



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Lesart Thriller: Elemente des Thrillers in Leo Perutz' Werk“

Verfasser

Fabian Filz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch und UF Geschichte,
Sozialkunde, Polit.Bildg.

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1. Auswahl des Forschungsfeldes und Darlegung der Forschungsfrage	5
1.2. Methodik und Erforschung.....	5
2. Leo Perutz	7
2.1. Biographische Notizen.....	7
2.2. Einordnung seiner Werke	9
2.3. Leo Perutz und der Kriminalroman	13
3. Der Thriller	15
3.1. Unterscheidung zu anderer Kriminalliteratur	15
3.2. Herausbildung des Thrillers	21
3.2.1. Ursprünge und Anfänge	21
3.2.2. Die Hard-boiled-school, der Spionageroman und der Psychothriller	24
3.2.3. Das Verhältnis Thriller und Film	35
3.3. Der Thriller und dessen Rezeption	39
3.4. Elemente des Thrillers	43
3.4.1. Spannung.....	43
3.4.2. Handlungsstruktur und narrative Aspekte.....	48
3.4.3. Personen.....	52
3.5. Elemente-Katalog (Thriller)	57
3.5.1. Spannung.....	57
3.5.2. Handlungsstruktur und narrative Aspekte.....	58
3.5.3. Personen.....	59
4. Lesart Thriller	60
4.1. Wohin rollst du, Äpfelchen? (1928).....	60
4.1.1. Flight and Pursuit.....	61
4.1.2. Spannungsbögen	65
4.1.3. Das Verbrechen	70
4.1.4. Der Gute und der Böse	72
4.1.4.1. Unmöglichkeit von Liebe.....	77
4.1.4.2. Kein Happy-End.....	78
4.1.5. Fazit	78

4.2.	St. Petri-Schnee (1933)	80
4.2.1.	Verschwörungen	81
4.2.2.	Spannungsebenen	84
4.2.2.1.	Spannung durch Vorausdeutungen	84
4.2.2.2.	Spannung durch das Schaffen einer bedrohlichen Atmosphäre	87
4.2.2.3.	Spannung durch Action	88
4.2.2.4.	Spannung durch sensationelle Ereignisse	90
4.2.2.5.	Spannung durch Brüche in der Wirklichkeit	92
4.2.3.	Helden und Verbrecher	95
4.2.4.	Fazit	97
5.	Conclusio	98
6.	Literaturverzeichnis	100
6.1.	Primärquellen	100
6.1.1.	Werke von Perutz	100
6.1.2.	Weitere Werke	100
6.1.3.	Filme	100
6.2.	Sekundärquellen	101
6.2.1.	Bücher und Aufsätze	101
6.2.2.	Quellen von unselbstständigen Zitaten	106
6.2.3.	Internet	106
7.	Anhang	107
7.1.	Abstract	107
7.2.	Curriculum Vitae	108

Vorwort

Literatur lebt von der Rezeption und den neuen Perspektiven, die sich immer wieder auftun. Leo Perutz war für mich bis vor kurzem eine unbekannte Größe in der österreichischen Literatur. In einer Vorlesung von Priv.-Doz. Mag. Dr. Martin Neubauer zur „Neueren Deutschen Literatur“ an der Universität Wien hörte ich das erste Mal von Perutz. Die Lehrveranstaltung thematisierte Literatur, die den Ersten Weltkrieg verarbeitete, und dabei wurde auch auf den Roman *Wohin rollst du, Äpfelchen* verwiesen, der im Zuge dessen auch schon als Thriller bezeichnet wurde. Zwei Jahre später, als ich auf der Suche nach einem Thema für diese Diplomarbeit war, fand ich dieses Buch wieder in meinem Regal. Mir kam dieser Vergleich mit dem Thriller in den Sinn, was mich zusätzlich neugierig machte. Nach einer neuerlichen Lektüre war mein Interesse geweckt, um weitere Werke zu lesen und diesem Aspekt nachzugehen. Univ. Prof. Dr. Martin Rohrwasser war schließlich so freundlich, meine Betreuung zu übernehmen und mir mit seinem Gespür für Literatur und seiner Spitzfindigkeit immer wieder neue Anreize zur Rezeption zu geben. Entstanden ist nun diese Arbeit, die einen fast vergessenen Autor mit einer neuen Lesart in Verbindung bringt. Dies führt mich auch wieder zu meinem eingangs gestellten Anliegen zurück, und zwar immer wieder neue Wege in der Literaturrezeption zu finden und offen zu legen.

Bevor ich mit meinen Ausführungen beginne, möchte ich ferner anmerken, dass sämtliche personenbezogenen Bezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen sind. Dies soll keine Geringschätzung meinerseits darstellen, sondern ist nur der Kohärenz geschuldet, da vielfach mit personenbezogenen Bezeichnungen (Held, Partner, Antagonist usw.) operiert wird, die zusätzlich gehäuft in einzelnen Sätzen zutage treten, wobei eine Doppelnennung den Lesefluss beeinträchtigen würde.

1. Einleitung

1.1. Auswahl des Forschungsfeldes und Darlegung der Forschungsfrage

Leo Perutz galt lange als vergessener Autor, obwohl er in der Zwischenkriegszeit beachtliche Verkaufszahlen vorweisen konnte. Dabei wurde das Werk des Autors oft als trivial abgetan. Erst in den 1980ern trat eine Forschungssensibilisierung ein, die Lauener vor allem auf die Dienste des Zsolnay Verlags und Hans-Harald Müller zurückführt.¹ Vor allem Letzterer liefert durch die Herausgabe einer Biographie und durch die Ausstattung der Perutz-Romane durch Nachworte interessante Erkenntnisse. Gibt man sich den Romanen hin, so wird man bald erkennen, dass Perutz durch seine ausgeklügelte Narration auffällt. Stepina meint dazu, dass man sich einer überaus originellen Gedanken- und Schriftwelt gegenüber sieht, „die uns berechtigte Ermutigung dafür ist, dass dieser im deutschsprachigen Raum fast vergessene Schriftsteller wieder von zahlreichen Lesern entdeckt – und von der zeitgenössischen Literatur- und Theaterwissenschaft wieder adäquat als Forschungsgegenstand behandelt wird.“² Es wird sich zeigen, dass es nicht allzu leicht ist, diesen Autor einer literarischen Gattung zuzuteilen, weswegen in dieser Arbeit nun die These aufgestellt wird, dass manche Werke von Perutz als Thriller zu charakterisieren seien. Diese These muss natürlich erst belegt werden, weswegen die Forschungsfrage lautet: *Welche Mittel des Thrillers verwendet Perutz in seinen Romanen und weswegen kommen diese zur Anwendung?*

1.2. Methodik und Erforschung

Um mögliche Parallelen zwischen dem Genre Thriller und Werken von Perutz zu finden, muss erst abgeklärt werden, was Thriller überhaupt kennzeichnet. Deswegen wird zuerst der Frage nachgegangen, welche Unterscheidungsmerkmale in Bezug auf andere Ausprägungen der Kriminalliteratur zu finden sind, um anschließend formgebende Elemente des Thrillers darzulegen. Hierfür wurden primärliterarische und sekundärliterarische Werke herangezogen, die Aufschlüsse über die getätigten Fragestellungen geben sollen. Im Bereich der Primärliteratur wurden, neben Werken von Leo Perutz, stilbildende und wesentliche Beiträge der Kriminalliteratur herangezogen, die zur Weiterentwicklung des Kriminalromans,

¹ Vgl. Peter Lauener: Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004, S. 9.

² Clemens K. Stepina: Einleitung, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 13.

und hier vor allem des Thrillers, beigetragen haben. Die Sekundärliteratur umfasst einerseits Betrachtungen zu Leo Perutz' Schaffen und literaturtheoretische Auslegungen zu dessen Werken wie auch zahlreiche Publikationen und Aufsatzsammlungen zur Kriminalliteratur. Bezüglich des letzten Punktes fällt auf, dass vor allem der Detektivroman Gegenstand der Forschung ist, weswegen Nusser feststellt:

Dagegen ist eine andere Form der Kriminalliteratur, der Thriller, fast unbeachtet geblieben, obwohl gerade er, der nicht nur aus der Perspektive des Detektivs erzählt, sondern auch die Vorbereitung und Ausführung des Verbrechens aus der Sicht des Täters darstellt und dessen Flucht und Verfolgung breit ausdehnt, heute besonders populär ist.³

Ein erster Überblick über die Forschungsliteratur bestätigt, dass der Thriller, gerade im deutschen Sprachraum, noch kaum wissenschaftlich erforscht wurde. Zwar hält Zwaenepoel fest, dass in den 1960er-Jahren wichtige Fortschritte in der Erforschung und Differenzierung der Kriminalliteratur vonstatten gingen⁴, doch gibt es nach wie vor wenig systematisch Erforschtes.⁵

Deswegen muss man sich mehrfach an Gesamtdarstellungen zur Kriminalliteratur orientieren oder auch auf Werke über den Detektivroman zurückgreifen, da diese immer wieder auf Unterschiede zwischen dem Detektivroman und anderen Ausprägungen, wie den Thriller, hinweisen. Ferner ist anzumerken, dass auch das eine oder andere Werk (z.B. von Seeßlen⁶) herangezogen wird, welches das Filmgenre Thriller beschreibt. Dieses Vorgehen ist dahingehend zu rechtfertigen, dass der Thriller und der Film in einem speziellen, verschränkten Verhältnis zueinander stehen, was an gegebener Stelle noch aufgezeigt wird. Daneben wird natürlich auf wichtige Vertreter der Thriller-Literatur wie Patricia Highsmith, John Buchan oder Eric Ambler zurückgegriffen, da gerade die primärliterarischen Texte optimaler Gegenstand sind, um Thriller-typische Elemente abzuleiten.

Um nun ein umfassendes Bild des Thrillers zu zeigen, wird, nach der ersten Unterscheidung des Thrillers von anderen Sparten der Kriminalliteratur, die Herausbildung und somit die Geschichte des Thrillers angesprochen. Danach wird noch kurz das Verhältnis des Thrillers zum Film und zur Rezeptions- und Forschungsentwicklung dargestellt, ehe die verschiedenen

³ Peter Nusser: Aufklärung durch den Kriminalroman, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 486.

⁴ Vgl. Tom Zwaenepoel: Dem guten Wahrheitsfinder auf der Spur. Das populäre Krimigenre in der Literatur und im ZDF-Fernsehen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 74-75.

⁵ Vgl. Peter Nusser: Der Kriminalroman. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 50.

⁶ Georg Seeßlen: Filmwissen: Thriller. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren 2013.

zusammengetragenen Elemente des Thrillers präsentiert werden, wobei dem Schlagwort Spannung besonderer Raum gegeben wird.

Nach der Analyse der primärliterarischen und sekundärliterarischen Werke auf Elemente des Thrillers werden die Ergebnisse mit den zwei Romanen *Wohin rollst du, Äpfelchen* und *St. Petri-Schnee* von Leo Perutz verglichen, um zufriedenstellende Ergebnisse bezüglich der eingangs dargelegten Forschungsfragen zu erhalten.

In Bezug auf die Verfahrensweise mit den gewonnenen Erkenntnissen muss gesagt werden, dass diese deskriptiv und nicht präskriptiv angegangen wird. Buchloh und Becker haben kritisiert, dass viele deutsche Erforschungen zur Kriminalliteratur eben zu präskriptiv vonstatten gingen, um eine einheitliche Form herbeizuführen.⁷ Dies trägt zwar zur Gattungsbildung bei, kann aber den Fokus auf das Wesentliche, und zwar das handwerkliche Können,⁸ außer Acht lassen. Tragend wird dies vor allem in der Betrachtung des Thrillers, da dieser gerade von seiner offenen Form lebt, die wiederum eine Reihe von Gestaltungsmöglichkeiten mit sich bringt. Und tragend wird dies auch in Bezug auf Leo Perutz, da der geschulte Perutz-Leser sicherlich nur bestätigen kann, dass Perutz ein Autor ist, der für offene und vieldeutige Narration steht.

2. Leo Perutz

2.1. Biographische Notizen⁹

Leo Perutz wurde im Jahr 1882 in Prag geboren. Hauptberuflich arbeitete er als Versicherungsmathematiker, doch verkehrte er bereits Anfang des 20. Jahrhunderts regelmäßig in der Wiener Kaffeehausszene, womit bereits früh eine Nähe zur Literatur gegeben war. Sein erstes Buch (*Die dritte Kugel*) veröffentlichte er im Jahr 1915. Im gleichen Jahr wurde er im Zuge des Ersten Weltkriegs eingezogen und in weiterer Folge schwer verwundet. Er diente daraufhin nur mehr im Kriegspressequartier und konnte sich so seinen literarischen Bestrebungen besser widmen. Die Zeit von 1917 bis 1928 kann auch als seine produktivste bezeichnet werden, da er hier mehrere Romane veröffentlichte. Zeitgleich war sie auch die erfolgreichste. Nicht wenige sprechen davon, dass Perutz zu dieser Zeit einer der

⁷ Vgl. Paul G. Buchloh, Jens P. Becker: Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 9-14.

⁸ Vgl. Buchloh, Becker 1989, S. 3.

⁹ Sämtliche biographischen Anmerkungen entnommen aus: Hans-Harald Müller: Leo Perutz. Biographie. Wien: Zsolnay 2007.

meistgelesenen Autoren war.¹⁰ Danach hatte er jedoch mit zwei Schicksalsschlägen zu kämpfen. Der erste war der Tod seiner Frau im Jahr 1928. Der zweite war das Jahr 1933, als Hitler Reichskanzler wurde. Die Familie Perutz war jüdisch, weswegen sie bald mit Repressalien, wie einem Veröffentlichungsverbot für Leo Perutz in Deutschland, kämpfen musste. Im Jahr 1938 emigrierte Perutz schließlich nach Palästina. Dort war es schwierig für ihn Fuß zu fassen. Trotz seiner Rückkehr nach Österreich nach dem Krieg konnte er an seine frühen Erfolge nicht mehr anschließen, obwohl er weiterhin Romane veröffentlichte. Im Jahr 1957 verstarb er schließlich in Bad Ischl.

Nach diesen knappen und überblicksmäßigen Notizen über seine Biographie soll nun kurz seine Persönlichkeit hinterfragt werden, da diese oftmals nützlich für Werkdeutungen sein kann. Folgt man Ulrike Siebauers Ausführungen und Beispielen, kann sein Charakter als ambivalent beschrieben werden. So liefert sie diverse Beispiele, die aufzeigen, dass er sowohl selbstlos und liebevoll gewesen sei, aber zeitgleich auch exzentrisch, stur und verschwenderisch.¹¹ Siebauer hält deswegen fest: „Für den Biographen ist es zunächst nicht leicht, hinter diese Fassade zu blicken. Die Persönlichkeit von Leo Perutz erschließt sich nicht auf den ersten Blick, noch nicht einmal auf den dritten oder vierten.“¹²

Diese Schwierigkeit in der Deutung spiegelt sich auch in seiner politischen Einstellung wider. Vor dem Krieg wirkte er unpolitisch und kühl, so soll er den Beginn des Ersten Weltkriegs mit den Worten „Ultimatum in Serbien. Tarock gespielt und verloren“¹³ in seinem Tagebuch kommentiert haben. Nach dem Krieg könnte man eine Nähe zu den Sozialdemokraten deuten. Doch alles in allem dürfte er eine Person gewesen sein, die sich nichts vorschreiben lassen und die keine Autoritäten dulden wollte. Sinnbild hierfür ist eine Anekdote, wonach er nach dem Kriegsende mit den schwarzen Kokarden der Habsburgerzeit auf der Ringstraße umherlief, obwohl dies als verpönt galt. Damit die Leute diese nicht herunterreißen konnten, ließ er sich die Kokarden extra fester nähen.¹⁴ In den 30er Jahren wird ihm vielfach eine Nähe zu den Legitimisten nachgesagt, wobei er dies auch im Roman *St. Petri-Schnee* thematisiert. Trotzdem kann festgehalten werden, dass wenige Parallelen zwischen Perutz' Biographie und seinen Werken zu finden sind, weshalb es mitunter schwer ist, die

¹⁰ Vgl. Stepina, in: Stepina 2008, S. 5.

¹¹ Vgl. Ulrike Siebauer: Zur Biographie von Leo Perutz, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 33-38.

¹² Siebauer, in: Stepina 2008, S. 32.

¹³ Siebauer, in: Stepina 2008, S. 34.

¹⁴ Vgl. Siebauer, in: Stepina 2008, S. 34-35.

Autorenintention zu fassen. Erschwerend kommt hinzu, dass Perutz selbst sich kaum über seine Werke äußerte.¹⁵ Dazu liefert interessanterweise der Autor selbst ein passendes Zitat, welches auch Müller in seiner Einleitung nennt: „Bitte, schreiben Sie nichts über mich und alles über meine Romane!“¹⁶ Dafür soll in der Folge Sorge getragen werden.

2.2. Einordnung seiner Werke

Wichtig für die Analyse von Perutz' Werk sind vor allem seine zehn Romane, die er im Lauf seines Lebens (einen posthum) veröffentlicht hat. Beinahe in allen Publikationen, die sich mit diesen Romanen beschäftigen, werden diese zwischen dem Phantastischen und dem Historischen angesiedelt, wobei mit der Fortdauer der Perutz-Forschung eine Trendwende zu erkennen ist.

Der Beginn der Perutz-Forschung kann mit den 1980er Jahren definiert werden. In einer der ersten Beschäftigungen hebt Neuhaus immer wieder das Phantastische als zentrales Strukturelement heraus.¹⁷ Diesem Weg folgt auch Carbonell in ihrer Dissertation, in der sie festhält: „Doch soll hier darüber hinaus bewiesen werden, daß Phantastisches als dominantes Element in Perutz' Werk zu verstehen ist.“¹⁸ Diese These wird schon Ende der 1980er Jahre hinterfragt. Als Beispiel kann Lüth genannt werden, der von Grenzfällen der Phantastik spricht, die naturwissenschaftlich denkbar sind oder wo Übernatürliches rational erklärt wird, jedoch mit Gesetzen, die nicht zwingend von der Naturwissenschaft anerkannt sind.¹⁹ Fleckinger stellt zu dieser Diskussion in einer neueren Betrachtung folgende These auf:

Es besteht ein großer Unterschied zwischen der Interpretation der (in Perutz' Romanen meist nur vordergründig) phantastischen Elemente als Tatsachen und Sachverhalte der Geschichte oder als Ausdruck der Erzählpersönlichkeit oder dessen Erzählmotivation wie z.B. Verschleierung oder nachträgliche Sinnkonstruktion.²⁰

¹⁵ Vgl. Tom Kindt, Jan Christoph Meister: Einleitung: Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung, in: Tom Kindt, Jan Christoph Meister (Hrsg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 2-3.

¹⁶ Perutz an Joseph Kalmer, 14.05.1957 (Nachlass Leo Perutz im Deutschen Exil-Archiv der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt am Main.) - Zitiert nach: Müller 2007, S. 7.

¹⁷ Vgl. Dietrich Neuhaus, : Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz'. Frankfurt a.M., Bern, u.a.: Peter Lang 1984.

¹⁸ Verónica Jaffé Carbonell: Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. München: Diss. 1986, S. 2-3.

¹⁹ Vgl. Reinhard Lüth: Drommetenrot und Azurblau. Studien zur phantastischen Literatur. Meitingen: Corian 1988, S. 219.

²⁰ Markus Fleckinger: Der Unzuverlässige Erzähler, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 122.

Diese Ausführungen gleichen sich mit Freunds Charakterisierung über Deutsche Phantastik, da er meint, dass Perutz auf spektakuläre phantastische Requisiten verzichte²¹. Auf der anderen Seite spricht das Zitat einen von Perutz beliebten Kniff des Erzählens an, und zwar den des unzuverlässigen Erzählers. Diese Form wird von Perutz in mehreren Romanen verwendet. Fleckingers These ist in weiterer Folge, dass unzuverlässiges Erzählen und Phantastik sich ausschließen, da dem Erzähler ohnehin nur bedingt vertraut werden könne.²² Eine andere wichtige Beobachtung zum Phantastischen in Leo Perutz' Werk hat Müller schon zu Beginn der 1990er Jahre hervorgehoben. Seiner Meinung nach gäbe es kein schlagendes Element, das für eine Zuordnung zur phantastischen Literatur zeuge. Demnach würden zwar phantastisch scheinende Vorgänge dargelegt, diese seien jedoch aus der Geschichte oder der Kultur erklärbar. Wichtig ist somit zu fragen, ob dieses oder jenes Phänomen in der erzählten Zeit möglich oder glaubhaft war. Dieser Aspekt führt uns wiederum zur zweiten Gattungszuordnung, und zwar der des historischen Romans.

Für diese Theorie macht es Sinn, den Beobachtungen von Lauener zu folgen. Dieser stellt fest, dass Perutz' Romane, die in der Geschichte verortet sind, keine klassischen historischen Romane in der Tradition des 19. Jahrhunderts seien. Diese waren durch hohe Faktizität und wenig fiktionale Elemente geprägt, wobei Letztere sogar dem historisch Wahrscheinlichen gewidmet wurden. Perutz grenzt sich hingegen von solchen „Professorenromanen“²³ ab und sucht sich Umbruchsphasen in der Historie, in denen er seine Geschichten platziert und fiktive Charaktere entwirft.²⁴ Oder wie Peer passend paraphrasiert: „Vielmehr schreibt Leo Perutz dort die Geschichte weiter, wo die Geschichtsschreibung versagen muss.“²⁵

Fest steht jedenfalls, dass Perutz dadurch durchaus authentische historische Schilderungen abliefert, dabei aber immer eigene, fiktive Erklärungsversuche für den Verlauf der Geschichte abgibt, die schließlich dasselbe Resultat zur Folge haben²⁶: „Perutz spielt zwar mit den Fakten, fügt sie frisch zusammen oder erfindet neue Tatsachen, doch das Ergebnis

²¹ Vgl. Winfried Freund: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. München: Fink 1999, S. 213.

