupetzky, Stefan: Der Fall des Lemming. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2004.

5.2. Sekundärliteratur

Achleitner, Friedrich: Das Stadtbild gibt es nicht. In: Wien. Identität und Stadtgestalt. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 184-195.

Ackershoek, Mary Anne: The Daughters of His Manhood: Christie and the Golden Age of Detective Fiction. In: Theory and Practice of Classic Detective Fiction. Hg. v. Jerome H. Delamater und Ruth Prigozy. Prepared under the auspices of Hofstra University. Westport [u.a.]: Greenwood Press 1997 [= Contributions to the Study of Popular Culture Bd. 62]. S. 119-128.

Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. [1968/1972] In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 52-72.

Assert, Bodo: Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Diss. 1973.

Auden, Wystan Hugh: Das verbrecherische Pfarrhaus. In: Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Hg. v. Viktor Žmegač. Frankfurt a. M.: Athenaeum Verlag 1971 [= Schwerpunkte Germanistik Bd. 4]. S. 133-147.

Banik-Schweitzer, Renate: Wien, wie es wurde. Die Entwicklung einer Stadt. In: Wien wirklich. Der Stadtführer. Hg. v. Renate Banik-Schweitzer. 4. Aufl., veränd. u. red. Nachdr. der Ausg. v. 1992. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1996 [= Außer der Reihe]. S. 10-29.

Banik-Schweitzer, Renate: Ring-rund. Die Ringstraße als Ort politischer Öffentlichkeit und staatlicher Repräsentation. In: *Wien wirklich. Der Stadtführer*. Hg. v. Renate Banik-Schweitzer. 4. Aufl., veränd. u. red. Nachdr. der Ausg. v. 1992. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1996 [= Außer der Reihe]. S. 136-143.

Bertens, Hans und Theo D'haen: *Contemporary American Crime Fiction*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave 2001 [= Crime files series].

Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans. [1960/1965] In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 38-51.

Brecht, Bert: Über die Popularität des Kriminalromans. [1938/1940] In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 33-37.

Bretschneider, Rudolf, Johannes Hawlik und Ruth Pauli: *Maß genommen. Österreich in der Meinungsforschung*. Wien: Holzhausen 1999.

Brynhildsvoll, Knut: *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1993 [= Beiträge zur Skandinavistik Bd. 11].

Chandler, Raymond: *Die simple Kunst des Mordes. Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment*. Hg. v. Dorothy Gardiner und Kathrine Sorley Walker. Neu übers. v. Hans Wollschläger: Zürich: Diogenes-Verlag 1975 [= Diogenes-Taschenbuch Bd. 70,5].

Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

Ehalt, Hubert Ch.: Identität. Vorwort. In: *Wien. Identität und Stadtgestalt*. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 89-93.

Frenzel, Elisabeth: *Die Stadt*. In: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5., überarb. und erg. Aufl. Stuttgart: Kröner 1999 [= Kröners Taschenausgabe Bd. 301]. S. 667-681.

Häußermann, Hartmut: *Erlebniswelt Stadt*. In: *Wien. Identität und Stadtgestalt*. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 48-56.

Heißenbüttel, Helmut: *Spielregeln des Kriminalromans*. [1963/1966] In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 111-120.

Hiess, Peter: *Seavas, Trainer! Ein Nachruf auf Günter Brödl (1955-2000)* von Peter Hiess. In: *Der Standard*. 10.11.2000, S.16.

Hillebrand, Bruno: Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur. München: Winkler 1971 [= Winkler Studien].

Horsley, Lee: Twentieth Century Crime Fiction. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 2005.

James, Louis: Die Österreicher pauschal. Frankfurt am Main: Fischer 1997.

Kohlschmidt, Werner: Aspekte des Stadtmotivs in der deutschen Dichtung. In: Un dialogue des nations. Albert Fuchs zum 70. Geburtstag. München [u.a.]: Hueber [u.a.] 1967. S. 219-237.

Kracauer, Siegfried: Detektiv. [1922/1925]: In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998 [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 8147: Große Reihe]. S. 25-32.