²² Vgl. Fleckinger, in: Stepina 2008, S. 122-123.

²³ Lauener 2004, S. 38.

²⁴ Vgl. Lauener 2004, S. 38-43.

²⁵ Alexander Peer: Der Meister des Phantastischen Realismus, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 70.

²⁶ Vgl. Lauener 2004, S. 43.

der bekannten Historie bleibt unangetastet – er bietet lediglich eine Erklärungsalternative zur Ursache für ein Ereignis oder zum Weg, wie das Resultat zu Stande kommt.“²⁷

Man kann somit zusammenfassen, dass Perutz weniger um Faktizität bemüht war, sondern historische Umstände neu durchleuchtet hat:

Er erfindet Ereignisse, die durchaus mit großen Ereignissen korrespondieren, und schafft damit eine neue Perspektive auf diese. Mit meist äußerster Detailgenauigkeit demonstrierenden fiktiven Herausgebern oder Erzählern schafft er zunächst Sachlichkeit, um danach seine Geschichte – so unglaublich sie scheinen mag – noch stärker wirken zu lassen.²⁸

Dies hält auch Müller fest, der anmerkt, dass es Perutz weniger um sachliche Details als um Stil und Atmosphäre der Zeit ging, die im Roman bearbeitet wurde.²⁹ Deswegen erscheint die genaue Gattungszuordnung nicht zwingend wesentlich. Es reicht die Feststellung, dass er sich Elementen des Phantastischen und Historischen bedient. Die wichtigere Frage, die sich nun aufdrängt, ist die, welche Themenbereiche Perutz aufgreift und wie diese narratologisch in Szene gesetzt werden.

Zum Themenkomplex meint Müller: „Mit psychischen Diskontinuitätserfahrungen und Identitätskonflikten, die von Problemen des Erinnerns und Vergessens herrühren, haben es die Protagonisten nahezu aller Romane und Erzählungen von Perutz zu tun.“³⁰ Hiermit spricht Müller auch die zentralen Aspekte in den Werken von Perutz an. Meist geht es um die Diskontinuität des Ichs, um Identitätskrisen, und das alles im Spannungsfeld von Wahrheit und Täuschung³¹. Thematisch folgt er somit durchaus zeitgeschichtlichen Fragestellungen. Zu verweisen ist auf Ernst Mach, der die Identität in Frage gestellt hat. Lauener konstatiert, dass Perutz zwar keine Psychologisierung in seinen Werken vorantreibt, aber dennoch literarische Bearbeitungen des Feldes abliefert. Seine Protagonisten durchleben sowohl Ich-Schwächen und kleinere Identitätsbrüche als auch schwerwiegende Ich-Störungen.³²

Bezüglich weiterer Themenfelder meint Lauener: „Vertieft behandelt werden die Themen: Spannung zwischen den Darstellungsebenen, mangelhafte Zuverlässigkeit von Erzählern, spezifischer Umgang mit historischen Fakten, Bruch mit der Wahrscheinlichkeit sowie

²⁷ Lauener 2004, S. 43.

²⁸ Peer, in: Stepina 2008, S. 70.

²⁹ Vgl. Müller 2007, S. 13.

³⁰ Hans-Harald Müller: Leo Perutz. München: Oscar Beck 1992, S. 114.

³¹ Vgl. Siebauer, in: Stepina 2008, S. 19.

³² Vgl. Lauener 2004, S. 149.

Perutz' narratives Spiel mit Notwendigkeit und Zufall.“³³ Dieses Zitat liefert uns nun bereits Informationen über die Handlungskomposition von Perutz. Demnach gibt es meist mehrere Erzählebenen, wobei diese durchaus in Konkurrenz treten können, was oft einem unzuverlässigen Erzähler geschuldet ist. Interessant ist auch, dass in den häufig gewählten Rahmen- und Binnenerzählungen wechselseitige Verweise auftreten, ja im krassesten Fall bereits in der einleitenden Rahmenerzählung das Ende vorweggenommen wird. Dies bringt oftmals die angesprochene Wahrscheinlichkeit ins Spiel, da solche Vorwegnahmen meist höchst unglaublich und phantastisch anmuten. In einer Symbiose aus Notwendigkeit und Zufall aufgrund eines logischen Ursache- und Wirkungsprinzips erscheinen diese Elemente jedoch am Ende als plausibel.³⁴ Lauener hält bezüglich der Narration fest, dass diese minutiös durchkonstruiert ist, aber zeitgleich mehrere verschiedene Lesarten bestehen, die sich überlappen oder gar widersprechen, womit Perutz nicht den narrativen Moden seiner Zeit folgt.³⁵ Ähnliches beschreibt auch Siebauer:

Die Handlungskompositionen von Perutz' Romanen sind stets unheimlich, verwickelt, aber logisch durchkonstruiert. Doch bleibt das Geschehen nie eindimensional. Immer gibt es mehrere Ebenen. [...] Perutz beraubt den Leser aller Sicherheiten, immer ist noch eine andere Lesart möglich, bleiben am Ende Zweifel. Perutz leuchtet die Tiefen der menschlichen Seele aus, er widmet sich dem Erinnerten, dem Verborgenen, dem Verdrängten.³⁶

Dieses Zitat birgt bereits das Potential, um erste Bezüge zum Thriller herzustellen. Durch den Verweis auf die Unheimlichkeit und die emotionale Bindung der Leserin oder des Lesers wird Spannung erzeugt. Außerdem kann in den meisten Werken von Perutz beobachtet werden, dass der Protagonist vor dem Hintergrund historischer oder zeitgeschichtlicher Vorgänge auf die Probe gestellt wird. Dabei gerät er oft auch selbst in Bedrängnis, weswegen er sich zuweilen wehren muss oder auf der Flucht ist. Müller verweist außerdem darauf, dass Perutz' Helden aktivistische Helden sind, die noch in scheinbar aussichtslosen Situationen alles wagen.³⁷ Auch das lässt Parallelen zum Thriller zu. Deswegen wird im nächsten Punkt

³³ Lauener 2004, S. 19.

³⁴ Eine Erklärungsform ist z.B. die proleptische Erzählstruktur von Martínez (Matías Martínez: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1996 bzw. Matías Martínez : Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz, in: Brigitte Forster, Hans-Harald Müller (Hrsg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen und Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002, S. 107-126).

³⁵ Vgl. Lauener 2004, S. 15.

³⁶ Siebauer, in: Stepina 2008, S. 18.

³⁷ Vgl. Müller 1992, S. 124-125.

der Frage nachgegangen, inwieweit diese Parallele bereits in der Forschung Niederschlag gefunden hat und welches Verhältnis man Perutz zum Kriminalroman nachsagen kann.

2.3. Leo Perutz und der Kriminalroman

Neuhaus fasst in seinem Werk mehrere Rezeptionsmeinungen über Perutz' Werk zusammen, in denen eine Vielzahl an Gattungszuordnungen geschieht. Hier ist sowohl vom Kriminal- und Detektivroman die Rede als auch vom Reißer, Schmöker, von Märchen und dem psychologischen Roman sowie vom Gesellschafts- und Kolportageroman.³⁸ Dies zeigt einerseits wieder die beinahe unermessliche Varianz an Rezeptionsmöglichkeiten, aber auch, dass eine Nähe zum Kriminalroman nicht von der Hand zu weisen ist. Es wundert somit auch nicht, dass Walter Benjamin in seinen Notizen zum *Kriminalroman auf Reisen* festhält: „Vielleicht wünscht man sich zu Ehren des Kursbuchs einen exakteren Begleiter, wie Leo Perutz, der die kräftig rhythmisierten und synkopierten Erzählungen verfaßte, deren Stationen mit der Uhr in der Hand wie Provinznester, die an der Strecke liegen, durchflogen werden.“³⁹ Diese Anmerkungen suggerieren bereits etwas Fesselndes und Spannendes, was beim Lesen von Romanen von Perutz zu Tage tritt.

In der Perutz-Forschung ist man derweilen etwas vorsichtiger. Müller meinte 1992: „Leo Perutz hat keine Kriminalromane geschrieben, aber literarische Problemkrimis von einigem ästhetischen Reiz.“⁴⁰ Und auch Perutz selbst hat laut Peer behauptet, keinen Kriminalroman geschrieben zu haben.⁴¹ Diese Arbeit wird jedoch eine unwiderlegbare Nähe herstellen. Den Grund für diese Negation von Perutz werden wir nicht erfahren können. Trotzdem kann eine konjunktivische These in den Raum gestellt werden. Möglicherweise rührt Perutz' Negation daher, dass er sich von der Zuteilung zur Trivialität trennen wollte, die in der Einleitung thematisiert wurde. Die Gattungszuordnung zum Kriminalroman hätte zu jener Zeit wohl diese Zuteilung verstärkt, da erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Sensibilisierung in der Betrachtungsweise wie auch in der Forschung der Kriminalliteratur erfolgte.

³⁸ Vgl. Neuhaus 1984, S. 117-125.

³⁹ Walter Benjamin: *Kriminalromane auf Reisen*, in: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink 1998, S. 23.

⁴⁰ Müller 1992, S. 130.

⁴¹ Vgl. Alexander Peer: *Droge als Religion*, in: Alexander Peer (Hrsg.): „Herr, erbarme dich meiner!“ Leo Perutz. *Leben und Werk*. Dresden: Edition Art & Science 2007, S. 84.

Äußerst interessant sind zwei weitere Fakten, die Perutz' Werk in die Nähe des Kriminalromans bringen. So hat die Stadt Wien im Jahr 2010 zum ersten Mal einen Preis für die beste Neuerscheinung auf dem Sektor Kriminalroman ausgeschrieben, der folglich jährlich verliehen werden sollte. Der Name: Leo-Perutz-Preis. Ein zweites Detail stellen die Klappentexte dar, wobei zwei Beispiele besonders ins Auge stechen. Auf den Rückseiten der Dtv-Ausgaben der Werke *Der schwedische Reiter* und *Der Meister des Jüngsten Tages* werden die Geschichten als perfekt konstruierte Thriller bezeichnet.⁴² Dies ist dahingehend interessant, da in der Forschung keines von Perutz' Werken als Thriller bezeichnet wird. Eine Nähe zum Kriminalroman wird meist überhaupt nur den Werken *Der Meister des Jüngsten Tages* und *Zwischen neun und neun* attestiert.

Das erstgenannte Werk wird dabei nicht mit einem Thriller verglichen, sondern mit einer Detektivgeschichte. Carbonell hat diese Beobachtung beispielsweise festgehalten und führt die Nähe vor allem auf die Rätsel- und Aufklärungsstruktur zurück.⁴³ Die Figur des Solgrub, die wie ein Detektiv auftritt, und die des Dr. Gorski erinnern dabei an das Gespann Holmes und Watson, was eine weitere Parallele zum Detektivroman markiert.⁴⁴ Ähnliche Beobachtungen liefert Prinz, indem sie die Theorie des analytischen Erzählens von Dietrich Weber ins Spiel bringt.⁴⁵ Zieht man Webers Ausführungen heran, so teilt er die analytische Erzählung in fünf Teile: in eine Ausgangssituation, die ein Rätsel birgt, einen darauf folgenden Ausdruck der Bestürzung, eine analysierende Figur, ein retardierendes Moment und in die Aufdeckung des Geheimnisses.⁴⁶ Diese Theorie liefert nun ebenfalls eine nicht zu übersehende Parallele zu dem Muster der allseits bekannten Detektivgeschichte. Eine ansatzweise Nähe zum Thriller konstatiert, neben dem Klappentext, nur Sigurd Paul Scheichl, der im Roman Elemente des Schauerromans zu entdecken meint.⁴⁷ Es wird sich noch zeigen, dass dieser einen Einfluss auf den Thriller ausübte. Interessant ist jedoch, dass Scheichl sein Kapitel mit „Spannungen“ bezeichnet, womit bereits ein weiterer Aspekt des Thrillers angesprochen wird, der weiter unten besprochen werden wird.

⁴² Vgl. die Klappentexte von: *Der Meister des Jüngsten Tages*. München: Dtv 2012 bzw. *Der schwedische Reiter*. München: Dtv 2012.

⁴³ Vgl. Carbonell 1986, S. 159-160.

⁴⁴ Vgl. Carbonell 1986, S. 166-167.

⁴⁵ Vgl. Barbara Prinz: Leo Perutz. „Der Meister des jüngsten Tages“. Eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Form. Wien: Diplomarbeit 1995, S. 13-14.

⁴⁶ Vgl. Dietrich Weber: Theorie der analytischen Erzählung. München: Beck 1975, S. 18-23.

⁴⁷ Vgl. Sigurd Paul Scheichl: Spannung, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 81.

Neben dem Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* wird das Werk *Zwischen neun und neun* gelegentlich mit dem Kriminalroman verglichen. So hält Peer fest, dass Krimielemente vorhanden seien und dass durchwegs Spannung vorherrsche.⁴⁸ Zentrales Handlungselement ist der Protagonist Demba, der mit Handschellen gefesselt von der Polizei flieht und mehrere Episoden in der Alltagswelt meistern muss, in denen er sein Malheur nicht preisgeben darf. Hier haben wir wiederum das handlungsweisende Moment der Flucht, welches ebenfalls beliebt im Thriller ist. Als letztes Detail zu diesem Werk sei noch angemerkt, dass sich Alfred Hitchcock angeblich zu seinem Film *The Lodger* von Leo Perutz' Werk inspirieren ließ. Dies bestätigen sowohl Müller⁴⁹ als auch Martinez⁵⁰.

Zu den weiter unten bearbeiteten Werken finden sich keine Parallelen zum Thriller in der Forschung, womit man sich auf Neuland begeben wird müssen. Um nun diese zwei Romane adäquat zu untersuchen, müssen zuerst Elemente mit Referenzwert gefunden werden. Wie oben deutlich gemacht wurde, ist der Thriller wenig systematisch erforscht. Deswegen wird nun zuerst das Genre Thriller analysiert, und strukturbildende Elemente aus der Geschichte des Thrillers werden abgeleitet, die dann als Rüstzeug fungieren sollen, mit dem ausgewählte Werke von Perutz verglichen werden.

3. Der Thriller

3.1. Unterscheidung zu anderer Kriminalliteratur

Oben wurde bereits von der Detektivgeschichte und vom Thriller geredet, diese sollen nun unterschieden werden. Diese Spezialisierung auf diese beiden Formen rührt daher, dass die Recherche zutage gebracht hat, dass vor allem diese als wesentliche Genres der Kriminalliteratur angeführt werden können. Während dem kaum etwas entgegenzuhalten ist, gestaltet sich die Frage nach den exakten Begrifflichkeiten bereits ein wenig schwieriger. Nusser nennt beispielsweise den Kriminalroman als Überbegriff und den Detektivroman und den Thriller als zwei Subgenres.⁵¹ Alewyn⁵² und Zwaenepoel⁵³ setzen jedoch den

⁴⁸ Vgl. Alexander Peer: Mensch in Ketten (*Zwischen neun und neun*), in: Alexander Peer (Hrsg.): „Herr, erbarme dich meiner!“ Leo Perutz. Leben und Werk. Dresden: Edition Art & Science 2007, S. 59.

⁴⁹ Vgl. Müller 1992, S. 39.

⁵⁰ Vgl. Matías Martínez: Das Sterben erzählen – Über Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*, in: Tom Kindt, Jan Christoph Meister (Hrsg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 24.

⁵¹ Vgl. Nusser 2009, S. 1-2.

Kriminalroman begrifflich mit dem Thriller gleich, womit die Unterscheidung hier zwischen Detektivroman und Kriminalroman getroffen wird. In weiterer Folge wird Nussers begriffliches Schema zugrunde gelegt, wenngleich auch hier dessen Begrifflichkeiten in Frage gestellt werden können, zumal er die Verbrechensliteratur⁵⁴ von der Kriminalliteratur segregiert.⁵⁵ Dieses Vorgehen ist dahingehend zu hinterfragen, als die Verbrechensliteratur ebenfalls unter den Begriff Kriminalroman subsummiert werden könnte, zumal das verbindende Element der Schilderung eines Verbrechens (in welcher Form auch immer) zugrunde liegt. Als klassisches Beispiel kann an dieser Stelle auf Patrica Highsmiths Roman *Der talentierte Mister Ripley* verwiesen werden, der ebenfalls der Verbrechensliteratur zugezählt werden kann, jedoch oft auch als Psychothriller⁵⁶, und somit als Subgenre des Thrillers, bezeichnet wird. Dies zeigt einerseits, dass eine Subsummierung der Verbrechensliteratur unter den Begriff des Kriminalromans Sinn macht, aber auch, dass diese mit einem Subgenre (hier dem Thriller) in Verbindung tritt. Unterscheidendes Kriterium ist die Perspektive der Erzählung. Dies ist auch der Grund, warum für diese Arbeit ein weiter Begriff des Kriminalromans verwendet wird, der sowohl den Detektivroman als auch den Thriller mit deren jeweiliger perspektivischer Ausrichtung in sich vereint. Trotz dieser begrifflichen Weitführung ist es vonnöten, eine Unterscheidung zwischen dem Detektivroman und dem Thriller zu treffen, weswegen hier zwei Definitionsversuche angeführt werden: „Der Unterschied der beiden Erzählungen liegt also nicht im Gegenstand – beide behandeln einen Mord – sondern in der Form: Der *Kriminalroman* erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der *Detektivroman* die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens.“⁵⁷ Und Nummer zwei:

Während der Detektivroman die genaueren Umstände eines bereits begangenen, aber dem Detektiv und Leser im Verborgenen liegenden Verbrechens untersucht und sich dabei auf die vorrangig intellektuelle Aufklärungsarbeit des Detektivs konzentriert, ist im Thriller die körperliche Form vorherrschend. So stellt er die Verfolgung eines Täters (durch Detektiv oder Polizei) dar, der häufig

⁵² Vgl. Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 53.

⁵³ Vgl. Zwaenepoel 2004, S. 17-19.

⁵⁴ Mit Verbrechensliteratur wird vor allem die Perspektive des Täters gemeint. Im Zuge der Erzählung werden Motivationen für das Verbrechen und beispielsweise auch innere und äußere Konflikte des Protagonisten geschildert. (Vgl. Nusser 2009, S. 1).

⁵⁵ Vgl. Nusser 2009, S. 1.

⁵⁶ Vgl. z.B. Zwaenepoel 2004, S. 114.

⁵⁷ Alewyn, in: Vogt (Hrsg.) 1998, S. 53.

schon bald identifiziert oder von Anfang an bekannt ist, und wechselt dabei zwischen der Perspektive des Ermittlenden und des Verfolgten.⁵⁸

Diese zwei Definitionsversuche zeigen bereits eindeutige Differenzen der zwei Genres auf. Demnach geht es beim Detektivroman um die Rekonstruktion eines in der Vergangenheit liegenden Ereignisses, oder wie Todorov sagt: „Die erste Geschichte, die des Verbrechens, ist beendet, bevor die zweite (und damit das Buch) beginnt.“⁵⁹ Die ermittelnde Person muss nun durch Gedankenarbeit, Reflexion, Beobachtungen und Verhöre eben diese erste, noch unbekannte Geschichte entschlüsseln. Nicht selten wird deshalb von einer Rätselstruktur gesprochen, worauf auch Bertolt Brecht verweist: „Der Kriminalroman handelt vom logischen Denken und verlangt vom Leser logisches Denken. Er steht dem Kreuzworträtsel nahe, was das betrifft.“⁶⁰ Dieses logische Mitdenken der Lesenden wird jedoch durch falsche Fährten oder bewussten Informationsrückstand erschwert, wodurch die Klärung letztendlich dem Ermittler vorbehalten wird, um am Ende der Erzählung die vollständige Rekonstruktion des Verbrechens offenzulegen und den Täter zu überführen.

Beim Thriller liegt der Fokus im Gegensatz dazu nicht auf einem rückwärtigen Ereignis, sondern auf einem gegenwärtigen. Da meist das Verbrechen selbst oder die damit einhergehenden Begleiterscheinungen (Verhinderung, Flucht, Verfolgung, etc.) geschildert werden, gerät die intellektuelle Aufklärungsarbeit ins Hintertreffen und das Physische überwiegt.⁶¹

In dem Zitat von Alewyn wird außerdem die Unterscheidung in der Form und nicht im Gegenstand angeführt. Der These ist zwar zuzustimmen, jedoch ist nicht zwingend von einem Mord auszugehen. Dieser fungiert zwar im Detektivroman meist als handlungsauslösendes Moment⁶², doch im Thriller braucht es keinen Mord zu Beginn der Erzählung. Deswegen ist hier eher auf den Zugang von Schulz-Buschhaus zu verweisen, der schlussfolgert: „Ausgangs- und Endpunkt des idealtypischen Kriminalromans bilden: Bruch und Wiederherstellung eines sozialen Gleichgewichts.“⁶³ Diese Definition ist in einem ersten

⁵⁸ Gabriela Holzmann: Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950). Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 13-14 (unter Verweis auf Nusser 1992, S. 1-7).