Kemmerzell, Anja und Else Laudan [Hg.]: Das Wort zum Mord - wie schreibe ich einen Krimi? Dt. Erstausg., 1. Aufl. Hamburg: Argument, Ariadne 1999 [= Ariadne [Leit-]Faden].

Leonhardt, Ulrike: Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans. München: Beck 1990.

Löw, Marina, Silke Steets und Sergej Stoetzer: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen [u.a.]: Budrich 2007.

Mahler, Andreas: Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination. Hg. v. Andreas Mahler. Heidelberg: Winter 1999 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170]. S. 11-36.

Marsch, Edgar: Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse. 2., durchges. u. erw. Aufl. München: Winkler 1983.

Moraldo, Sandro M.: Vorwort. In: Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg: Winter 2005 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 222]. S. 4-5.

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1992 [= Sammlung Metzler Bd. 191].

Perchinig, Bernhard: Affäre mit begrenzter Hoffnung. Zuwanderung in Wien. In: Wien wirklich. Der Stadtführer. Hg. v. Renate Banik-Schweitzer. 4. Aufl., veränd. u. red. Nachdr. der Ausg. v. 1992. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1996 [= Außer der Reihe]. S. 39-46.

Reidel-Schrewe, Ursula: Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann, "Der Zauberberg". Würzburg: Königshausen & Neumann 1992 [= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft Bd. 80].

Reitani, Luigi: Vielvölkerstaat versus Ausländerfeindlichkeit. In: Wien. Identität und Stadtgestalt. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 111-118.

Ritter, Alexander: Einleitung. In: Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Hg. v. Alexander Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 [= Wege der Forschung Bd. 418]. S. 1-17.

Russegger, Arno: Klagenfurt. Ortspiele. Wortspiele. Aspekte kriminalistischen Erzählens in der österreichischen Gegenwartsliteratur. In: Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg: Winter 2005 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 222]. S. 75-98.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin [u.a.]: De-Gruyter 2008. [= De-Gruyter-Studienbuch].

Schneider, Wolf: Überall ist Babylon. Die Stadt als Schicksal des Menschen von Ur bis Utopia. Düsseldorf: Econ 1960.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essays [sic]. Frankfurt: Athenaeon 1975. [= Schwerpunkte Romanistik Bd. 14].

Schweiger, Günther: Österreichs Image in der Welt. Ein weltweiter Vergleich mit Deutschland und der Schweiz. Wien: Service Fachverlag 1992.

Seiler, Christian: Na, so wirst ned oid. In: Profil. Das unabhängige Nachrichtenmagazin Österreichs. [42/2000], 16.10.2000, S. 232.

Spira, Elizabeth T.: Die dunkle Seite der Stadt. Der Gürtel. In: Wien wirklich. Der Stadtführer. Hg. v. Renate Banik-Schweitzer. 4. Aufl., veränd. u. red. Nachdr. der Ausg. v. 1992. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1996 [= Außer der Reihe]. S. 215-217.

Strigl, Daniela: Der Hedonismus und der Tod. Warum in Krimis so viel gegessen und getrunken wird. In: Ich kannte den Mörder – wußte [sic] nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart. Hg. v. Friedrich Aspöcklberger und Daniela Strigl. Innsbruck, Wien [u.a.]: Studien-Verlag 2004 [= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde Bd. 15.]. S. 121-143.

Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam 1984.

Swoboda, Hannes: Vorwort. In: Wien. Identität und Stadtgestalt. Hg. v. Hannes Swoboda. Wien [u.a.]: Böhlau 1990 [= Kulturstudien Bd. 20]. S. 7-9.

Symons, Julian: Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History. London [u.a.]: Faber & Faber 1972.

Van Dine, S. S.: Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten. In: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1971 [= Uni-Taschenbücher; Bd. 81 Literaturwissenschaft]. S. 143-147.

Weich, Horst: Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum „Image“ von Paris. In: Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination. Hg. v. Andreas Mahler. Heidelberg: Winter 1999 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170]. S. 37-54.

Žmegač, Viktor: Aspekte des Detektivromans. In: Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Hg. v. Viktor Žmegač. Frankfurt a. M.: Athenaeum Verlag 1971 [= Schwerpunkte Germanistik Bd. 4]. S. 9-34.