⁵⁹ Tzvetan Todorov: Typologie des Kriminalromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 210.

⁶⁰ Bertolt Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 33.

⁶¹ Vgl. Nusser 2009, S. 3.

⁶² Vgl. Nusser 2009, S. 24.

⁶³ Ulrich Schulz-Buschhaus: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essays. Frankfurt: Athenaiion 1975, S. 2.

Punkt zu bejahen, da tatsächlich beide Varianten mit einem Bruch dieses Gleichgewichts beginnen. Dem zweiten Aspekt, der die Wiederherstellung betrifft, ist hinsichtlich seiner angestrebten Zielsetzung zuzustimmen, jedoch nicht in seiner praktischen Umsetzung. Im Detektivroman wird das Verbrechen als kurzfristiger Bruch der Ordnung nach einem Gesetzesverstoß gesehen. Die ermittelnde Person ist beschäftigt, diesen Bruch und somit die soziale Ordnung gemäß dem gesellschaftlichen Konsens wiederherzustellen. Im Thriller kann dieser Bruch der Ordnung weit drastischer und beunruhigender ausfallen. Die Wiederherstellung führt demnach nicht zu den gleichen vorherrschenden Verhältnissen wie im Detektivroman, sondern ist gekennzeichnet durch Umwälzungen und teils auch nicht zufriedenstellende Lösungen, wonach es scheint, dass eine Bedrohung nach wie vor im Raum steht.⁶⁴ Und das Stichwort Raum lässt eine weitere Unterscheidung zu. Während im Detektivroman meist ein kleiner Personenkreis in einem mehr oder weniger abgeschlossenen Raum agiert, lebt der Thriller von der Offenheit. Die geographischen Ebenen beschränken sich nicht auf örtliche Teilbereiche oder abgelegene Landhäuser, sondern können mitunter mehrere Länder (oder gar Kontinente) betreffen. Selbiges gilt auch für die Figuren, wobei der Autor hier, im Hinblick auf die Rezeptionsfähigkeit des Lesers, meist ebenfalls einen überschaubaren Rahmen wählt.⁶⁵

Dieser Aspekt der Offenheit zeigt sich jedoch nicht nur in den Grundvoraussetzungen des Settings und der Figurenkonstellation, sondern auch im schematischen Aufbau. Diesbezüglich lassen sich zwei „Trias-Modelle“ nennen, auf die in den meisten Darstellungen zurückgegriffen wird.

Das erste Trias-Modell ist der Dreischritt Verbrechen, Fahndung und Lösung⁶⁶. Wie oben bereits erwähnt fungiert meist ein Mord im Detektivroman als handlungsauslösendes Moment. Nusser führt dies darauf zurück, dass der Tod seit jeher ein Faszinosum darstellt und dessen Rätselhaftigkeit und Unwiderruflichkeit als extremer Reiz fungiert.⁶⁷ Das Ereignis selbst bleibt jedoch ausgespart oder wird nur vage angedeutet. Im Zuge der Fahndung gilt es schließlich Hinweise zu finden, die einen Kreis von Verdächtigen herausbilden. Gerade die Arbeitsweise charakterisiert seit Beginn des Detektivromans die Figur des Ermittlers. Beliebte Beispiele hierfür sind natürlich Auguste Dupin und Sherlock Holmes, die vor allem durch Deduktion und durch die Nutzung ihres Intellekts des Rätsels Lösung suchten. Die

⁶⁴ Vgl. Seeßlen 2013, S. 23.

⁶⁵ Vgl. Buchloh, Becker 1989, S. 15-16.

⁶⁶ Vgl. Nusser 2009, S. 23.

⁶⁷ Vgl. Nusser 2009, S. 24-25.

Fahndung lebt in weiterer Folge durch das Ausbringen von Fährten oder „Clues“⁶⁸, die den Rezipienten dargelegt werden. Widersprüche, Doppeldeutigkeiten, neue Geheimnisse oder „Red Herrings“⁶⁹ steigern jedoch die Unruhe.⁷⁰ Grundsätzlich ist von einer Chancengleichheit zwischen den Rezipienten und der ermittelnden Person zu sprechen. Dies führt Knox in seinen *Zehn Regeln für einen guten Detektivroman* an. Unter diesen Punkten finden sich Verweise auf mehrere Variationen und Ausprägungen, die es zu vermeiden beziehungsweise zu beachten gilt.⁷¹ Nusser stellt dem jedoch gegenüber, dass die Chancengleichheit teils bewusst gebrochen werde. Demnach konstruiert der Autor eine falsche Fährte, von der sich die Lesenden leiten lassen, der Detektiv liefert dann am Ende umso wirksamer und effektgeladener die wahre Pointe und präsentiert des Rätsels Lösung.⁷² Der Versuch von Knox nach einer Schematisierung des Detektivromans zeigt bereits die frühen Versuche, dieses Genre zu reglementieren, was spätestens durch die Hard-boiled-school ins Kreuzfeuer der Kritik geraten ist und einer Revision unterzogen wurde.⁷³ Im Thriller werden diese Grenzen durchlässiger, weswegen Buchloh und Becker auch zusammenfassend erklären: „Die geschlossene Form des Detektivromans wird zur offenen Form des *thrillers*.“⁷⁴

Die drei Aspekte Verbrechen, Fahndung und Überführung bleiben zwar als vereinendes Merkmal bestehen. Doch wie oben berichtet wird das Verbrechen nicht als Rätsel konstruiert, sondern als gegenwärtiges Ereignis, bei dem der Leser sogar als Augenzeuge fungieren kann. Im Gegensatz zum Detektivroman verliert das Verbrechen hier auch den Status des Außergewöhnlichen, da es oft gehäuft vorkommt. In der Fahndung und auch in der Überführung sind aktionsbetonte Elemente vorrangig. So steht die ermittelnde Person meist selbst im Fokus der Gewalt und untersteht einer physischen Bedrohung. Damit

⁶⁸ Alewyn definiert Clues dahingehend, dass sie mehr seien als Indizien oder Spuren. Vielmehr handle es sich um provozierende Fragen, die eine Antwort verbergen (vgl. Alewyn, in: Vogt 1998, S. 61-62).

⁶⁹ Mit Red Herrings sind falsche Fährten gemeint. Diese Redewendung geht laut Zwaenepoel darauf zurück, dass Flüchtlinge ihre Fährten verwischen wollten, indem sie rote Heringe an Schnüren verstreuten, da diese die Witterung der Spürhunde beeinträchtigten (vgl. Zwaenepoel 2004, S. 22).

⁷⁰ Vgl. Nusser 2009, S. 25-29.

⁷¹ Vgl. Ronald Knox: Zehn Regeln für einen guten Detektivroman, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): *Der Detektivroman auf der Spur. Essaye zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 191-192.

⁷² Vgl. Nusser 2009, S. 27-28.

⁷³ Auch Buchloh und Becker kritisieren das Bedürfnis, eine typische Struktur herbeizusehnen und halten fest, dass „es eine solche für *die* Detektivromanverählung nicht gibt“ (Buchloh, Becker 1989, S. 15). Dies referiert wiederum auf den eingangs getätigten Ansatz der deskriptiven Beschreibung, da solche Aspekte vorhanden sind, jedoch keine starre und fixe Form nach sich ziehen.

⁷⁴ Buchloh, Becker 1989, S. 16.

einhergehend unterscheidet sich auch die Überführung oder Entlarvung des Täters, da dieser im Thriller eher überwältigt werden muss.⁷⁵

Diese Erkenntnisse führen schließlich zur nächsten Trias, die nun Aufschlüsse über die Unterscheidungsmerkmale geben soll. Sowohl Schulz-Buschhaus⁷⁶ als auch Nusser⁷⁷ und Holzmann⁷⁸ führen die drei Elemente Analysis, Action und Mystery ins Feld, die die jeweiligen Differenzen in der Handlungsstruktur widerspiegeln. Die Analysis meint naturgemäß die Analyse, worin die verschiedenen Beobachtungen des Ermittlers fallen. Charakteristisch hierfür sind die Darlegungen der Gedanken der ermittelnden Person, weswegen eine gewisse Dialoglastigkeit zu konstatieren ist. Sinnbild hierfür ist die allseits bekannte Figur des Dr. Watson in den Erzählungen um Sherlock Holmes. Buschhaus und Becker beschreiben diese sehr treffend als die Figur, die „so mannigfaltige Möglichkeiten zum Dozieren und Demonstrieren gibt“⁷⁹, wodurch es möglich gemacht wird, an Sherlock Holmes' Gedankenwelt teilzuhaben. Die Beobachtung legt somit nahe, dass der Aspekt der Analysis vor allem für den Detektivroman vorherrschend ist. Das Strukturelement Action drängt andere Handlungselemente zurück, um aktionsgeladene Momente zu steigern, die wiederum ein fesselndes Auf und Ab der Spannungskurve gewährleisten soll, weswegen die Action vorrangig mit dem Thriller in Verbindung gebracht wird. Das dritte Handlungselement beinhaltet schließlich diverse Täuschungsmanöver und Informationsverweigerungen, die am Ende der Erzählung zu einer Überraschung führen: „Wir nennen es MYSTERY und verstehen darunter jene planmäßige Verdunkelung des Rätsels, die am Schluß einer völlig unvorhergesehenen, sensationellen Erhellung Platz macht.“⁸⁰ Die Struktur der Mystery lässt sich nun sowohl für den Detektivroman als auch für den Thriller geltend machen. Ein Verhältnis, das Schulz-Buschhaus wie folgt beschreibt:

Das Verhältnis von „analysis“ zu „mystery“ entscheidet darüber, ob die Konstruktion des Romans eher nach dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit oder nach dem Prinzip des Wunderbaren, angelegt ist, ob sie den Leser zur aktiven Erfassung von Wirklichkeit oder zum passiven Genuß von Prodigien leiten möchte. Das Verhältnis von „analysis“ und „action“ bestimmt vor allem den erzählerischen Aufbau des Werkes, der bald die Gestalt von Abhandlung und Traktat annimmt, bald die erzählfremde Figur des Rätsels durch eine Fülle von Abenteuern verdeckt.⁸¹

⁷⁵ Vgl. Nusser 2009, S. 50-56.

⁷⁶ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, S. 2-3.

⁷⁷ Vgl. Nusser 2009, S. 30-31.

⁷⁸ Vgl. Holzmann 2001, S. 13-19.

⁷⁹ Buchloh, Becker 1989, S. 60.

⁸⁰ Schulz-Buschhaus 1975, S. 4.

⁸¹ Schulz-Buschhaus 1975, S. 5.

Diese Erklärung legt nun nahe, dass man nicht immer ein Element als strukturgebend herausarbeiten könne, sondern dass sowohl eine Konkurrenz als auch eine Überschneidung zutage treten kann. Das letztgenannte Verhältnis kann jedoch aufzeigen, welches Element vorherrschend wirkt, und so eine Unterscheidung in Detektivroman und Thriller möglich machen. Dies ist der Grund, warum sich auf diese Trias auch in der Werkanalyse zu Leo Perutz berufen wird, zumal das Element Mystery hier ebenfalls in Erscheinung treten wird.

3.2. Herausbildung des Thrillers

Um das Genre des Thrillers zu verstehen, muss man versuchen, dessen Geschichte gewahr zu werden. Dies ist dahingehend von Dringlichkeit, da heute vielfach vom Thriller die Rede ist, dies aber meist nur sehr pauschal. Um sich ein differenzierteres Bild zu schaffen, gilt es nun, dessen Ursprünge und Frühformen sowie sich konstituierende Subgenres zu untersuchen. Dies soll uns in weiterer Folge Antworten liefern, welche Einflussformen zu welcher Zeit aktiv waren und welche Bezüge in späterer Folge zwischen Werken von Leo Perutz und der Thriller-Literatur hergestellt werden können.

3.2.1. Ursprünge und Anfänge

Während die Erscheinung der Kurzgeschichte *The Murders in the Rue Morgue* von Edgar Allan Poe für viele den Startschuss der klassischen Detektivgeschichte markiert, gibt es für den Thriller kein solch markantes Datum. Um das besondere Interesse an Thrillern zu untersuchen, kann man jedoch etwas weiter ausholen. Starrett nennt in seinem Aufsatz beispielsweise die Furcht vor dem Unbekannten, die mit Neugierde gekoppelt ist, als eine Urangst des Menschen, weswegen dieser Zugang seit jeher faszinierend auf die menschliche Spezies wirkt.⁸² Dass diese Furcht angesprochen werden will, symbolisiert auch die Genrebezeichnung selbst:

Gewaltdarstellungen als ›thrill‹ zu erleben, der Umstand, daß sie ein ›prickelndes Gefühl‹, einen unbestimmten Erregungszustand des Zitterns, Schauerns und Erbebens auslösen (so die deutsche Übersetzung von ›thrill‹) und lustvoll genossen werden, ist das eigentliche Skandalon, dem immer wieder mit Bilderverbot und Zensurmaßnahmen begegnet wird.⁸³

⁸² Vincent Starrett: Kriminalgeschichten, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektiv erzählt auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 244.

⁸³ Holzmann 2001, S. 23.

Der letzte Aspekt, der auf die Bilderverbote und Zensurmaßnahmen anspielt, liefert uns Ansätze, die auf eine der Urformen des Thrillers verweisen. In ihrem Werk *Schaulust und Verbrechen* liefert Holzmann wichtige Erkenntnisse über solche Vorformen, die sie in ihren Untersuchungen immer wieder an die Medienentwicklung koppelt, weswegen ihr Werk vor allem im Kapitel 3.2.3. wichtig wird. Hier sei jedoch vor allem auf den Begriff Schaulust in Bezug auf Verbrechen hingewiesen, der auf die volksfestcharakterähnlichen Hinrichtungen der frühen Neuzeit anspielt. Ursprünglich als Abschreckungsmaßnahme gedacht, entwickelten die Hinrichtungen ein Eigenleben, das so manchen Bürger aus der Melancholie der Alltagswelt lockte:⁸⁴ „Je schrecklicher das Schauspiel, desto größer der Nervenkitzel, freilich unter der Voraussetzung, daß sich der Zuschauer selbst in Sicherheit weiß.“⁸⁵ Und hier wird auch die Parallele zum Rezipieren eines Thrillers offenkundig, wo der Leser sich einem ähnlichen Gefühl hingibt. Im Übrigen vergleichen das einige Autoren auch mit den Erlebnissen eines Jahrmarktbesuchs, der ebenfalls eine Symbiose aus Angst, Hoffnung, Erregung und Spaß mit sich bringt, um am Ende ein Gefühl der Sicherheit zu liefern.⁸⁶

Während diese erste Beobachtung noch wenig mit dem Erzählen von Geschichten gemein hat, ändert sich dies mit dem Aufkommen des Bänkelsangs im 18. Jahrhundert. Holzmann hält fest, dass hier vor öffentlichem Publikum drastische Verbrechen geschildert wurden, die durch szenische Darstellung die Vergegenwärtigung der Tat bezwecken wollten.⁸⁷ Trotz des Versuchs einer belehrenden Wirkung mit der Darlegung der Bestrafung am Ende und der Warnung vor der Verlockung von Lastern wurden durch Spannung, Angst und Lust sensationelle Elemente der Verbrechen betont, weswegen diese Erzählform durchaus als Vorreiter des Thrillers gelten kann. Einen direkteren Einfluss hatte der Bänkelsang jedoch auf eine andere literarische Ausprägung, und zwar auf den Schauerroman.⁸⁸

Der Schauerroman (auch: Gothic novel), der vor allem mit Horace Walpoles *Castle of Otranto* assoziiert wird, spricht nun die Urängste des Menschen nicht mehr auf einer rein oralen Ebene, sondern in schriftlicher Form an:

⁸⁴ Vgl. Holzmann 2001, S. 25-45.

⁸⁵ Holzmann 2001, S. 39.

⁸⁶ Vgl. z.B. Holzmann 2001, S.50 oder Seeßlen 2013, S. 12.

⁸⁷ Vgl. Holzmann 2001, S. 51-58.

⁸⁸ Vgl. Jörg Schönert: Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur 1770-1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 326.

In der Angst, die im Gegensatz zur Furcht nicht auf etwas Konkretes, Bekanntes und Vertrautes gerichtet, sondern als unbestimmte Empfindung im Ontologischen angesiedelt ist, kehrt das Verdrängte machtvoll und zumeist gewaltsam wieder. Der Schauerroman (und in seiner Nachfolge der Thriller) spekuliert auf diese dunkle Angst, sie ist seine primäre Wirkungsabsicht.⁸⁹

Holzmann zeigt somit auf, dass auch der Schauerroman eine Nähe zum Thriller vorweisen kann. Und auch Zwaenepoel hebt dessen Pionierrolle hervor, indem er dem Schauerroman eine Wegbereiterrolle für die moderne Kriminalliteratur nachsagt.⁹⁰ Gleichzeitig setzt jedoch ein anderer Trend ein, der nachhaltig für die Thriller-Rezeption wirken sollte. Durch den Zeitschriften-Boom der 1830er Jahre, der durch verbesserte Publikationsbedingungen vorangetrieben wurde⁹¹, stieg dementsprechend die Nachfrage, weswegen man auch dieses Format für die Kriminalliteratur nutzte. Die zwei bedeutenden Varianten hierbei sind der Feuilletonroman und der Heftroman.

Bei den Feuilletonromanen handelte es sich um Fortsetzungsromane, die in Zeitschriften publiziert wurden. Zwaenepoel konstatiert diesbezüglich wenig Anspruch aufseiten der Leser, weswegen er den Begriff Spannungsliteratur einführt.⁹² Dieser kann wohl dahingehend gedeutet werden, dass die Charakterisierungen und die Form gänzlich der Spannung unterworfen wurden, wobei vor allem das Stilmittel des Cliffhangers prägend ist, um den Leser für die nächste Ausgabe zu binden. Auf diese Form wird spätestens bei der Betrachtung des Perutz-Werks *Wohin rollst du, Äpfelchen* zurückgekommen werden, zumal dieses ebenfalls als Fortsetzungsreihe in einer Zeitung erschienen ist.

Demgegenüber steht der Heftromankrimi, der sich ab den 1860er Jahren in den Vereinigten Staaten konstituierte. Da nun die Auflösung am Ende der Erzählung offenbart wurde, mussten andere Mittel gefunden werden, um die Lesenden zu binden. Eine Möglichkeit bestand darin, die sensationellen Motive aufzustocken und unverletzliche, heroische Serienhelden zu entwerfen.⁹³ Diese Vorform des Thrillers hatte bald mit dem Vorwurf der Schundliteratur zu kämpfen, gerade weil parallel dazu der Detektivroman seinen Siegeszug antrat, als nach Doyles *Sherlock Holmes*-Geschichten vor allem die 1920er Jahre als Hochphase der Detektivliteratur angesehen werden können. Erst Ende der 1930er Jahre trat mit dem Aufkommen der Hard-boiled-school eine Trendwende ein.

⁸⁹ Holzmann 2001, S. 23.

⁹⁰ Vgl. Zwaenepoel 2004, S. 35.

⁹¹ Vgl. Nusser 2009, S. 76-77.

⁹² Vgl. Zwaenepoel 2004, S. 40-43.

⁹³ Vgl. Nusser 2009, S. 78.

3.2.2. Die Hard-boiled-school, der Spionageroman und der Psychothriller

Nachdem sich das Schema des Detektivromans, nach den für den Detektivroman goldenen 1920ern, abgenützt hatte und der Konstruktionsgrad des Genres in die Kritik geraten war, wurde ein neuer Anspruch an die Kriminalliteratur gestellt:

Der Kriminalroman muß sowohl hinsichtlich der Ausgangssituation als auch der Aufklärung glaubwürdig motiviert sein. Er muß aus glaubwürdigen Handlungen glaubwürdiger Personen unter glaubwürdigen Umständen bestehen, wobei nicht vergessen werden darf, daß Glaubwürdigkeit weitgehend eine Frage des Stils ist.⁹⁴

Der Verfasser dieser Zeilen ist mit Raymond Chandler zugleich einer der Großen der Hard-boiled-school⁹⁵. Neben diesem Anspruch formuliert er noch einige weitere Aspekte, die die Hard-boiled-school auszumachen haben. Doch für eine erste Betrachtung soll dieses Zitat genügen. Deutlich wird der Anspruch, dass Glaubwürdigkeit ins Zentrum der Erzählung gerückt werden solle. Dies zeigt sich schon in der Beschreibung der ermittelnden Person; „es gibt keine weitschweifigen Belehrungen mehr, keine geschwungenen Backpfeifen, keinen gezwirbelten Schnurrbart, keine effektvollen Auftritte, sondern nur mehr den schlichten Anzug und dieselbe wortkarge, trockene Art.“⁹⁶ Dadurch grenzt man sich jedoch nicht nur vom Detektivroman ab, sondern auch von den Heftromankrimis. Die Ermittlungsfigur tritt nicht mehr als Superheld auf, sondern als vergleichsweise durchschnittlicher, moralisch sauberer, harter Kerl. Das Geschehen selbst wird vor allem in die Großstadt gelegt. Diese zwei Aspekte haben zwei historische Grundlagen. Zum einen kann die Hard-boiled-Literatur als Reaktion auf die Prohibitionszeit gesehen werden, während dieser es massive Probleme mit Korruption und Käuflichkeit von Polizisten gegeben hat. Dem steht nun ein realistisch gezeichneter Kämpfer für Recht und Ordnung gegenüber, der sich durch Kraft, starken Willen, emotionale Kontrolle und Ruhe in Krisensituationen auszeichnet.⁹⁷ Zum anderen spielt die Großstadt eine besondere Rolle. Schwanhäußer sieht den Grund darin, dass die amerikanische Großstadt in den 1920er Jahren als sensationell wahrgenommen wurde und

⁹⁴ Raymond Chandler: Gelegentliche Notizen über den Kriminalroman, niedergeschrieben 1949, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektiv erzählt auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 262.

⁹⁵ Das Wort hard-boiled kommt laut Zwaenepoel vom Militärjargon und bezeichnet einen unsentimentalen Menschen. In Bezug auf die Hard-boiled-Literatur kann dieser Begriff auch mit „hartgesotten“ übersetzt werden (vgl. Zwaenepoel 2004, S. 23).

⁹⁶ Sonja Osterwalder: Düstere Aufklärung. Die Detektivliteratur von Conan Doyle bis Cornwell. Wien, Köln, u.a. Böhlau 2011, S. 123.

⁹⁷ Vgl. Nusser 2009, S. 124-125.

dass die Großstadt immer wieder Geschichten und Typen generiere.⁹⁸ In diesem Umfeld bekommt es der Protagonist meist nicht nur mit einem Gegenspieler zu tun, vielmehr kämpft er gegen die korrupte Gesellschaft an. Das Verbrechen wird nicht als besonderes Ereignis dargestellt, sondern als alltägliches. Ferner kommt es zu einer Verzahnung von Politik, Geschäft und Verbrechen.⁹⁹ Hiermit grenzt sich die Hard-boiled-Literatur auch von den Heftromankrimis ab, da die Spannung nicht mehr als reiner Selbstzweck fungiert. Auch in der Hard-boiled-school überwiegen die aktionistischen Elemente über die analytischen, doch durch die Schilderung der gesellschaftlichen Umstände wird eine Ebene der Sozialkritik eingebracht und ein durchaus realistisches Bild vermittelt. Die aktionistischen Elemente zeigen sich vor allem in der Verfolgung des Täters, in Schlägereien und Begegnungen mit dem Antagonisten. Im Gegensatz zum Detektivroman ist der Hard-boiled-Ermittler nicht von einer reflexiven Haltung durchsetzt, sondern ist eine Person der Bewegung, die auch selbst unter physischer Bedrohung steht. Buchloh und Becker haben diesbezüglich bereits infrage gestellt, ob man bei dieser Ausprägung überhaupt noch von einem Detektivroman sprechen könne.¹⁰⁰ Diesem Ansatz kann man folgen und Zwaenepoels These unterstützen und die Hard-boiled-Literatur dem Thriller zuordnen.¹⁰¹

Neben den aktionistischen Elementen werden eben auch sozialkritische Töne laut. Es wird der „American Dream“ in Frage gestellt und Kritik am Kapitalismus laut. Strukturbildend sind jedoch immer wieder die Themen Moral und Korruption. In diesem Umfeld ist die einfache Moral guter und böser Cop nicht mehr gegeben, sondern ein gewisser Nihilismus vorherrschend, da nur durch das Unterdrücken von Emotionen den Gegnern Einhalt geboten werden kann.¹⁰² Als Beispiel kann ein Auszug aus Dashiell Hammetts Werk *Der Malteser Falke* herangezogen werden:

Während Effie Perine, mit klappernden Zähnen, am Schloß der Korridortür herumfummelte, kniete Spade neben dem dünnen Mann hin, drehte ihn auf den Rücken und fuhr mit der Hand unter seinen Mantel. Als er die Hand schnell wieder zurückzog, war sie mit Blut beschmiert. Der Anblick seiner blutigen Hand veränderte Spades Gesicht nicht im geringsten, auch nicht für den kleinsten Moment.¹⁰³

⁹⁸ Vgl. Anja Schwanhäuser: Stadtforschung – hart gesotten. Eine kulturalistische Gegenüberstellung von Kriminalroman und Stadtforschung, in: Bruno Franceschini, Carsten Würmann (Hrsg.): Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin: Weidler 2003, S. 269-270.

⁹⁹ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, S. 131.

¹⁰⁰ Vgl. Buchloh, Becker 1989, S. 101.

¹⁰¹ Vgl. Zwaenepoel 2004, S. 49.

¹⁰² Vgl. Buchloh, Becker 1989, S. 101.

¹⁰³ Dashiell Hammett: Der Malteser Falke. Zürich: Diogenes 1974, S. 169.

Hammett ist neben Raymond Chandler wohl der berühmteste und wichtigste Autor der Hard-boiled-school. Dieses Beispiel ist nur eine von vielen emotionslosen Reaktionen des Privatdetektivs Sam Spade im Roman. Daneben wird außerdem klar, dass Spade oft einen eigenen moralischen Weg geht, der nicht zwingend mit den gesetzlichen Grundlagen zusammenfällt. Prägend sind immer wieder die Zusammenkünfte mit den zwei Polizeiinspektoren, denen er reichlich sarkastisch entgegentritt, um es gelinde auszudrücken. Und hiermit wird auch ein weiteres stilbildendes Merkmal offenkundig, und zwar die Sprache. Durch die relativ hohe Anzahl an Dialogen wird der Sprache des Protagonisten viel Raum gegeben. Diese wird meist als hart, schroff und milieugebunden beschrieben¹⁰⁴ und trägt unweigerlich zur Charakterbildung des Protagonisten bei. Dadurch wird des Weiteren auch Realitätsnähe suggeriert, weil durch diese fingierte Mündlichkeit der Eindruck von Unmittelbarkeit und Lebendigkeit entsteht.¹⁰⁵ Der Fokus auf die Sprache zeigt sich auch in so manchen Rededuellen. Diese gleichen weniger einem polizeilichen Verhör als vielmehr einem Kampf, der jedoch auf verbaler Ebene ausgeführt wird. Osterwalder fasst dahingehend treffend zusammen: „Der sogenannte *tough talk* ist die schärfste Waffe des Detektivs, stets ungesichert und zum Abfeuern bereit.“¹⁰⁶

Durch die Vielzahl der genannten Aspekte sowie durch die Innovation und den Ausbruch aus dem starren Schema des Detektivromans wird den Romanen von Hammett und Chandler das bis dahin höchste schriftstellerische Niveau in der Kriminalliteratur bescheinigt.¹⁰⁷

Mit einer weit weniger schmeichelhaften Rezeptionsweise muss sich der Spionageroman* auseinandersetzen. Spätestens seit Flemings *James Bond* gilt er geradezu als Sinnbild der Trivialität. Dabei sind die Ursprünge dieses Genres vor einem ernsten zeithistorischen Hintergrund zu sehen. Schon vor dem ersten Weltkrieg schwindet das Sicherheitsgefühl in der Bevölkerung.¹⁰⁸ Nicht wenige sprechen von einem Fass, das überzulaufen droht. Dieser Verlust des Gefühls der Sicherheit spiegelt sich nun im Spionageroman wider. Für viele gilt

¹⁰⁴ Vgl. Zwaenepoel 2004, S. 50.

¹⁰⁵ Vgl. Holzmann 2001, S. 148.

¹⁰⁶ Osterwalder 2011, S. 139.

¹⁰⁷ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, S. 154.

* Meist wird vom Agenten- und Spionageroman gesprochen. In weiterer Folge wird der Spionageroman als Überbegriff gewählt, der auch den Agentenroman meinen soll.

¹⁰⁸ Vgl. Zwaenepoel 2004, S. 52.

John Buchans *Die neununddreißig Stufen* als eines der wesentlichen Frühwerke des Spionageromans, das Zwaenepoel auch als „Musterbeispiel eines Thrillers“¹⁰⁹ bezeichnet.

Buchan siedelt seine Geschichte im Vorfeld des Ersten Weltkrieges an und lässt seinen Helden Hannay zum Mitwisser einer Verschwörung werden, die die Tötung des griechischen Premierministers und die Ausforschung der englischen Flottenpläne zum Ziel hat. Hannay sieht sich gezwungen, die Flucht zu ergreifen, muss zeitgleich jedoch alles daransetzen, dass die Verschwörung publik gemacht wird. Interessant ist hierin, dass es sich beim Helden um keinen professionellen Detektiv oder Polizist handelt, sondern um einen Amateur. Dabei wirkt der Protagonist jedoch gerade so, als hätte er dieses Abenteuer herbeigesehnt, da er nach seiner Rückkehr aus einer Kolonie nach London in Lethargie verfallen war. Dieses Motiv, dass ein Amateur in dunkle Machenschaften gezogen wird und unter widrigen Bedingungen die Wahrheit ans Licht bringen muss, sollte ein beliebtes Thema in vielen Thrillern werden. Daneben ist auf die Bedrohung hinzuweisen, die nun nicht mehr für das urbane Feld einer Stadt geltend ist, sondern durchaus eine ganze Nation betrifft. Durch die ständige Verfolgung des Helden wird latente Spannung geschaffen, weswegen auch das Handeln gegenüber dem reflektierten Vorgehen vorherrscht. Ein Verhältnis, das sogar im Roman thematisiert wird:

Alles dies war bloße Spekulation, und ich behaupte nicht, daß sie scharfsinnig oder wissenschaftlich war. Ich war durchaus kein Sherlock Holmes. Aber ich habe mir immer schon eingebildet, daß ich in solchen Dingen eine Art von Instinkt habe. Ich weiß nicht, ob ich's richtig erklären kann: ich brauch eben meinen Verstand, solange er ausreichte, und wenn der auf eine Bretterwand stieß, fing ich an zu raten, und meistens stellte sich heraus, daß ich ziemlich richtig geraten hatte.¹¹⁰

Hannay spricht hier die unterschiedliche Vorgehensweise im Gegensatz zum Detektivroman direkt an, indem er sich von Sherlock Holmes distanziert. Zwar kann auch vielen Detektivfiguren Instinkt und Intuition zugesprochen werden, doch gerade der Verweis auf den Zufall als zielführendes Mittel widerspricht dem Detektivroman, was auch Knox wiederum hervorgehoben hat.¹¹¹

Interessant ist jedoch auch, dass der Film hier seinen großen Einflussbereich geltend macht. Die Verfilmung von *Die neununddreißig Stufen* durch Alfred Hitchcock in den 1930er Jahren ist nur eines von vielen Beispielen, wo das Buch als Vorlage für einen bekannten Thriller

¹⁰⁹ Zwaenepoel 2004, S. 52.

¹¹⁰ John Buchan: *Die neununddreißig Stufen*. Zürich: Diogenes 1975, S. 205.

¹¹¹ Knox, in: Buchloh, Becker 1977, S. 191-192.

herangezogen wurde. Dieses enge Verhältnis zeigt sich jedoch an einem anderen Beispiel noch viel prägnanter. So verfasste Graham Greene seinen Roman *Der dritte Mann* erst, nachdem er die Drehbuchvorlage für Carol Reeds *Der dritte Mann* geschrieben hatte. Diese Wechselwirkung zwischen dem Medium Film und dem Thriller wird im nächsten Punkt noch näher beleuchtet.

Prägend für die Rezeption des Spionageromans ist vor allem der zeithistorische Hintergrund, der auch in den Werken selbst verarbeitet wird. Durch die Schilderung von nationalen Bedrohungsszenarien werden stereotype Feindbilder geschaffen. Diese umfassen Kommunisten, Anarchisten, Juden und gerade vor dem zweiten Weltkrieg Deutsche. In die Kritik gerät dabei immer wieder Cyril McNeile, der unter dem Pseudonym Sapper publizierte. Buchloh und Becker verweisen diesbezüglich exemplarisch auf den Roman *The Black Gang*, der in der Reihe um den Ermittler Bulldog Drummond erschienen ist: „Zugegeben, der Einfall, daß Drummond Anarchisten und Kommunisten in einem privaten Straflager auf einer kleinen Insel Arbeit verrichten läßt, ist für einen Augenblick recht amüsant, aber die Idee der Konzentrationslager ist hier auch nicht fern.“¹¹²

Buchloh und Becker folgern weiter: „So erscheint der *thriller* der 20er-Jahre geprägt durch seinen latenten Faschismus – auch hier ist Sapper ein Vorläufer von Ian Fleming.“ Diese Beobachtung lässt nun für den Spionageroman mit Vorbehalten bestätigen, dass in manchen Werken durchaus faschistoide Züge zu bemerken sind. Wie auch richtigerweise hingewiesen wird, wird dieser Vorwurf gerade in Bezug auf Ian Flemings *James Bond*-Reihe nach dem Zweiten Weltkrieg schlagend. Anzumerken ist jedoch auch, dass natürlich nicht alle Spionageromane jener Zeit mit dem Faschismus in Verbindung zu bringen sind. Sehr wohl ist aber zu beobachten, dass die historischen Konflikte in das Schema Gut und Böse umfunktioniert werden¹¹³ und dass propagandistische Funktionen, in welche Richtung auch immer, verfolgt werden. Dies zeigt sich auch bei einem weiteren, wichtigen Vertreter des Spionageromans, und zwar Eric Ambler. Über diesen schreiben Buchloh und Becker:

Ambler zeigt sehr geschickt, wie sich internationales Waffengeschäft und Politik auf ein Einzelschicksal auswirken, der *thriller* wird hier zu einer Information über die Politik Italiens und Deutschlands, zu einer Warnung vor dem Faschismus: der Spionageroman hat also wieder einmal propagandistische Funktion.¹¹⁴

¹¹² Buchloh, Becker 1989, S. 113.

¹¹³ Vgl. Nusser 2009, S. 118.

¹¹⁴ Buchloh, Becker 1989, S. 114.

Dieses Zitat spielt auf Amblers Roman *Anlass zur Unruhe* an. Der Roman handelt im faschistischen Italien kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Ambler liefert dabei eine spitzfindige Ausarbeitung zu den Waffengeschäften und zur politischen Situation Europas und zeigt, dass die Fronten nicht durchwegs einheitlich verlaufen sind, sondern dass wirtschaftliche Begehrlichkeiten, aber auch Spionage, die Fronten differenzierter erscheinen lassen, als anzunehmen ist. Dies steht auch symbolisch für die Komplexität der Lage Ende der 1930er Jahre. Weiterführende Informationen zum zeitgeschichtlichen Hintergrund liefert hierzu das Nachwort von Thomas Wörtche in der *Zeit*-Edition¹¹⁵. Vor diesem Hintergrund muss der Protagonist Marlow vor der italienischen Geheimpolizei fliehen und mit Hilfe des Agenten Zaleshoff die Flucht ins Ausland schaffen. Der Roman gliedert sich dabei in zwei Teile. So wird in einem ersten Teil der Fokus auf die Verschwörung gelegt, da Marlow in seinem neuen Berufsumfeld in Mailand diversen unerklärlichen und unglaublichen Ereignissen gegenüberstehen muss, während später, je mehr Licht in die Sache kommt, die Flucht als handlungsbestimmend erscheint. Als Feindbild fungieren deutsche Spione, korrupte italienische Behörden und die italienische Geheimpolizei.

Nach dem Zweiten Weltkrieg konstituiert sich mit dem Kalten Krieg ein neues Feindbild, und zwar das Feindbild des Russen. Dies weiß Ian Fleming in seinen Romanen einzubetten und er wird zum wohl bekanntesten Vertreter des Spionageromans, wenngleich er auch sehr viel Kritik einstecken musste. Ihm wird unterstellt, dass er, neben dem feindseligen Russen, auch die alten Feindbilder der Zwischenkriegszeit erneuere. Gerber meint, dass Fleming haltlose Verschwörungen und nicht vorhandene Verbrecher auf den Plan rufe, was er darauf zurückführt, dass England nach dem Zweiten Weltkrieg einen macht- und wirtschaftspolitischen Verlust erlitten hatte, für den natürlich das Ausland die Schuld trage.¹¹⁶ Er äußert sich dazu wie folgt:

Statt die Lage nun aber intelligent zu analysieren und das Beste daraus zu machen, wozu Fleming unfähig ist, projiziert er seine existentiellen englischen Ängste aus der Laterna Magica seiner Seele überlebensgroß gespenstisch an die Wände und behauptet dann, dies sei eine verbrecherische Verschwörung des internationalen Ausländertums, vor allem der Eurasiaten, die es umzulegen gelte.¹¹⁷

¹¹⁵ Eric Ambler: *Anlass zur Unruhe*. Hamburg: Zeitverlag 2012.

¹¹⁶ Vgl. Richard Gerber: *Verbrecherdichtung und Kriminalroman*, in: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink 1998, S. 80.

¹¹⁷ Gerber, in: Vogt 1998, S. 80.

Auf der einen Seite könnte man Gerber zustimmen. Analysiert man die *Bond*-Geschichten, so stimmt es, dass die Feindbilder oftmals auch jene Feindbilder sind, die in der Zwischenkriegszeit verwendet wurden, wenngleich nun meist eine Verbindung zum „bösen Russland“ besteht. Eco relativiert diese Kritik jedoch. Gegenüber den Rassismus-Vorwürfen (und hier könnte man auch die Faschismus-Vorwürfe mitansprechen, auf die weiter oben hingewiesen wurde) stellt er die These auf, dass eher zweckhafte Klischees aufgegriffen werden, um eine gelungene Unterhaltungsmaschinerie zu entwerfen.¹¹⁸ Der Kritik von Gerber, wonach dieser die Unfähigkeit Flemings hervorhebt, kontert Eco: „Fleming ist gebildeter als er zu verstehen gibt.“¹¹⁹

Führt man sich nun das Schema der *Bond*-Erzählung vor Augen, so wird sich Ecos Ansatz bestätigen. Die politischen Konflikte fungieren eher als Schablonen, um den Helden in eine existentielle Bedrohung zu versetzen. Der Konflikt wird schnell ins Persönliche gezogen, wodurch weniger die reelle nationale Bedrohung im Raum steht, wie das noch bei Ambler war, sondern eher die Tüchtigkeit des Helden, der sich gegen jede Gefahr zu erwehren weiß. Er zeigt, was durch Härte, Gehorsam und körperliche Tüchtigkeit möglich ist. Ferner verleiht das Verfügen über technische Hilfsmittel eine weitere persönliche Machtstellung.¹²⁰

Problematisch sieht Nusser weniger die nationalen Feindbilder als die Darstellung des Verhältnisses von Konsum und Waren. Er konstatiert eine Bindung des Lesers an die Ästhetik der Warenwelt und sieht das Bild eines glücklichen Lebens durch Konsum suggeriert, was er den Fleming-Effekt nennt. Das Resultat ist demnach, ähnlich wie in Ecos Feststellung, die perfid angestrebte Unterhaltungsindustrie.

Neben dem Spionageroman gibt es eine weitere wichtige Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg, die prägend für das Genre Thriller werden wird. Die Rede ist vom Psychothriller. Der Konflikt oder das Konfliktpotenzial wird darin wieder weg von der großen Bühne der internationalen Auseinandersetzungen genommen und in atmosphärisch dichte Gefilde verpflanzt. Einen großen Einfluss auf diese Entwicklung hat die Individualpsychologie, wegen deren Zunehmens die titelgebende menschliche Psyche im Zentrum des Interesses steht. Im Gegensatz zur Hard-boiled-school treten die Milieuschilderungen und Landschaftsbeschreibungen zurück, und im Unterschied zum Spionageroman werden die

¹¹⁸ Vgl. Umberto Eco: Die Erzählstruktur bei Ian Fleming, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 196 bzw. S. 206.

¹¹⁹ Eco, in: Vogt 1998, S. 203.

¹²⁰ Vgl. Nusser 2009, S. 120-122.

„Typen und Schablonen durch Charaktere ersetzt“¹²¹. Sonja Heinrichs versucht in ihren Beobachtungen über das Filmgenre eine Definition festzuhalten, die wie folgt lautet:

Was verspricht nun ein Psychothriller? Statt Wert auf eine abwechslungsreiche Handlung zu legen, stehen hier vielmehr die Charaktere und deren Psyche im Vordergrund. Emotionale Konflikte zwischen den Figuren oder auch innerhalb einer Figur werden behandelt. Der Zuschauer, der sich mit dem Protagonisten identifiziert, fühlt den Konflikt im Idealfall nach und wird so selbst Teil des moralischen Diskurses.¹²²

Wenn man in dieser Ausführung nun den Zuschauer durch den Leser ersetzt, kann diese Definition durchaus für den literarischen Psychothriller übernommen werden. Zentral ist darauf hinzuweisen, dass der angesprochene Protagonist nun meist nicht mehr ein Detektiv oder Ermittler ist, sondern ein (vermeintlich) durchschnittlicher Mensch. Dieses Schema war bereits bei John Buchan oder Eric Ambler zu sehen, als deren Protagonisten plötzlich einer Bedrohung gegenüberstanden, derer sie sich erwehren mussten. Hier geschieht eine ähnliche Perspektivverschiebung, jedoch wird nicht zwingend das Opfer dargestellt, sondern oft auch der Täter.