5.3. Sonstige Quellen

Bevölkerung nach Migrationshintergrund 2012

<http://www.wien.gv.at/statistik/bevoelkerung/tabellen/bevoelkerung-migh-geschl-zr.html> [Stand: 23.01.2013].

Die Anker-Uhr. Mehr als eine Firmenwerbung.

<http://www.wien-vienna.at/blickpunkte.php?ID=1271> [Stand: 23.01.2013].

Die Spinnerin am Kreuz

http://www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/wien/10_bezirk/spinnerinamkreuz.html [Stand: 23.01.2013].

N.N.: Der Ostbahn-Kurti kehrt zurück. In:

<http://derstandard.at/1308186649321/Konzerte-Der-Ostbahn-Kurti-kehrt-zurueck> [Stand: 23.01.2013].

Slupetzky, Stefan: Kurzbiographie

http://www.stefanslupetzky.at/stefan_slupetzky.htm [Stand: 23.01.2013].

Stemmer, Martina: Buddhas Haberer. In:

<http://www.falter.at/falter/2006/10/17/buddhas-haberer/> [Stand: 23.01.2013].

Wien Gemeinderatswahl 2010

<http://www.wien.gv.at/wahl/NET/GR101/GR101-109.htm> [Stand: 23.01.2013].

Kenneth Van Dover: Development of the Detective Story. Gastvorlesung am Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Wien, 2007.

6. Anhang

6.1 Lebenslauf

Katharina Mayer wurde 1980 in Wien geboren. Nach bestandener Reifeprüfung begann sie 2000 ihre wissenschaftliche Laufbahn an der Universität Wien, zunächst studierte sie Vergleichende Literaturwissenschaft und Germanistik, dann folgte ein Wechsel zu Anglistik und Amerikanistik (Bachelor 2013) und Germanistik (Diplomarbeit 2013).

Im Laufe ihres Studiums vertiefte sie unter anderem die Schwerpunkte „Illusionsstörendes Erzählen“ (Vorlesung *Illusionsstörendes Erzählen im Roman*, Wynfrid Kriegleder, 2007 und Literary Seminar *Metaliterature*, Eva Zettelmann, 2002) und „Kriminalliteratur“ (Vorlesung *Kriminalliteratur*, Konstanze Fliedl, 2002 und Vorlesung *Development of the Detective Story*, Kenneth Van Dover, 2007).

6.2 Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Stadt Wien im Kriminalroman der Gegenwart auseinander und verbindet Fragestellungen und Ausführungen bezüglich Form (Gattung Kriminalliteratur) und Stoff (Stadtdarstellung). Der theoretische Abschnitt stellt Aspekte der Gattung vor (Tradition, Regelwerk und Variationen) und erörtert Fragestellungen und Zugänge zu Stadtdarstellung (Stadtbeschreibung, Stadt und Mensch, Stadt und Text). Zudem wird ein Blick auf Perspektive, Wahrnehmung und Raumerleben geworfen. Der analytische Teil prüft die Kriminalromane *Schneeblind* von Günter Brödl, *Mord im Prater* von Ernst Hinterberger und *Der Fall des Lemming* von Stefan Slupetzky auf ihren Umgang mit spezifischen Konventionen und Traditionen der Kriminalliteratur, ihr individuelles Wienbild und ihr Verhältnis zu einem „offiziellen“ Wien.

Die Kriminalromane orientieren sich grundlegend an traditionellen Gattungsmustern und -strukturen der Kriminalliteratur, in unterschiedlichem Ausmaß finden sich durchaus Abweichungen – sowohl inhaltlicher als auch formaler Natur. Ferner offenbart die Analyse die maßgebliche Prägung von Wahrnehmung, Beschreibung und Darstellung der Stadt durch die individuelle Persönlichkeit und subjektive Lebenswelt der jeweiligen Detektivfigur. Die Texte bemühen sich um Authentizität, zeigen den Alltag in der Stadt und verzichten grundlegend auf ein klischeehaft-touristisches Wienbild. Das Verhältnis zu Wien ist in allen drei Erzählungen durch Ambivalenz gekennzeichnet, das Bild der Stadt wird weder verschönert noch idealisiert, sondern durchaus kritisch beobachtet und reflektiert.