Beginnen wir nun bei der Opferdarstellung. Hier ist wohl auf Boileau und Narcejac hinzuweisen. Wesentlich ist auch hier, dass kein Detektiv mehr im Spiel ist, was eine zusätzliche Angststeigerung hervorbringt, zumal der Detektiv oft der Ruhepol der Erzählung war¹²³. „Dieser Verzicht ereignet sich noch in voller Übereinstimmung mit der Theorie, die in ihm ein wesentliches Mittel zur Steigerung des Angst-Effekts erblickt.“¹²⁴ Dieser Verweis auf den Angst-Effekt bringt auch die Bestrebungen von Boileau und Narcejac auf den Punkt. Sie übten ebenfalls Kritik am Detektivroman und dessen Kreuzworträtselcharakter. Ihnen ging es nun darum, von diesem Vorurteil des Trivialen wegzukommen und etwas Romanhaftes zu schaffen¹²⁵ oder, wie sie selbst sagen: „Der Detektivroman muß ein als eine Erzählung präsentierter Roman sein.“¹²⁶ Im konkreten Fall bedeutet dies, dass das Rätsel nun im Charakter liegen sollte und das Opfer in den Fokus gerät. Die Bedrohung sollte nicht als

¹²¹ Zwaenepoel 2004, S. 65.

¹²² Sonja Heinrichs: Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers. München: Herbert Utz 2011, S. 106.

¹²³ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, S. 185.

¹²⁴ Schulz-Buschhaus 1975, S. 185.

¹²⁵ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, S. 183.

¹²⁶ Pierre Boileau, Thomas Narcejac: Der Detektivroman (Auszüge), in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektivroman auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 369.

Anstoß des Rätsels dienen, sondern sollte fühlbar werden.¹²⁷ Man kann somit festhalten, dass sie bei der Furcht ansetzen, um Einblicke in die menschliche Psyche zu geben¹²⁸: „Furcht [...] entsteht durch den Verlust unseres Identitätsgefühls, durch die Verwicklung in Ereignisse, deren definitive Bedeutung für die eigene Person man nicht restlos abschätzen kann, die ahnen lassen, dass man plötzlich ein ganz anderer werden könnte.“¹²⁹

Diese Beschreibung klingt nun beinahe so, als würde Perutz' Roman *Der Marques de Bolibar* beschrieben. Führt man sich vor Augen, dass Boileau und Narcejac auch im Spannungsfeld der Wirklichkeit und des Unglaublichen arbeiteten, wobei übernatürlich Scheinendes am Ende entlarvt wird¹³⁰, erhärtet sich diese Theorie nochmals. Es wäre hier jedoch der falsche Rahmen, um diese These einer genaueren Untersuchung zuzuführen. Fokussieren wir uns somit auf die zweite Variante, und zwar auf die Darstellung des Täters:

Schon die Verlagerung des Interesses vom Detektiv auf den Täter bedeutet eine Verflüssigung der Struktur, eine Entscheidung für mehr irritierende, am Ende nicht mehr auflösbare Komplexität. Jetzt nämlich wird man nicht mehr Zeuge der Wiederherstellung einer vorübergehend gestörten Ordnung, sondern einer überraschenden, unabsehbaren Veränderung.¹³¹

Diese Ausführung spricht zum einen das wieder vermehrt auftretende Mystery-Element an. Daneben wird mit der Verflüssigung der Struktur auf die Offenheit des Genres hingewiesen, in dem es laut Zwaenepoel kaum Ver- oder Gebote gäbe.¹³² Nachhaltig prägend für die Variante der Täterperspektive ist sicherlich Patricia Highsmith, deren Roman *Der talentierte Mr. Ripley* ein Klassiker in jenem Bereich ist. Die Täterfrage, die es im klassischen Detektivroman gegeben hat, ist nicht mehr geltend. Die Frage ist, ob der Titelheld nach seinem Verbrechen überführt wird¹³³, womit ein genretypisches Motiv des Thrillers, das der Zukunftsspannung, ausgeführt wird. Von diesem wird noch die Rede sein.

Noch wichtiger ist der Aspekt der Darstellung, so wird ein personales Erzählen vorangetrieben, welches den Rezipienten immer näher an die Person des Verbrechens heranführt. Auf diese Weise entsteht immer wieder beim Rezipienten die Spannung, ob

¹²⁷ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, S. 184.

¹²⁸ Vgl. Nusser 2009, S. 149.

¹²⁹ Nusser 2009, S. 149.

¹³⁰ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, S. 190.

¹³¹ Dieter Wellershof: Vorübergehende Entwicklung. Zur Theorie des Kriminalromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink 1998, S. 510.

¹³² Vgl. Zwaenepoel 2004, S. 114.

¹³³ Vgl. Zwaenepoel 2004, S. 66.

Ripley geschnappt würde. Dies wird dadurch verstärkt, dass Ripley durch seine immer paranoideren Züge gegen Ende hin beinahe jeden verdächtigt, ihn auffliegen zu lassen. Zusätzlich werden beim Leser kognitive Prozesse losgetreten, die ihn bald in eine Zwickmühle bugsieren. Durch die Darlegung von Ripleys Situation, vor allem seiner familiären Einsamkeit und seiner minderwertigen Gefühle hinsichtlich seiner Lebenslage, sieht sich der Leser bald in einer Empathie-Situation. Diese gilt symptomatisch für den Psychothriller, so identifiziert sich der Rezipient mit dem Täter oder jener wird als sympathisch beziehungsweise nicht gänzlich negativ dargestellt.¹³⁴ Dieses Phänomen zeigt sich auch in der filmischen Ausprägung des Psychothrillers, in der das Sympathiegefühl durch schauspielerische Leistungen verstärkt werden kann. Heinrichs führt hierzu Norman Bates (*Psycho*), Hannibal Lecter (*Das Schweigen der Lämmer*) und Katherine Trammel (*Basis Instinct*) als Beispiele an¹³⁵, denen wohl nur zuzustimmen ist. Sie sieht des Weiteren die Person des Psychopathen ideal für die Intentionen des Psychothrillers. Diese ist als Person mit kranker Seele zu verstehen, die durch antisoziales Gehabe, emotionale Kälte und durch diverse moralische Missachtungen auffällt. Prägend sind demnach zerrüttete Familienverhältnisse und, damit einhergehend, eine Unfähigkeit sich in das gesellschaftliche Leben zu integrieren.¹³⁶ Im Zusammenhang mit dem Psychothriller lässt sich auch nicht verneinen, dass diese Personen sich meist durch überdurchschnittliche Intelligenz auszeichnen. Münzt man dies nun auf den Roman von Highsmith um, so können diese Aspekte ebenfalls beobachtet werden. Ripley wird demnach schon im Titel als talentiert beschrieben und zeichnet sich auch im Verlauf der Geschichte durch Intelligenz und Talent zur Verdunkelung aus. Ingendaay hebt im Nachwort vor allem das provokante Verhältnis von Kühnheit, Intelligenz und Erfindertum hervor, sodass sich Ripley in seiner Selbstdarstellung als Traum aller Schwiegermütter zeigt, aber auch in seinem verbrecherischen Kalkül.¹³⁷ Problematisch ist dieses Verhältnis vor allem dahingehend, weil die Täter in Psychothrillern oft Serientäter sind. Delabar meint zum Aspekt des Serienmordes: „Priorität hat hierbei naheliegenderweise die Gefährdung des realen Lebens durch Bedrohungen, die als Symptom für die Zerrüttung

¹³⁴ Vgl. Doris Wieser: Spannungserzeugung durch einen moralisch ambivalenten Protagonisten: Die Täterperspektive bei Patrica Melo, in: Kathrin Ackermann, Judith Moser-Kroiss (Hrsg.): *Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung*. Wien, Berlin: Lit 2007, S. 170.

¹³⁵ Vgl. Heinrichs 2011, S. 107.

¹³⁶ Vgl. Heinrichs 2011, S. 106-107.

¹³⁷ Vgl. Paul Ingendaay: Nachwort, in: Patricia Highsmith: *Der talentierte Mr. Ripley*. Zürich: Diogenes 2002, S. 408-409.

des sozialen Konnexes in der Dynamisierung der Moderne gelesen werden.“¹³⁸ Das Verbrechen erfüllt somit wieder die Funktion der gesellschaftlichen Bedrohung, weswegen ein durchgehendes und schwerwiegendes Bedrohungsszenario aufrechterhalten werden kann.

Diese drei Beispiele haben nun die Entstehungsgeschichte des Thrillers aufgezeigt. Zugleich sind sie stilbildend für den Thriller, zumal immer wieder Anleihen von den jeweiligen Beispielen genommen werden. Es zeigt sich jedoch auch, dass eine zunehmende Verflüssigung der Form eingesetzt hat. So finden sich bei den gegenwärtigen Bucherscheinungen wenige Reinformen dieser Subgenres. Die Hard-boiled-school war nach Hammett und Chandler wegen ausufernder Gewaltdarstellungen, die unter dem Vorwurf „violence is fun“ zusammengefasst wurden, in Verruf geraten. Aspekte des Hard-boiled-Detektivs werden jedoch bis heute adaptiert. Die anderen beiden Formen bestehen ebenfalls weiter, jedoch ist zu beobachten, dass sie eben selten in Reinform auftreten. Es werden oft typische Elemente aufgegriffen und mit anderen Genreausprägungen kombiniert. Deswegen gibt es immer wieder Schöpfungen, die sich verschiedenen Aspekten mehr oder weniger öffnen. Vielfach findet deswegen eine zusätzliche Klassifizierung statt, indem der Thriller in weitere Subgenres wie Polit-, Erotik- oder Justizthriller eingeteilt werden kann, wobei gerade der Politthriller in der Tradition des Spionage- und Agententhillers steht.

Daneben ist auch darauf hinzuweisen, dass gerade durch das zunehmende Aufkommen von Krimiserien im Fernsehen viele Elemente des Thrillers auch für „gewöhnliche“ Detektivgeschichten angewandt werden, um für Spannung zu sorgen. Dies gilt aber natürlich auch für das Medium Film. So findet sich zu der oben genannten Variante des Spionageromans eine Vielzahl an Filmen, seien es Verfilmungen (z.B. die *James Bond*-Reihe oder die *Jason Bourne*-Reihe) oder eigenständige Beiträge (z.B. *Der Mann, der zuviel wusste*). Doch auch der Psychothriller besticht mit seiner Nähe zum Film. In der Definition von Heinrichs wurde dies schon aufgezeigt, als die Definition des Filmgenres für die literarische Variante umgemünzt wurde. Des Weiteren zeugen zahlreiche Verfilmungen, wie eben auch die Verfilmung von Highsmiths *Der talentierte Mr. Ripley* von Anthony Minghella mit Matt

¹³⁸ Walter Delabar: Anatomiestunde. Einige Bemerkungen zum fiktionalen Serienmord, in: Bruno Franceschini, Carsten Würmann (Hrsg.): Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin: Weidler 2003, S. 15.

Damon in der Hauptrolle, von dieser Nähe. Aber es sei auch auf eigenständige Variationen hingewiesen. Stilbildend ist hier sicherlich Alfred Hitchcock, wobei eines seiner bekanntesten Werke (Anm. *Psycho*) als Genre-meilenstein aufgefasst werden kann. Und hierin gilt es die Auswirkung des Filmes auf den Thriller zu untersuchen, denn dieser hat bereits lange vor dem Aufkommen des Fernsehens Einflüsse auf den Thriller ausgeübt. Und dieser geht nicht nur auf Alfred Hitchcock zurück, sondern tritt bereits viel eher zu Tage, nämlich schon in der Frühphase des Films.

3.2.3. Das Verhältnis Thriller und Film

Der erste Film von den Brüdern Lumière im Jahr 1895 kam einer Sensation gleich. Man könnte bereits in diesem Aspekt eine Verbindung herstellen, zumal alleine das Sehen eines Films in den Anfängen wohl als spannend erachtet wurde. Im Hinblick auf den Thriller kann festgehalten werden, dass dieser ein sehr enges Verhältnis zum Film pflegt und sowohl den Film beeinflusst hat als auch durch diesen geprägt wurde. Diese wechselseitige Beeinflussung ist jedoch kein dem Thriller eigenes Phänomen. Wie weiter oben bereits erwähnt, kann die These aufgestellt werden, dass die Mediengeschichte einige Parallelen mit der Geschichte des Kriminalromans vorweisen könne. Holzmann hat sich genau diesem Aspekt gewidmet und hält fest:

Ein medienübergreifendes Genreverständnis des Krimis geht von der Annahme aus, daß im ständigen Überschreiten der jeweiligen medialen Ausdrucksmöglichkeiten ein wesentlicher Dynamisierungsfaktor für das Genre liegt und die Entwicklung der Literatur nicht mehr von der des Films, der Photographie oder des Radios zu trennen ist.¹³⁹

Diese Darlegung könnte man als die bekannte Quintessenz ihrer Beobachtung nennen. Die für diese Ausführungen hier wesentlichen visuellen Medien werden des Weiteren dahingehend charakterisiert, dass seit dem Aufkommen von Bild und Film ein Trend zum Bildlichen vorläge. Dieser Trend wird von Holzmann als eine der entscheidenden Voraussetzungen für den Krimi des 20. Jahrhundert bezeichnet.¹⁴⁰

In Bezug auf das Aufkommen der Fotografie kann festgehalten werden, dass diese vor allem für den Detektivroman wichtig war. Die Person des Detektivs wird dabei mit einem Objektiv verglichen, da auch sie viele Eindrücke festhalten und sich wahrlich durch eine Flut an

¹³⁹ Holzmann 2001, S. 12.

¹⁴⁰ Vgl. Holzmann 2001, S. 69.

Visuellem kämpfen muss. Zudem soll der Detektiv gewährleisten, was eine Fotografie gewährleistet, und zwar die Objektivität des Gesehenen. Des Weiteren werden zusätzliche Einflüsse der Fotografie klar, sei es als Mittel zum Zweck zur Spurensicherung und zum Archivieren oder auch metaphorisch, da es auch dem Detektiv um das Beobachten und das genaue Prüfen der Details zu gehen hat.¹⁴¹ Diesen Ansatz vertritt auch Nusser, da er den Detektiv ebenfalls mit einer Kamera vergleicht, der um ein objektives Abbild bemüht ist. Im Gegensatz dazu steht nun der Thriller, der vom Film beeinflusst wird. So wundert es nicht, dass sich im Film gerade der Thriller großer Beliebtheit erfreut, was Buchloh und Becker wie folgt begründen:

Das auf Aktion und Bewegung begründete Medium Film erkennt sehr schnell, daß der „reine“ Detektivroman, dessen Schwerpunkt auf dem Vorgang der logischen Detektion liegt, vom Filmischen her als Vorlage unbrauchbar ist. Daher werden der englische *thriller* und der amerikanische Detektivroman der „hard-boiled-school“, die beide die Aktion betonen, zu idealen Filmvorlagen.¹⁴²

Über die Zuordnung der Hard-boiled-school ließe sich nun debattieren, da neuere Forschungswerke eher eine Tendenz hin zum Thriller sehen – ein Ansatz, der oben auch unterstützt wurde. Wichtiger aber ist hier der Hinweis darauf, dass sich der Thriller vor allem für die filmische Umsetzung eignet, was auch Holzmann bestätigt: „Vor allem ist es der dynamische Aspekt des Thrillers, der vielfältige Anknüpfungspunkte an die narrativen Muster des Films eröffnet und seit den 20er Jahren einen äußerst fruchtbaren und intensiven Medientransfer zwischen literarischer und filmischer Produktion einleitet.“¹⁴³

In beiden Zitaten wurden nun die aktionistischen Elemente und der dynamische Charakter des Thrillers betont, der sich gut für das Medium Film eignet. Holzmann konstatiert auch einen Wechsel in der Handlungsstruktur, der sich schon bei Doyle formiert hat: „Fortan prägen Kampfszenen, Flucht und Verfolgungsjagden zunehmend das Erscheinungsbild der Gattung.“¹⁴⁴ Mit der Gattung ist hiermit die Kriminalliteratur allgemein gemeint, da auch der in der Rätselstruktur verhaftete Detektivroman vielfach ähnliche spannungssteigernde Elemente integriert. Dieses Phänomen fuße demnach auf der Schaulust der Frühen Neuzeit¹⁴⁵, auf die schon in der Ursprungsphase des Thrillers hingewiesen wurde. Und hierin liegt auch eine der Stärken des Films. Dieser kann sich die Schaulust der Rezipienten zunutze

¹⁴¹ Vgl. Holzmann 2001, S. 70-98.

¹⁴² Buchloh, Becker 1989, S. 31.

¹⁴³ Holzmann 2001, S. 259.

¹⁴⁴ Holzmann 2001, S. 258.

¹⁴⁵ Vgl. Holzmann 2001, S. 259-260.

machen und sein emotionales Affektpotential¹⁴⁶ ausnutzen. Durch die visuelle Aufbereitung ist es möglich, den Rezipienten noch direkter „abzuholen“ und seine Emotionen zu stimulieren. Dies wird durch das Aufkommen des Tonfilms noch weiter verstärkt. Borringo hält deshalb fest, dass der Film diesbezüglich mehr Gestaltungspotential habe. Dieses zeige sich auch in der unterschiedlichen Kohärenz und Redundanz eines Films. Zwar könnten Filme hinsichtlich ihrer Narration als Text gelesen werden, doch werden gerade in der Entschlüsselung von Codes und Subcodes andere Operationen getätigt.¹⁴⁷ So wird im Buch eher die Phantasie angesprochen, die persönliche Assoziationen und die Vorstellungskraft anregt, während der Film die Emotionen direkter, und manchmal auch suggestiver, anspricht. Deswegen spricht Kracauer auch von der Verwendung von Emotionen als Reizmittel, um Spannung zu erzeugen, was er am Beispiel von Hitchcock-Filmen illustriert.¹⁴⁸ Der Rezipient verfolgt dies mit einer voyeuristischen Angstlust, wie Holzmann wie folgt darlegt:

Die Nähe zu filmischen Erzählformen erwächst vor allem daraus, daß an die voyeuristischen Neigungen des Leser appelliert wird und er sich deshalb eher in der Rolle des Kinzuschauers wiederfindet als in der des akribisch registrierenden ›camera-eye‹, d.h., für die intermedialen Bezüge im Thriller ist die *rezeptionsästhetische Perspektive* des Films vorherrschend. Konstitutiv ist *ein passives Wahrnehmungs- bzw. Rezeptionsverhalten*, das als Schaulust zutage tritt. Der Zuschauer will von den Bildern des Schreckens überwältigt und absorbiert werden und verlangt gierig nach permanent neuen und immer stärkeren Reizen. Gezielt knüpft der Thriller deshalb an solche Medienerfahrungen an, die emotionale Anteilnahme und voyeuristische Neigungen des Zuschauers wechselseitig verstärken (was besonders in den Gewaltdarstellungen der Fall ist). Sein Wirkungsspektrum der Angstlust entfaltet der Thriller primär im Rekurs auf kinomorphe Wahrnehmungsformen und baut Blickkonstellationen auf, die dem Zuschauer ein Geschehen so eindringlich und nah vor Augen führen, daß er sich dem Sog der Ereignisse kaum zu entziehen vermag und sie gleichzeitig, da er selbst nicht in das Geschehen involviert ist, lustvoll genießen kann. Diese Ambivalenz von Nähe und Distanz ist im Thriller Voraussetzung der Angstlust.¹⁴⁹

Holzmann spricht hier wieder dieses Verhältnis von Nähe und Distanz an, welches bereits in den Ursprüngen des Thrillers thematisiert wurde. Es werden hierin Parallelen zum Bänkelsang oder zu dem Beispiel des Besuchs eines Jahrmarkts offenkundig, die eben auch dieses menschliche Bedürfnis der gespannten Atemlosigkeit mit kurz darauf folgender Entspannung und dem Gefühl des Sich-wieder-in-Sicherheit-Wähnens ansprechen. Der Film erscheint nun optimal, um dieses Bedürfnis zu befriedigen beziehungsweise auf einen

¹⁴⁶ Vgl. Holzmann 2001, S. 262.

¹⁴⁷ Vgl. Heinz-Lothar Borringo: Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1980, S. 60-68 bzw. S. 80-81.

¹⁴⁸ Vgl. Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2012, S. 361.

¹⁴⁹ Holzmann 2001, S. 324.

Höhepunkt zu treiben. So hat der Film sich bald Schatten und Licht zunutze gemacht, um für atmosphärische Dichte zu sorgen. Mit dem Aufkommen des Tonfilms kamen schließlich Hintergrundgeräusche und Musik hinzu, die die Spannung ins Unermessliche steigern konnten. Und nicht zu vergessen sind die editorischen Möglichkeiten der Montage und des Schnitts, die gerade in Konflikten, wie Kämpfen oder Verfolgungsjagden, auf die Spitze getrieben werden. Nicht umsonst nannte Hitchcock die Verfolgungsjagd als den endgültigen „Ausdruck des filmischen Mediums“¹⁵⁰. Der Zuschauer wird dadurch hin- und hergerissen und durchlebt ein wahres Wechselbad der Gefühle, weswegen man festhalten kann, dass gerade die sinnliche Wahrnehmung angesprochen werden soll.

Die genannten Aspekte beeinflussen wiederum die literarische Form des Thrillers. Nusser konstatiert, dass auch im literarischen Thriller bald Licht und Schatten in sprachlicher Ausgestaltung Niederschlag fanden.¹⁵¹ Selbiges gilt auch für das Beschreiben von Stimmen, Tönen und anderen Bereichen der akustischen Sinneswahrnehmung. Ferner wird der Einfluss der Filmtechnik bei Schlagabtauschen sichtbar, die Nusser aufgrund der Zeitlupen-Darstellung als Bewegungsstudien körperlicher Gewalt charakterisiert. Er hält dabei auch fest, dass es in jenen Momenten zu keiner Vergegenwärtigung der moralischen Konflikte komme.¹⁵² Dies bezieht sich vor allem auf die Tötungsszenen, die schließlich als Endpunkt der Kampfszenerie dienen. Ähnliches hält auch Holzmann fest, die innere Gefühle und moralische Konflikte aufgrund von Gewalt als Oberflächendarstellung aufgehoben sieht.¹⁵³ Ein weiteres beliebtes Stilmittel in solchen Situationen ist das Spiel mit Kameraeinstellungen. Der Kreativität sind hierbei kaum Grenzen gesetzt, so kann von einer Parallelmontage, einem First-Person-Shot oder extremen Kameraeinstellungen alles möglich sein. Im Hinblick auf den letztgenannten Aspekt ist die Nahaufnahme hervorzuheben:

Die im frühen Erzählkino entwickelten Suspensestrukturen, die Möglichkeiten zur Dynamisierung des Geschehens und vor allem das Ausdrucksrepertoire der Großaufnahme, durch die z.B. das schreckliche Ereignis dem Zuschauer bedrohlich nahe gerückt und körperliches Miterleben verstärkt wird, - diese Formen versucht auch das literarische Genre ab 1910 zu adaptieren.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Interview mit Alfred Hitchcock: „Core of the movie – the Chase“, The New York Times Magazine, 29. Okt. 1950 - Zitiert nach: Kracauer 2012, S. 72.

¹⁵¹ Vgl. Nusser 2009, S. 162.

¹⁵² Vgl. Nusser 2009, S. 163-164.

¹⁵³ Vgl. Holzmann 2001, S. 264.

¹⁵⁴ Holzmann 2001, S. 320.

Es zeigt sich somit, dass eine spezielle Wechselwirkung zwischen dem literarischen und dem filmischen Thriller nicht von der Hand zu weisen ist. Hat der Film zuerst Anleihen beim Thriller genommen, indem er ihn auf die große Leinwand brachte, so zeigt sich in der Folge eine Umkehrung der Beeinflussung, da nun im literarischen Bereich auf Charakteristika und Darstellungsweisen von Film-Thrillern zurückgegriffen wurde. Diese Anleihen betreffen vor allem die dynamischen Darstellungen im Film und das emotionale Wirkungspotential. In Bezug auf den Film kann man diesbezüglich festhalten, dass er geradezu prädestiniert dazu ist, um dynamische Aspekte von Wirklichkeit mit Bewegung zu verbinden.¹⁵⁵ Der literarische Thriller probiert in der Folge an diesem Rezept teilzuhaben, womit er auch reüssieren sollte. Heute ist der Thriller eines der populärsten Genres in Film und Buch. Aufgrund dieser Popularität ist es auch interessant, kurz die Rezeption von Thrillern anzuschneiden.

3.3. Der Thriller und dessen Rezeption

Der Kriminalroman ist wohl eines der literarischen Genres, welches sehr stark mit Trivialität verbunden wird. Dies ist natürlich kein Grund, dieses Genre nicht zu erforschen. Diese Ansicht herrschte jedoch lange Zeit nicht vor. Es wurde bereits angesprochen, dass bis in die 1960er Jahre kaum wissenschaftlich auf diesem Bereich geforscht wurde. Auffallend ist, dass renommierte Vertreter des Kriminalromans sich immer wieder zu Wort meldeten, um dessen Image aufzupolieren:

Patricia Highsmith: „Es gibt Leser, die gar nicht daran denken würden, einen Krimi- oder Suspense-Roman zu kaufen, weder gebunden noch als Taschenbuch, auch wenn er noch so gut ist, weil sie ›diese Art von Buch‹ nicht mögen.“¹⁵⁶

G.K. Chesterton: „Das Schlimme bei dieser Sache ist, daß viele Leute sich gar nicht klar darüber sind, daß es so etwas wie einen guten Kriminalroman gibt; es kommt ihnen vor, als ob man von einem guten Teufel spräche.“¹⁵⁷

Raymond Chandler: „Man zeige mir den Mann oder die Frau, die Kriminalromane nicht ausstehen können, dann will ich ihnen einen Narren zeigen; einen klugen Narren vielleicht – aber nichtsdestoweniger einen Narren.“¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vgl. Holzmann 2001, S. 267.

¹⁵⁶ Patricia Highsmith: *Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt*. Zürich: Diogenes 2013, S. 155.

¹⁵⁷ Gilbert Keith Chesterton: *Verteidigung von Kriminalromanen*, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): *Der Detektivroman auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 34.

¹⁵⁸ Chandler, in: Buchloh, Becker 1977, S. 271.

Was hier von Highsmith und Chesterton angesprochen wird, ist ein gewisser Vorbehalt aufseiten so manchen Lesers, dass der Kriminalliteratur nicht zugetraut wird, Gutes zu schaffen, beziehungsweise dass eine grundsätzliche Abneigung gegen dieses Genre besteht. Chandler stellt im Kontrast dazu eine andere These auf und spielt darauf an, dass insgeheim Kriminalromane gerne gelesen werden, auch wenn dies nicht immer zugegeben wird.

Während diese Zitate nur allgemein über die Kriminalliteratur getätigt wurden, soll nun der Thriller nähere Betrachtungen erfahren. Hier könnte man zuerst ganz allgemein festhalten, dass dieser ein ähnliches Problem in der Rezeption vorzuweisen hatte, wobei der Thriller im Gegensatz zum Detektivroman vielleicht noch mehr in eine Schublade gesteckt und für äußerst trivial befunden wurde. Interessanterweise hatte auch das Werk von Leo Perutz mit einer ähnlichen Betrachtungsweise zu kämpfen. Auch dieses wurde lange als trivial abgetan und erst spät trat eine Forschungssensibilisierung ein. Kindt nennt hierfür folgenden Grund: „Diese Verkenning der hohen literarischen Qualität von Perutz' Erzählkunst ist paradoxerweise wohl gerade ihrer Zugänglichkeit geschuldet gewesen.“¹⁵⁹ Dieser Aspekt der Zugänglichkeit kann derweilen auf den Thriller umgemünzt werden. Auch hier ist eine hohe Zugänglichkeit zu beobachten. Dies liegt vor allem daran, dass Identifikationsmöglichkeiten, aber auch emotionale Bindungen und Reize gegeben werden. Gerade dies führte immer wieder zur Kritik. Bertolt Brecht kommentierte diesen Umstand im Vergleich zum Detektivroman wie folgt: „Gelegentlich sinken ihre Romane zum Thriller herunter, das heißt der Thrill ist kein spiritueller mehr, sondern nur noch ein rein nervenmäßiger.“¹⁶⁰ Diese Meinung hielt sich bis in die 1960er Jahre, wobei besonders ein Aufsatz von Richard Gerber aus dem Jahr 1966 ins Auge sticht, in dem er mit Kritik nicht gerade zimperlich umgeht. Zuerst spricht er den Kriminalroman allgemein an und meint, dass dieser „kastrierte Verbrechensdichtung“¹⁶¹ sei. In Bezug auf den Thriller spricht er vom Ansprechen der primitiven Instinkte und der Nerven, weswegen er den Thriller meist als Reißer bezeichnet, der „seinem Wesen nach minderwertig ist und immer bleiben wird“¹⁶². Danach läuft er zur Hochform auf:

Der Verbrechensdichter versucht mit unbarmherzigem Mitleid das Übel an der Wurzel zu erfassen: Er ist ein heilender Arzt. Der Kriminalschriftsteller aber bringt sein Leben damit zu, triumphierend und selbstgefällig die verhaßten Krankheitssymptome in einer endlosen Tretmühle auszurotten, entweder

¹⁵⁹ Kindt, Meister, in: Kindt, Meister 2007, S. 1.

¹⁶⁰ Brecht, in: Vogt 1998, S. 33.

¹⁶¹ Gerber, in: Vogt 1998, S. 75.

¹⁶² Gerber, in: Vogt 1998, S. 79.

ohne nach ihrer Ursache zu fragen, oder nur ganz oberflächlich zum Scheine: Er ist ein pfuschender Scharlatan, ja, schlimmer: Er ist ein unbewußt triebhaft pfuschender Scharlatan, der glaubt, zwar nichts großes, aber doch etwas recht tüchtiges und anständiges zu leisten.¹⁶³

Demgegenüber bezogen wiederum die Kriminalautoren Stellung, um sich solcher Vorwürfe zu erwehren. So schreibt beispielsweise Raymond Chandler: „Er (Anm. Der Kriminalroman) hat zu mehr schlechten Büchern geführt als jeder andere Zweig der Literatur, von Liebesromanen abgesehen, und wahrscheinlich zu mehr guten Büchern als jede andere Gattung, die so weitverbreitet und beliebt ist.“¹⁶⁴ Und Wells fügt an:

Sie (*Anm. Die Kriminalliteratur*) steht weder unter noch über anderen Arten der Erzählung, sondern Seite an Seite mit Charakterstudien, Problemromanen, Gesellschaftsstudien oder symbolischen Romanen. Und insoweit sie die Anforderungen bester Literatur erfüllt, *ist* sie auch der besten Literatur zuzurechnen.¹⁶⁵

Diese zwei Zitate stehen somit symbolisch für das Bestreben, das Ansehen des Kriminalromans zu steigern, was auch für den Thriller von großer Bedeutung war. Ernst Bloch hat bereits Anfang der 1960er Jahre darauf hingewiesen, dass es eben „Thriller mit und ohne Scharfsinn“¹⁶⁶ gäbe. Diese Feststellung klingt zwar recht einleuchtend, jedoch haben die Ausführungen von Gerber beispielgebend gezeigt, dass bis in die 1960er Jahre die Kriminalliteratur, und im Speziellen der Thriller, keinen leichten Stand in der Forschung hatten. Dies sollte sich jedoch bald ändern. Zwaenepoel hebt hierbei vor allem die Dienste von Alewyn, Schmidt-Henkel und Bloch hervor, die schon früh zur Erforschung der Kriminalliteratur und auch des Thrillers beitrugen.¹⁶⁷ In diese Tradition traten unter anderem Vogt und Nusser, die auch für diese Arbeit wichtiges Quellenmaterial bereitstellen. Zusätzlich sind auch Buchloh und Becker zu nennen, die die Diskussion, ob ein Roman gut oder schlecht sei, kritisieren, da dies schnell ins Triviale abgleitet. Im Gegensatz dazu wäre es interessanter, die Frage zu stellen, ob der Roman die Funktion für die jeweilige Leserschicht

¹⁶³ Gerber, in: Vogt 1998, S. 80.

¹⁶⁴ Chandler, in: Buchloh, Becker 1977, S. 271.

¹⁶⁵ Carolyn Wells: Die Kriminalliteratur, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektivverählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 60.

¹⁶⁶ Ernst Bloch: Philosophische Ansicht des Detektivromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 40.

¹⁶⁷ Vgl. Zwaenepoel 2004, S. 74-75.

erfülle.¹⁶⁸ Diese These wurde zwar in Bezug auf den Detektivroman aufgestellt, doch kann sie durchaus auch für den Thriller geltend gemacht werden.

Das macht vor allem dahingehend Sinn, da der Thriller eben ein sehr populäres Genre ist und einen breiten Rezipientenkreis vorweisen kann. Nusser sieht in dem Erfolg des Thrillers, wenngleich keine genaue Erforschung des Gebiets vorliegt, vor allem zwei Aspekte: die Problematisierung des Gewohnten und das Identifikationspotential des Helden.¹⁶⁹

Der erste Punkt meint die Flucht des Rezipienten in eine Phantasiewelt, in der er mit Risiken und Problemen konfrontiert wird. Wellershof bringt dies folgendermaßen auf den Punkt:

Eine Gesellschaft, die zuviel Sicherheit bietet, muß künstliche Risiken und Sensationen schaffen, um den Reizhunger ihrer Mitglieder zu sättigen und ihrem Aktionsdruck wenigstens über die Phantasie ein Ventil zu schaffen. [...] Der Leser kann daran seine Fähigkeit prüfen, sich in ungewohnten, komplexen Situationen zurechtzufinden und Unklarheit oder Ungewißheit auszuhalten. Es sind somit auch Gelegenheiten, die für diese Gesellschaft typischen Ängste und Unsicherheitsgefühle in extremen Modellsituationen durchzuarbeiten und daraus einen Lustgewinn zu ziehen.¹⁷⁰

Dieser Aspekt lässt unweigerlich Parallelen zwischen den Ursprüngen des Genres und in dem bereits eingeführten Begriff der Schaulust zu, der nach wie vor tief im sozialpsychologischen Geist des Menschen vorhanden sein dürfte. Gepaart wird dies mit dem Gefühl, sich trotz allem in Sicherheit wähnen zu können, was eine gewisse Distanz zu dem Thematisierten aufwirft. Der Held, um nun den zweiten Aspekt anzusprechen, wird meist überhöht dargestellt, bietet aber trotzdem Identifikationsmöglichkeiten oder stimuliert zumindest im Rezipienten verborgene Wunschvorstellungen.¹⁷¹

Neben der Frage, inwiefern die Bedürfnisse der Rezipienten angesprochen werden, erachtet Nusser den literatursoziologischen, aber auch psychologischen Zugang für interessant.¹⁷² Der Hergang des Verbrechens ist demnach wichtig, aber auch eine Aufklärung über „psychologische und soziale Bedingungen und Auswirkungen des Verbrechens, über die Verstrickung von Gerechtigkeitswillen und Schuld.“¹⁷³ Außerdem fügt er hinzu: „Die Spannung ist dabei wichtiges Mittel zum Zweck. Sie ist das Mittel, den Leser zum kritischen

¹⁶⁸ Vgl. Buchloh, Becker 1989, S. 26-30.

¹⁶⁹ Vgl. Nusser 2009, S. 168-169.

¹⁷⁰ Wellershof, in: Vogt 1998, S. 500 bzw. S. 502.

¹⁷¹ Vgl. Nusser 2009, S. 181-182.

¹⁷² Vgl. Nusser, in: Vogt 1998, S. 486-487.

¹⁷³ Nusser, in: Vogt 1998, S. 487.

Reflektieren zu überlisten, über den Umweg der Unterhaltung bewußtseinsbildend auf ihn einzuwirken.“¹⁷⁴

Dieser kurze Überblick hat gezeigt, dass der Thriller erst ab den 1960ern genauerer Forschung unterzogen wurde und dementsprechend eine Sensibilisierung eingesetzt hat. Es wurden bereits einige Aspekte des Thrillers angesprochen, diese sollen nun näher untersucht werden.

3.4. Elemente des Thrillers

Es hat sich schon gezeigt, dass Elemente des Thrillers nicht präskriptiv angeführt werden können, da das Genre ein sehr offenes ist. Deswegen gilt es nun deskriptiv Merkmale anzuführen, mit denen die zwei Romane von Leo Perutz verglichen werden können. Da vielfach der Begriff Spannung genannt wurde, wird dieser zuerst besprochen und näher hinterfragt. Danach sollen für den Thriller typische narrative Aspekte angeführt werden, ehe die Personen im Thriller nähere Betrachtung finden.

3.4.1. Spannung

Weiter oben war im Zusammenhang mit dem Genre Thriller immer wieder von Spannung, von Zukunftsspannung, von auf- und absteigenden Spannungskurven sowie (im Zusammenhang mit dem Feuilletonroman) von Spannungsliteratur die Rede. Daraus lässt sich schließen, dass das Element Spannung zentral im Thriller fungiert. Zu hinterfragen ist nun, wie Spannung näher zu beschreiben ist und wie diese entstehen kann.

Wellershoff konstatiert, dass Spannung durch mehrere Strategien hervorgebracht werden kann. Als Beispiele führt er Vieldeutigkeit, Widersprüchlichkeit, Undurchschaubarkeit und Informationsmangel an.¹⁷⁵ Er hält infolgedessen fest: „Es sind also immer destabilisierende Momente, mit denen der Prozeß der unabsehbaren Veränderung beginnt, der immer auch ein Erkenntnisprozeß ist, gerade dann, wenn eine bisher gut eingespielte Weltsicht und ein vermeintlich fest gegründetes und bestätigtes Selbstbild ins Wanken geraten.“¹⁷⁶

Wellershoff sieht somit den Beginn des Spannungsbogens, wenn die vermeintliche heile Welt einer Veränderung unterzogen wird, die schließlich destabilisierend wirkt. Zentral ist

¹⁷⁴ Nusser, in: Vogt 1998, S. 487.

¹⁷⁵ Vgl. Dieter Wellershoff: Ein unbestimmtes Etwas im Dunkeln. Wie Spannung entsteht und was sie bedeutet, in: Dieter Wellershoff: Das geordnete Chaos. Essays zur Literatur. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992, S. 96.

¹⁷⁶ Wellershoff, in: Wellershoff 1992, S. 89-90.

der Hinweis auf eine unabsehbare Veränderung und auf den Prozesscharakter. Hiermit distanziert er sich auch von Spannungssituationen der Feuilletonromane. Hier werden demnach nur überraschende Ereignisse aneinandergereiht, die in einer raschen Abfolge einen kurzfristigen Schock herbeiführen. Oft geschieht dies punktuell. Symbolisch hierfür stehen die Cliffhanger, die dem Spannungsbogen einen jähen Abbruch bescheren.¹⁷⁷ Es wird sich zeigen, dass diese Art von Spannung auch im Thriller Niederschlag findet, jedoch herrschen diese punktuellen Spannungsreize nicht als einzige Spannungsform vor. Türschmann führt dazu an, dass wahre Literatur mehrmals zu lesen sein müsse und Spannung nicht nur durch plumpe Zäsuren aufzutreten habe.¹⁷⁸ Wellershoff schlussfolgert dazu passend: „Geistige Spannung entsteht also durch Vermehrung der problematischen Möglichkeiten.“¹⁷⁹

Bei näherer Betrachtung wird sich dann herausstellen, dass Zäsuren nicht immer mit einem klaren Bruch am Ende einer Erzählung auftreten, sondern es können im Verlauf der gesamten Geschichte kleine Zäsuren subtil eingeflochten werden – die Rede ist von Leerstellen:

Dennoch bleibt eine der größten Herausforderungen für die Spannungsforschung die Funktionsbeschreibung der Leerstelle oder auch des *espace blanc*, also der Zäsur, die auch von einem völligen Aussetzen der Präsenz einer Erzählung getragen wird, und das in einem Maß, das weit über die Kapitelwechsel in einem Buch hinausgeht.¹⁸⁰

Diese Leerstellen rühren vor allem von der vom Autor gesteuerten Informationsvergabe her. Dieser kann Informationen nur andeuten oder ganz weglassen, was beim Leser eine Ungewissheit hervorruft, die wiederum für Spannung sorgt. Wieser hält diesbezüglich fest: „Spannung entsteht aus Unwissen, das der Leser in Wissen verwandeln möchte“¹⁸¹. Fill meint dazu gar, dass das möglichst lange Zurückhalten von Information der wohl wichtigste textliche Spannungskunstgriff sei.¹⁸² Man kann somit schlussfolgern, dass der Umgang mit Informationen wesentlich für das Aufkommen von Spannung ist. Verstärkt wird das Empfinden von Spannung, wenn eine emotionale Bindung gegeben wird. Hillebrandt führt

¹⁷⁷ Vgl. Wellershoff, in: Wellershoff 1992, S. 94.

¹⁷⁸ Vgl. Jörg Türschmann: Spannung und serielles Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie, in: Kathrin Ackermann, Judith Moser-Kroiss (Hrsg.): Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Wien, Berlin: Lit 2007, S. 206.

¹⁷⁹ Wellershoff, in: Wellershoff 1992, S. 94.

¹⁸⁰ Türschmann, in: Ackermann, Moser-Kroiss 2007, S. 218.

¹⁸¹ Wieser, in: Ackermann, Moser-Kroiss 2007, S. 166.

¹⁸² Vgl. Alwin Fill: Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen. Tübingen: Narr 2003, S. 56.

an, dass es hierzu stärkere und schwächere emotionale und kognitive Auslöser gebe. Als Beispiele nennt sie Hoffnung, Furcht, Neugier, Enttäuschung und Bedauern.¹⁸³ Damit Spannung aber überhaupt entstehen kann, nennt sie drei Grundvoraussetzungen. Als Punkt eins wird formuliert, dass die Spannung mit der Ungewissheit des Ausgangs zu tun hat. Dies wird des Weiteren verstärkt, da meist nur eine begrenzte Anzahl an Möglichkeiten zu Verfügung steht, wobei der Extremfall lediglich zwei Varianten bereithält. Der letzte Punkt umfasst die Identifizierung mit dem Protagonisten oder zumindest ein Empathie-Empfinden, was Hillebrandt jedoch in Frage stellt.¹⁸⁴ Diese These soll nicht weiter ausgeführt werden, jedoch kann festgehalten werden, dass bei einem Identifikationsangebot die Spannung wohl zusätzlich gesteigert werden kann. Borringo spricht hier auch ein mögliches doppeltes Identifikationspotential an, das auf einer Wechselbeziehung der Furcht um den Helden und um die Furcht des Helden kreist.¹⁸⁵

Münzt man die Situation nun auf den Thriller um, so sehen wir, dass im Thriller die Spannung als wesentlicher Teil der Handlungsstruktur fungiert. Die meisten Thriller zeichnen sich durch Eingriffe im Informationsfluss und emotionale Bindungen aus. Will man sich aber nun näher mit der Spannung im Thriller beschäftigen, so wird klar, dass Spannung nicht gleich Spannung ist. Demnach gibt es drei verschiedene Differenzierungsarten, wie Spannung unterschieden und beschrieben werden kann, und zwar Rätsel- und Zukunftsspannung, Spannung und Suspense sowie akute und latente Spannung. Diese drei Aspekte sollen nun kurz beschrieben werden.

Bei der Rätsel- und Zukunftsspannung handelt es sich um zwei Aspekte, die vor allem zeitlich variieren. Die Rätselspannung bezieht sich auf die Vergangenheit und somit auf bereits Geschehenes, aber nicht Gewusstes. Somit lässt sich diese Form der Spannung leicht mit dem Detektivroman in Verbindung bringen, da es um die Rekonstruktion von Vergangenem geht. Im Gegensatz dazu lässt sich die Zukunftsspannung mit dem Thriller in Verbindung bringen, da der Fokus, wie der Name sagt, in der Zukunft liegt und sich die Frage stellt, welchen Ausgang ein (noch nicht abgeschlossenes) Ereignis nimmt.¹⁸⁶

In den meisten Fällen kann jedoch nicht eine dieser Ausprägungen als alleinig auftretende Form gesehen werden, da oft Überlappungen geschehen, was keineswegs negativ zu

¹⁸³ Vgl. Claudia Hillebrandt: Das emotionale Wirkungspotential von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel. Berlin: Akademie 2011, S. 108.

¹⁸⁴ Vgl. Hillebrandt 2011, S. 109.

¹⁸⁵ Vgl. Borringo 1980, S. 55.

¹⁸⁶ Vgl. Nusser 2009, S. 31-35.

verstehen ist: „Als besonders wirksam können – dies ein abgeleitetes Ergebnis – Kombinationen aus Suspense- und Rätselspannung, vor allem mit globaler Suspense- oder Rätsелеbene gelten.“¹⁸⁷ Nimmt man nun den Sonderfall der Überraschung hinzu, die eine punktuelle Rezeptionswirkung der Nicht-Vorhersehbarkeit aufzeigt¹⁸⁸, könnte man durchaus eine Parallele zu dem Modell Analyse – Action – Mystery hinsichtlich des Kriminalromans ziehen, um eine Unterscheidung zwischen dem Detektivroman und dem Thriller zu treffen. Daneben wird aber auch der Begriff Suspense angesprochen, der nun ebenfalls näher untersucht werden soll.

Seeßlen liefert hierfür eine erste Erklärung: „Die einfachste Form, Suspense zu beschreiben, ist, die Reaktion des Publikums zu beschreiben. Wenn es seinen Thrill daraus erlangt, sich zu fragen, ob geschehen wird, was es befürchtet oder erhofft, spielt sich Suspense ab.“¹⁸⁹ Diese Erklärung lässt einen Vergleich zu Hitchcocks bildhaftem Beispiel zu, in dem er erklärt, dass das baldige Detonieren einer Bombe, wenn der Betreffende es weiß, eine reine Action-Szene darstellt. Sieht der Zuschauer jedoch die Zündschnur brennen, ohne dass der Protagonist dies bemerkt, dann sei von Suspense die Rede.¹⁹⁰ Auch ein plötzliches Detonieren würde demnach nur kurz für Spannung sorgen. Dieses Beispiel macht nun deutlich, dass Spannung nicht nur aus Informationsrückstand, sondern auch aus Informationsvorsprung entstehen kann. Holzmann sieht diesen Informationsvorsprung auch wesentlich, um die emotionale Intensität zu erreichen, weshalb sie argumentiert: „Emotionale Intensität (im Sinne des rhetorischen ›movere‹) erreichen diese Szenen jedoch nur, wenn auch ein Erwartungshorizont mitgespannt wird, der entweder bestätigt oder – als Schockmoment – unterlaufen werden kann.“¹⁹¹

Diesem Ansatz folgt auch Borringo, der im Suspense eine Drängung des Lesers zu einer emotionalen Reaktion sieht, die auf Einfühlungsvermögen aufbaut, welches wiederum durch Furcht wie auch Hoffnung geprägt ist.¹⁹² Des Weiteren führt er an, dass Suspense-Situationen dramatisch gestaltet seien und „daß eine oft alltägliche Begebenheit aus ihrer alltäglichen Daseinsweise herausgelöst, d.h. eine normalerweise durchaus vorstellbare Situation wird so unglaublich affektbezogen aufgeladen, daß das Prinzip ängstlicher

¹⁸⁷ Hillebrandt 2011, S. 127.

¹⁸⁸ Vgl. Hillebrandt 2011, S. 127.

¹⁸⁹ Seeßlen 2013, S. 32.

¹⁹⁰ Vgl. Nina Schindler (Hrsg.): Das Mordsbuch. Alles über Krimis. Hildesheim: Claassen 1997, S. 14 (Vorwort).

¹⁹¹ Holzmann 2001, S. 273.

¹⁹² Vgl. Borringo 1980, S. 38 bzw. S. 41.

Erwartung als ein Charakteristikum des Suspense erreicht wird; [...]“¹⁹³. Man sieht also, dass die ängstliche Erwartung des Lesers ein zentrales Kriterium erfüllt. Interessant ist jedoch auch der Hinweis, dass Suspense oft aus alltäglichen Situationen heraus geschieht. Dieses Handlungsmuster ist ein beliebtes im Genre des Thrillers und wird sich auch noch bei Perutz’ *St. Petri-Schnee* zeigen.

Um nun eine Unterscheidung zwischen Suspense und Spannung zu treffen, kann konstatiert werden, dass Spannung den Oberbegriff und die Grundvoraussetzung für Suspense stellt. Der Suspense tritt auf, wenn die Handlung kurz angehalten wird, der Leser aber mit einer Vorahnung ausgestattet wurde, die ihn in banger Erwartung lässt. Die Spannung lebt hingegen von der Narration als Gesamtheit und kann demnach als Übergerüst gesehen werden, die bis zum Ende hin kontinuierlich steigt, während dazwischen mehrere Suspense-Situationen die Spannung weiter verstärken können.¹⁹⁴ Legt man die vorhin getätigten Begrifflichkeiten zu Grunde, ist in diesem Zusammenhang auch von Zukunftsspannung zu sprechen, da Suspense-Situationen auf zukünftige Ereignisse gerichtet sind. Borringo hat dies höchst detailliert durchexerziert:

In einem ersten großen Schritt setzt eine Kette von Formulierungsstrategien einen bestimmten Ausgangspunkt, der in der Schaffung von „Instabilität“ zum Ausdruck kommt. In dieser Phase I a erhält der Rezipient eine Vorinformation durch konnotativ angeladene Indices; diese Indices bezeichnen die Gefährlichkeit eines Unternehmens z.B. durch eine Art andeutender Vorwegnahme. Gleichzeitig wird in dieser Phase jemand mit einer Aufgabe konfrontiert, gleichzeitig werden auch durch diesen Akt der Konfrontation Subjekt-Objekt-Relationen aufgebaut, um so den Beginn der „Prüfung“ mitverantworten zu können.¹⁹⁵

Das Umkippen von Anteilnahme in das Stadium ängstlicher Erwartung geschieht dann genau an dem Punkt, an dem die einsetzende Risikohandlung durch geradezu erwartete Unwahrscheinlichkeiten aufgefüllt wird, und positive/negative Prüfungsaugenblicke für den ‚favorisierten‘ Handelnden heraufbeschwört. [...] Weitere größere Formulierungsstrategien treiben das Geschehen dann konsequent aber nicht unbedingt geradlinig zum Höhepunkt. Der Rezipient wird zumindest über einige „Stufen“ (Phasen), in denen z.B. die andeutende Vorwegnahme Schritt für Schritt durch das Geschehen ihre Realisierung erfahren kann, in den „Suspense“ getrieben.¹⁹⁶

Diese Beobachtungen legen bereits das Grundschema eines Thrillers dar. Es wird aufgezeigt, dass schon zu Beginn diverse Vorwegnahmen geschehen können, die schließlich an späterer Stelle tragend werden und den Rezipienten von einer bösen Vorahnung in eine Suspense-Situation treiben. Das Ansprechen von möglichen Umwegen ist ebenfalls zentral, da der Held

¹⁹³ Borringo 1980, S. 41.

¹⁹⁴ Vgl. Borringo 1980, S. 45-52.

¹⁹⁵ Borringo 1980, S. 53-54.

¹⁹⁶ Borringo 1980, S. 55.

sich meist erst verschiedener Gefahren erwehren muss. Diese Gefahren werden oft in Suspense-Situationen dargelegt, wobei beim Leser eine sich auf und ab bewegende Spannungsintensität erzielt wird¹⁹⁷, womit wir auch bei der letzten Unterscheidung wären, und zwar bei der akuten und latenten Spannung:

Als akut kann so grob eine Suspenseepisode bezeichnet werden, in der die dargestellte Gefahr handlungsbestimmend beziehungsweise thematisch wird, in latenten Suspenseepisoden finden sich kataphorische zukunftsgewisse oder zukunftsungewisse Vorausdeutungen, etwa in Form von geäußerten Vermutungen einzelner Figuren, Prophezeiungen, Erzählkommentaren, textinternen Parallelstellen, intertextuellen Verweise oder Prolepsen, die dem Rezipienten mehr oder weniger deutlich eine mögliche Gefährdung von Figuren anzeigen.¹⁹⁸

Münzt man diese Ausführungen auf die Ansätze von Borringo um, so könnte die latente Angst beispielsweise in Anfangssituationen auftreten, wenn von der Gefährlichkeit der zukünftigen Ereignisse die Rede ist. Daneben kann auch von latenter Spannung die Rede sein, wenn nach einer akuten Suspense-Situation Ruhe einkehrt, da man als Rezipient natürlich weiß, dass es nur eine Frage der Zeit wird, bis der Held wieder in eine akute Spannungs- oder Suspense-Situation gerät. Wesentlich hierbei sind wiederum im Text andeutete Voraussagen, aber auch Informationsverweigerungen und Leerstellen, die den Leser immer wieder im Ungewissen lassen. Um nun auf den Thriller konkret überzuleiten, sei noch ein Zitat von Seeßlen angeführt, der diese Feststellung treffend zusammenfasst:

Der Thriller basiert auf einem Kommunikationsspiel. Wer weiß wann was von wem? Und in diese Fragespiele ist der Zuschauer miteinbezogen. Die Informationsverweigerung oder -verfälschung, ein Zuwenig oder Zuviel an Wissen über die Zusammenhänge, einschließlich des Auslegens falscher Fährten, macht den *Suspense*-Reiz aus.¹⁹⁹

3.4.2. Handlungsstruktur und narrative Aspekte

Die Trias Verbrechen, Fahndung und Überführung bleibt zwar aufrecht²⁰⁰, doch erfolgt ein anderer narrativer Zugang als beim Detektivroman. Die Schilderung des Verbrechens wird nicht in der Retrospektive erzählt, sondern chronologisch, sukzessive und auf den Ausgang gerichtet²⁰¹. Das Verbrechen ist somit nicht handlungsauslösend, sondern bestimmt die Handlung, weswegen festgehalten werden kann, dass das Verbrechen im Fokus der Erzählung steht. Zum Verbrechen selbst muss angemerkt werden, dass es sich nicht

¹⁹⁷ Vgl. Nusser 2009, S. 6.

¹⁹⁸ Hillebrandt 2011, S. 119.

¹⁹⁹ Seeßlen 2013, S. 371.

²⁰⁰ Vgl. Nusser 2009, S. 50.

²⁰¹ Vgl. Holzmann 2001, S. 17.

zwingend um einen Mord handeln muss. Trotzdem erfüllt das Verbrechen eine zutiefst beunruhigende Situation. So wird es oft als fixer, fast schon alltäglicher Bestandteil der Gesellschaft geschildert, was aus einem gehäuften Vorkommen resultiert und somit den Status des ursprünglich Besonderen verliert. Das hat sich auch in den Beobachtungen rund um die Herausbildung des Thrillers gezeigt. Alle drei Beispiele verfügen demnach über diese Funktion und Darstellungsart des Verbrechens. In der Hard-boiled-school war das Verbrechen Ausdruck einer kaputten Gesellschaft, die von Korruption durchzogen war. Im Spionageroman spiegelten sich zeitgeschichtliche Bedrohungsszenarien wider, die das Verbrechen schließlich in nationale Probleme umwandelten. In den Konflikten standen Gewalt und Verbrechen somit an der Tagesordnung. Und im Psychothriller wurde zwar die räumliche Breite eingeschränkt, jedoch die Psyche des Täters näher durchleuchtet und die Bedrohung oft durch Serienmorde herbeigeführt.

Neben der Häufung des Verbrechens besteht ein wesentliches Merkmal des Thrillers darin, dass der Rezipient am Verbrechen teilhaben kann. Oftmals wird dieses gar in der Planung offengelegt oder der Zuschauer wird Zeuge in der Weiterführung von Verbrechen.²⁰²

Die Fahndung fußt dann nicht auf ausufernden Analysen, sondern auf dem handelnden Aspekt. Es wurde bereits erwähnt, dass das Physische überwiegt und eine körperliche Form vorherrscht. Nusser hebt mehrere zentrale Aspekte der Fahndung hervor, diese seien demnach Flucht, Verfolgung, Gefangennahme und Kampf.²⁰³ Diese Merkmale zeigen wiederum, dass im Thriller das Element Action gegenüber der Analysis und der Mystery überwiegt, wenngleich beide Elemente ebenfalls zum Einsatz kommen können. Gerade das letztgenannte Element erfreut sich großer Beliebtheit, um für Überraschungen und Täuschungen zu sorgen. Trotzdem muss festgehalten werden, dass das Aktionsbetonte überwiegt, was sich vor allem im dynamischen Charakter und in der Bewegung zeigt. Hier wurde bereits auf die Parallele zum Film hingewiesen, der diesen dynamischen Charakter gefördert hat. Nachzutragen ist jedoch an dieser Stelle, nachdem nun der Suspense definiert worden ist, die Auswirkung des Films auf die Suspense-Situationen. Als wichtige Neuerung verweist Holzmann hier auf das Einsetzen von mobilen Kameras:

Das Resultat ist eine Dynamisierung des Geschehens und eine komplexere, mehrdimensionale Handlungsführung, die ein rasches Synthetisieren der Story für den Zuschauer zunächst erheblich erschwert. Doch genau hierdurch eröffnen sich für den Krimi neue Möglichkeiten der Verrätselung und

²⁰² Vgl. Nusser 2009, S. 51.

²⁰³ Vgl. Nusser 2009, S. 52-53.

des Suspense, die nicht mehr an das kuriose Verbrechen selbst gebunden sind, sondern eher aus der vielschichtigen und verwirrenden Geschehensfolge erwachsen.²⁰⁴

Diese vielschichtige und verwirrende Geschehensfolge zeigt sich eben in den oben beschriebenen Aspekten der Fahndung. Zentral ist dabei das Motiv „Flight and Pursuit“. Oft zeigt sich dieses in der Verfolgung und Suche nach dem Täter und dessen Flucht, wenngleich das Motiv auch andersherum eingesetzt werden kann. Es wird sich nämlich noch zeigen, dass nicht immer der Held der Jäger ist, sondern auch der Gejagte sein kann. Die verschiedenen Fahndungsschritte zeichnen sich jedenfalls durch einen dynamischen Charakter aus, der durch einen episodischen Handlungsaufbau bestimmt wird. Diese episodischen Erzählschritte gehen vielfach mit Spannungs- und Suspense-Situationen einher, die am Ende einer Episode einen Höhepunkt erfahren. Danach fällt die akute Spannung ab, während oft eine latente Zukunftsspannung, die eben auf den Ausgang gerichtet ist, aufrechterhalten wird.

Als eine der beliebtesten Erzählvarianten in der Fahndung fungiert die Verfolgungsjagd. Diese besticht eben durch immense Dynamik und Beweglichkeit. Kracauer meint hierzu: „Dieser Komplex aufeinander bezogener Bewegungen stellt Bewegung im Höchstmaß dar, Bewegung an und für sich, möchte man fast sagen, um ganz davon abzusehen, daß er sich vorzüglich dazu eignet, spannende physische Aktionen als eine Kontinuität erscheinen zu lassen.“²⁰⁵

Die Verfolgungsjagd bewirkt jedoch nicht nur ein rasantes Tempo in der Erzählung, sondern bewirkt auch eine emotionale Wirkung beim Zuschauer. Holzmann spricht hierbei von einem Erlebnisfeld, welches im Thriller gesponnen wird, wobei archetypische Erfahrungsbereiche angesprochen werden.²⁰⁶ In der Verfolgungsjagd wird das Gefühl der unmittelbaren Bedrohung thematisiert, womit wir wieder bei der Angstlust des Rezipienten wären. Zusätzlich wird dies durch die Identifikation mit dem Helden vorangetrieben. Diese Verschränkung der Narration mit der Emotion fördert die Spannung und den Nervenkitzel noch weiter, wie wir in der Darlegung rund um den Begriff Spannung gehört haben.

Im Zuge der Erzählung der meisten Thriller wird jedoch ein weiterer Aspekt deutlich, der sich manchmal bereits im Verbrechen, aber meist in der Fahndung zeigt. Die Rede ist von der Erkenntnis, dass meist von sensationellen Begebenheiten berichtet wird:

²⁰⁴ Holzmann 2001, S. 271.

²⁰⁵ Kracauer 2012, S. 72.

²⁰⁶ Vgl. Holzmann 2001, S. 260.

In den Werken des „reinen Detektivromans“ war die Phantasie, das Unwahrscheinliche kaum vorhanden, man bemühte sich um eine pedantische Wiedergabe der Realität im Detail. Die *thriller* verdrängen die Realität, sie leben vom Unwahrscheinlichen und der phantastischen Handlung; eben das macht sie zur spannenden Lektüre.²⁰⁷

Dies bestätigt auch Patricia Highsmith, indem sie schreibt, es gehöre „das fast, aber nicht vollkommen Unglaubliche“²⁰⁸ erzählt. Der Thriller fungiert beim Leser somit als eine Art Ventil, um sich in eine phantastische Welt zu begeben oder sich einem Schauer auszusetzen. Dies zeigt sich auch immer wieder im Aufeinandertreffen des Helden und des Antagonisten, die oftmals schon im Zuge der Erzählung auftreten, bevor es am Ende meist zu einem Show-Down kommt. Dabei gestaltet sich die Überführung problematischer als im Detektivroman, weil vielfach eine Überführung des Täters nicht möglich ist. Dies resultiert daher, dass der Held in einen finalen Kampf involviert wird, wobei der Held meist auf eine Provokation oder in Notwehr reagiert, was sein Vorgehen rechtfertigen soll.²⁰⁹ Die Kämpfe werden schließlich ausführlich und detailliert geschildert. Dies ist dahingehend interessant, weil bei vielen Thrillern die Verdichtung des Plots zum Ende hin zu beobachten ist und gerade in diesen finalen Szenen das Erzähltempo herausgenommen wird, um die Kämpfe oft im Zeitlupeneffekt darzustellen. Dieser Effekt kann gesteigert werden, indem sich der Gegenspieler als ebenbürtig erweist und den Helden an den Rand einer Niederlage drängt. Dementsprechend bleibt die Zukunftsspannung durchwegs aufrecht und der Leser bleibt im Ungewissen, welchen Verlauf die Begegnung nimmt. Vielfach werden solche Schilderungen auch durch Suspense-Situationen angereichert, um für zusätzliche Spannung zu sorgen. Typisch sind Hinweise auf weitere Personen, die sich dem Helden nähern, ohne dass dieser Bescheid weiß. Ganz im Gegensatz zu den Regeln des Detektivromans von Knox²¹⁰ kann dann auch der Zufall dem Helden zu Hilfe eilen beziehungsweise kann allgemein auf das „deus ex machina“-Element hingewiesen werden, da die Rettung auch durch andere Personen erfolgen kann. Diese Rettung oder auch das eigenständige Überwältigen des Gegners ist in den meisten Fällen nur durch die Tötung des Kontrahenten möglich. Dieser Akt der Tötung erfährt dabei eine Verlangsamung: „Daß er dennoch zur Klimax der Narration werden kann und die Diskrepanz zwischen der Kürze des Augenblicks und seiner dramaturgischen

²⁰⁷ Buchloh, Becker 1989, S. 77.

²⁰⁸ Highsmith 2013, S. 71.

²⁰⁹ Vgl. Nusser 2009, S. 53.

²¹⁰ Vgl. Knox, in: Buchloh, Becker 1977, S. 191.

Funktion überwindet, setzt voraus, daß er gedehnt und verlängert bzw. durch andere Mittel in seinem Wirkungspotential intensiviert wird.“²¹¹

Durch die Schilderung dieses Show-Downs als schwerwiegende Probe für den Helden, in der er an seine Grenzen getrieben wird, was mit einer Verlangsamung der Erzählzeit einhergeht, erscheint sein Sieg über den Antagonisten danach umso ruhmreicher und es wird das Gefühl evoziert, dass diesem Gerechtigkeit widerfahren sei.²¹² Der Thriller endet somit oft mit dem Tod des Gegners und nicht mit seiner Überführung. Die dargestellte Moral dieser Erzählweise ist wohl zu hinterfragen. Zwar wird die Reaktion des Helden als Notwehr oder Reaktion auf Gefahr gerechtfertigt, doch können diese Motive oft als plumpe Rechtfertigungen entlarvt werden. Auch Nusser thematisiert diesen Aspekt und meint, dass vielfach ein verdientes Schicksal dargestellt wird, aber die Schuldfrage wenig problematisiert würde.²¹³ Diese Scheinmoral könnte wohl ebenso näheren Forschungen unterzogen werden, was an dieser Stelle jedoch zu weit führen würde.

Des Weiteren ist auf Erzählabschlüsse im Thriller hinzuweisen, da das Happy End in der Erzählung nicht zwingend eintritt. Das Romanende kann vielfach umgearbeitet werden, wobei dem Autor kaum Grenzen gesetzt sind. Es kann mit einem Scheitern des Helden oder gar mit dessen Tod enden, aber es kann genauso offen gehalten werden, um zu zeigen, dass die Bedrohung nur vorerst gebannt ist. Dementsprechend verpufft die Spannung am Ende der Handlung oder sie wird auch noch über das Ende hinaus aufrechterhalten.

3.4.3. Personen

Die obigen Schilderungen haben bereits zu erkennen gegeben, dass die Handlungsstruktur des Thrillers vielfach auf dem Kampf des Helden gegen den Widersacher beruht, weswegen nun die handelnden Personen im Thriller charakterisiert werden sollen. Diesbezüglich ergibt sich ein breites Bild. Es wurde ja schon weiter oben von der Offenheit des Genres gesprochen, und auch die Handlungsstruktur zeigte sich nicht als geschlossene Form, sondern als eine, die viele Varianten zulässt. Ähnlich steht es nun um die Personen. Bereits in der Charakterisierung lässt sich ein breites Spektrum erkennen. Oftmals werden im Thriller Stereotypen herausgebildet und Schwarz-weiß-Malerei wird betrieben. Da diese Positionen meist sehr früh dargelegt werden, können die Figuren schnell negativ oder positiv

²¹¹ Holzmann 2001, S. 263 (mit Verweis auf: Hans Jürgen Wulff. Die Erzählung der Gewalt. Münster: MAkS 1990, S.49-64).

²¹² Vgl. Nusser 2009, S. 53-54.

²¹³ Vgl. Nusser 2009, S. 57.

beurteilt werden. Beliebtes Beispiel ist hier die Figur des James Bond, die als die gute fungiert, während seine Widersacher stereotype Feindbilder und das Böse in Person sind. Nusser hält außerdem fest, dass die Kriminellen oft scharenweise auftreten: „Der Thriller, der das Verbrechen nicht als Rätsel, sondern als eine die Gesellschaft bedrohende und moralisch zu bewertende Tat darstellt, ist offen in der Zahl der Figuren und in der Gestaltung des Handlungsraums.“²¹⁴ Um den Leser nicht zu überfordern, wird trotzdem meist eine beschränkte Anzahl von Figuren gewählt. Charakteristisch ist jedoch auch, dass dieser Vielzahl an Verbrechern ein „master criminal“²¹⁵ vorsteht. Dieser bildet sich in der Folge der Erzählung als zu überwältigender Antagonist heraus und wird nicht zwingend vor dem Leser geheim gehalten. Oft wird der Antagonist bereits früh identifiziert und verfolgt. Palmer nennt als dessen Triebgründe drei Motive: „profit, revenge and power“²¹⁶.

Dadurch, dass der Rezipient nun an diesen Motiven und der Ausführung des Verbrechens teilhaben kann, können die Charaktere durchaus stärker ausdifferenziert werden. Nusser führt dies darauf zurück, dass der Frage nach der Moral im Thriller ein großer Stellenwert eingeräumt wird, was eine Möglichkeit zur Psychologisierung bereithält.²¹⁷ Dadurch kann die Form der Schwarz-weiß-Malerei durchaus aufgebrochen werden, zumal die Motive näher beleuchtet und tiefgründiger dargelegt werden können. Dieser Ansatz macht es schließlich schwieriger, Personen pauschal in Gut und Böse einzuordnen. Diesbezüglich hält der Thriller jedoch einen weiteren Kniff parat, und zwar das Motiv der Verschwörung. So wird eine latente Aura der Bedrohung geschaffen, in der der Held kaum jemandem trauen kann:

Events in the thriller are dramatic because thrillers portray conspiracies. But this is not an explanation of why the reader finds them exciting. Excitement derives from experiencing these dramatic irruptions through the eyes of the hero; his perspective dominates the reader's. This is true both morally and physically: morally, insofar as we identify the hero (for as long as we are reading the story, at least) as the source of good in the world; and physically insofar as, even when the narration allows us to see some things from the villain's angle, dramatic and significant events are always shown from the hero's die of the fence.²¹⁸

Dieses Zitat spricht zwei wichtige Aspekte an. Zum einen findet sich der Hinweis darauf, dass die Perspektive im Thriller wechseln kann. So kann sowohl die Sicht des Täters als auch die des Helden oder des Opfers geschildert werden, wenngleich letztere auch zusammenfallen

²¹⁴ Nusser 2009, S. 57.

²¹⁵ Nusser 2009, S. 58.

²¹⁶ Jerry Palmer: *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*. London: Arnold 1978, S. 16.

²¹⁷ Vgl. Nusser 2009, S. 57.

²¹⁸ Palmer 1978, S. 59.

kann, was uns zum zweiten Aspekt bringt. Palmer weist nämlich darauf hin, dass die Dramatik vor allem daher rührt, dass der Leser die Sichtweise des Helden annimmt. Dies bestätigt auch Nusser, der von einer Bindung des Lesers an den Helden spricht, wodurch dessen Wahrnehmung hinsichtlich möglicher Bedrohungen erfahren wird.²¹⁹ Dies soll nun dazu veranlassen, den Helden näher ins Blickfeld zu nehmen.

Hierzu ist es sinnvoll, sich Palmers Einteilung in Amateur, Profi und Bürokrat²²⁰ zu bemächtigen. Er definiert diese Bereiche jedoch weniger auf die Helden, sondern allgemein auf die positiven Figuren im Thriller bezogen. Als typisches Beispiel kann der Agent als Profi, sein Auftraggeber als Bürokrat und die zu rettende Frau, um nun einem ganz stereotypen Exempel zu folgen, als Amateur genannt werden.

Für die weitere Bearbeitung soll dieses Modell adaptiert werden. Und zwar soll die Einteilung in Amateur und Profi aufrechterhalten werden, die sich aber nicht auf die positiv gezeichneten Figuren allgemein bezieht, sondern als Unterscheidungsmerkmal in der Person des Helden gelten soll.

Der Profi tritt oft als Agent oder Detektiv auf und wird durch ein Unternehmen oder eine Agency mit einem Auftrag betraut. Als Beweggründe des Profis können Nussers formulierte Eigenschaften der Loyalität und Pflichttreue herangezogen werden. Des Weiteren zeichnet er sich durch körperliche Qualitäten wie Ausdauer, Schlagkraft und praktische Fähigkeiten sowie durch die Tugenden Tapferkeit, Entschlossenheit und Tollkühnheit aus.²²¹ Der Held muss sich, um den Auftrag zu erfüllen, diversen Gefahren stellen. Dies führt dazu, dass er „sich mit Widerständen auseinandersetzt, die sich ihm als äußere Hindernisse in den Weg stellen, die überwunden werden, oder als Personen, die beseitigt werden müssen.“²²² Diese ständige Gefahr beschreibt Nusser wie folgt: „Überall und nahezu jeden Augenblick von Gefahr umgeben, ist er im Vergleich zum Helden des Detektivromans in weit entscheidenderem Maße geeignet, Identifikationsobjekt des Lesers zu sein, da seine Krisen und Triumphe immer seine ganze Existenz betreffen.“²²³ Dieses Identifikationsangebot und die damit einhergehende emotionale Bindung wurden bereits angesprochen. Anzumerken ist, dass die Betrachtung des Profis meist mit Wunschvorstellungen und Bewunderungen einhergeht. Dies zeigt sich oftmals nicht nur in den Situationen, in denen der Held den

²¹⁹ Vgl. Nusser 2009, S. 55.

²²⁰ Vgl. Palmer 1978, S. 7.

²²¹ Vgl. Nusser 2009, S. 60-61.

²²² Nusser 2009, S. 3.

²²³ Nusser 2009, S. 60.

Antagonisten jagt und zur Strecke bringen will, sondern gerade dann, wenn der Held verfolgt oder gar eingesperrt wird. Der Held muss sich dann aus der Situation befreien, um seinen Auftrag schließlich vollenden zu können, was seinem Superheld-artigen Image weiter zuarbeitet. Im Hinblick auf die Handlungsstruktur ist festzuhalten, dass ein ständiges Katz und Maus-Spiel vorherrscht, indem der Vorteil immer wieder wechselt.

Dieses umgekehrte Verhältnis, dass der Held zum Gejagten wird, präsentiert sich vor allem dann, wenn es sich beim Helden um einen Amateur handelt. Diesbezüglich könnte man den von Hügél eingeführten Begriff „Verhängnisspannung“²²⁴ geltend machen. Dieser Spannungsbegriff passt zwar nicht so recht in die oben beschriebenen Spannungsmodelle, doch legt dieser Begriff nahe, dass der Held einer Spannung ausgesetzt ist und den Geschehnissen unterworfen scheint. Dieses Schema findet sich vor allem dann, wenn eine Person aus dem sicher scheinenden Leben in ein Verbrechen involviert wird oder gar zu Unrecht als Täter verdächtigt wird. Die Figuren sind hierbei in den meisten Fällen keine Profis, sondern Durchschnittsmenschen, die sich schließlich von den Vorwürfen befreien müssen und die eigentliche Bedrohung zu finden haben. Zu gewinnen gibt es dabei oftmals nichts als das eigene Leben.²²⁵ Das Ausgesetztsein einer physischen und existentiellen Gefahr ist somit beim Profi wie auch beim Amateur gegeben. Die Reaktion des Amateurs auf diese Bedrohung kann jedoch unterschiedlich zutage treten. Hier kann zuerst auf den Protagonisten Marlow in Ambler's *Anlass zu Unruhe* hingewiesen werden, der seine Situation wie folgt beschreibt:

Noch vor zwanzig Minuten war ich ein relativ gesetzter Engländer gewesen, der gerade etwas hinter sich gebracht hatte, was man als gute Arbeit bezeichnen konnte. Ich hatte mich auf ein ruhiges Abendessen und ein paar Stunden im Kino gefreut, und danach hatte ich früh zu Bett gehen und ein neues Buch anfangen wollen. Jetzt war ich auf der Flucht vor der italienischen Geheimpolizei, versteckte mich vor Schaffnern in Toiletten und plante, den Zug auf unkonventionelle und illegale Weise zu verlassen. Das alles war viel zu plötzlich über mich hereingebrochen.²²⁶

Dies stellt Marlows Haltung zu seiner ganzen Situation dar. Er will mit der Verschwörung nichts zu tun haben und wird zufällig hineingezogen. Auch als es um sein Leben geht, horcht er mehr oder weniger nur misstrauisch auf seinen Helfer Zaleshoff. Demgegenüber steht Hannay in Buchans *Die neununddreißig Stufen*. Dieser wird zwar auch durch Zufall in eine

²²⁴ Hans-Otto Hügél: Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektiv Erzählung im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzlersche VB 1978, S. 51.

²²⁵ Vgl. Seeßlen 2013, S. 28-29.

²²⁶ Eric Ambler: *Anlass zur Unruhe*. Hamburg: Zeitverlag 2012, S. 192.

ähnliche Situation gebracht, findet jedoch schnell Erfüllung in dieser Entwicklung: „Es würde eine verrückte Hetzjagd werden, und seltsamerweise verbesserte diese Aussicht spürbar meine Laune. Ich hatte so lange träge in den Tag hineingelebt, daß fast jede Möglichkeit der Betätigung mir willkommen war.“²²⁷ Man kann somit festhalten, dass hinsichtlich der Motivation und der Aktivität ebenfalls zu differenzieren ist.

Als letzte Anmerkung ist schließlich auf Figuren zu verweisen, die als Helfer in Erscheinung treten. Der Bürokrat wurde bereits genannt, der oft als Auftraggeber fungiert. Daneben ist auf die Polizei hinzuweisen, die jedoch durchaus ambivalent zu Tage treten kann, was sich gerade beim Amateur zeigt, dem die Polizei vielfach keinen Glauben schenkt. Allgemein kann jedoch auch festgehalten werden, dass es in vielen Thrillern keinen durchgehenden Helfer gibt, wie dies die Watson-Figur in den *Holmes*-Erzählungen ist, was Nusser wie folgt begründet: „Dies entspricht der offenen Konstruktion des Thrillers, der dynamischen Fahndungsarbeit der sich ständig neuen Situationen und Begegnungen aussetzenden Hauptfigur.“²²⁸ Nusser führt dies somit auf den dynamischen Charakter des Thrillers zurück. Dem könnte man jedoch einen zweiten Aspekt hinzufügen, der vorhin bereits in dem Zitat von Palmer angeschnitten wurde, und zwar das Element der Verschwörung. Der Held muss sich permanent die Frage stellen, wem er trauen kann und wem nicht. Dies wirkt sich dementsprechend auf die Helfer, aber auch auf das Liebesleben des Helden aus. Sinnbildlich hierfür stehen die Bond-Girls. Diese fungieren ebenfalls als Helferinnen, werden aber schnell durch neue ersetzt. Dies liegt nicht nur in der Dynamik des Erzählens, sondern in der Tatsache, dass der Held niemandem trauen darf und seine Emotionen unter Kontrolle halten muss. Seeßlen schreibt hierzu: „Personale Beziehungen erhalten den »Mantel« der Pflicht und der Regel. Der Agent kann sich nicht verlieben, weil er sich nicht verlieben darf. Aber in Wahrheit kann er es einfach nicht, und wenn er es doch tut, braucht er auch kein Agent mehr zu sein.“²²⁹ Dieser Aspekt wird durch einen Wechsel im Empfinden des Agenten hervorgerufen, der sich von diesen Bindungen losreißen muss. Eco arbeitet dies treffend heraus, indem er auf das Bond-Girl Vesper Lynd verweist. Es geht ebenfalls ein Vertrauensbruch voraus und Bonds Liebe wandelt sich in Hass und seine Zärtlichkeit in Brutalität. Abgeschlossen ist diese Entwicklung, als er ihr Ableben mit den Worten „Die Hure

²²⁷ John Buchan: Die neununddreißig Stufen. Zürich: Diogenes 1975, S. 36.

²²⁸ Nusser, 2009, S. 65.

²²⁹ Seeßlen 2013, S. 73.

ist tot“ kommentiert.²³⁰ Erst dadurch ist seine Entwicklung zum Agenten abgeschlossen, da er fortan keine dauerhaften Liebesbeziehungen unterhalten kann – teils darum, um die Frau zu schützen, teils darum, weil er ihr einfach nicht trauen darf. Liebe wird somit als Schwäche dargelegt. Die Liebschaften werden deswegen nur kurz und gefühllos unterhalten. Ein Verhältnis, welches Chandler schon angesprochen hatte: „Die einzig wirkungsvolle Liebesgeschichte ist eine, die für den Detektiv eine persönliche Gefahr schafft, von der man aber sofort instinktiv spürt, daß sie lediglich eine Episode ist. Ein wirklich guter Detektiv heiratet niemals.“²³¹ Es kann somit konstatiert werden, dass der Held im Endeffekt eine einsame Person bleibt und bleiben muss. Dabei sei jedoch anzumerken, dass dieses Verhältnis tendenziell eher auf den Helden als Profi zutreffend ist, da dieser dauerhaft der Liebe entsagen muss, während beim Amateur die Möglichkeit besteht, nach bestandener Gefahr in sein geregeltes Leben zurückzukehren, womit die Beziehungslosigkeit nur von temporärer Dauer ist.

3.5. Elemente-Katalog (Thriller)

An dieser Stelle werden die oben angeführten Elemente des Thrillers in Listenform festgehalten, um einerseits anschaulicher zur Verfügung zu stehen, andererseits um als Werkzeuge für die Analyse der Perutz-Romane zu fungieren.

3.5.1. Spannung

- wenn: vieldeutig, widersprüchlich, undurchsichtig, Informationsmangel
- destabilisierende Momente
- Zäsuren und Leerstellen
- Informationsvergabe
- emotionale Bindung
- Auslöser: Hoffnung, Furcht, Neugier, Enttäuschung, Bedauern
- drei Voraussetzungen: ungewisser Ausgang, begrenzte Anzahl, Empathie
- Rätsel- und Zukunftsspannung
- Spannung und Suspense
- latent und akut

²³⁰ Vgl. Eco, in: Vogt 1998, S. 181.

²³¹ Chandler, in: Buchloh, Becker 1977, S. 270.

3.5.2. Handlungsstruktur und narrative Aspekte

- Trias: Verbrechen – Fahndung – Überführung
- chronologisch, sukzessive und auf Ausgang gerichtet
- Verbrechen
 - bestimmt die Handlung und ist im Fokus
 - ist nicht zwingend ein Mord
 - tritt gehäuft auf, nicht mehr besonders
 - steht an der Tagesordnung
- Verschwörung und Bedrohung zentral
- Rezipient fungiert als Zeuge
- handelnder Aspekt in Fahndung vorrangig
- das Physische überwiegt
- Flight and Pursuit (Flucht, Verfolgung, Gefangennahme und Kampf) in beide Richtungen gegeben
- Action überwiegt; Analysis und Mystery möglich
- Überraschungen und Täuschungen
- dynamischer Charakter und Bewegung
- episodischer Charakter mit Spannungshöhepunkten oder Suspense-Situationen
- Verfolgungsjagd
- Identifikation mit Helden
- Verschränkung Narration und Emotion
- Perspektive kann wechseln bzw. auch aus Sicht des Täters erzählt werden
- sensationelle Begebenheiten
- Überführung oft nicht möglich – Ausschaltung des Gegners
- Show-Down im finalen Kampf (dem gehen mögliche Kämpfe in früheren Begegnungen voran)
- Provokation, Notwehr und Gerechtigkeit als Rechtfertigung für Tötung
- Verdichtung des Plots
- Zeitlupe und Zeitraffer in speziellen Szenen
- Gegenspieler ebenbürtig – Sieg umso glorreicher
- Rettung des Helden auch durch Zufall oder deus ex machina
- Tötung verlangsamt dargestellt

- fragwürdige Moral
- Happy Ende nicht zwingend

3.5.3. Personen

- Kampf Held gegen Antagonist, Kampf Gut gegen Böse
- handelnde Personen
- negative Personen
 - Herausbildung von Stereotypisierung
 - Schwarz-weiß-Malerei
 - Widersacher oft gehäuft, ein master criminal
 - Antagonist oft früh identifiziert
 - Triebgründe des Antagonisten: Profit, Rache und Macht
 - Psychologisierung und differenzierte Charakterisierung möglich
- positive Figuren
 - Bindung des Lesers an Held und seine Perspektive
 - positive Figuren: Amateur, Profi und Bürokrat
 - Held: Amateur oder Profi
 - **Profi**
 - Agent oder Detektiv
 - loyal und pflichtgetreu
 - Auftrag
 - körperliche Qualitäten: Ausdauer, Schlagkraft und praktische Fähigkeiten
 - Tugenden: Tapferkeit, Entschlossenheit und Tollkühnheit
 - ständige körperliche Bedrohung
 - mehrere Hindernisse bewältigen
 - Taten betreffen ganze Existenz
 - Bewunderung
 - keine fixen Beziehungen zu Frauen
 - allein und einsam

- **Amateur**

- Gefahr ausgesetzt
- Durchschnittsmenschen
- oft Vorwürfe entkräften, wahre Täter finden
- physische und existentielle Gefahr
- aus Alltag herausgerissen
- aktiv oder passiv

- **Helfer**

- Bürokrat als Auftraggeber
- Polizei (zum Teil)
- oft mehrere, ständig wechselnde Helfer
- niemandem trauen

4. Lesart Thriller

Der Thriller wurde nun ausreichend durchleuchtet. Zugleich wurde eine Vielzahl an Elementen des Thrillers herausgearbeitet. Im Folgenden sollen diese mit den zwei Romanen *Wohin rollst du, Äpfelchen*²³² und *St. Petri-Schnee*²³³ von Leo Perutz abgeglichen werden, um auf etwaige Parallelen zu stoßen. Bevor dies geschieht, wird von beiden Romanen ein kurzer inhaltlicher Überblick gegeben.

4.1. Wohin rollst du, Äpfelchen? (1928)

Es geht um den Ex-Leutnant Georg Vittorin, der 1918 aus russischer Kriegsgefangenschaft nach Wien zurückkehrt. Im Zug wird im Gespräch mit den Kameraden offengelegt, dass einer der Kameraden nach Russland zurückfahren werde, um sich am Lagerkommandanten Seljukow zu rächen.

In Wien angekommen, zeigt sich ein trauriges Bild. Es herrscht Mangelwirtschaft und die Grippe hat sich verbreitet. Trotzdem eröffnet sich für Vittorin eine Reihe von Möglichkeiten. Zum einen könnte er seinen alten Beruf wieder ausüben, aber auch ein neuer Geschäftsabschluss steht im Raum. Zum anderen hat seine Geliebte Franzi auf ihn gewartet,

²³² Leo Perutz: *Wohin rollst du, Äpfelchen*. München: Dtv 2009.

²³³ Leo Perutz: *St. Petri-Schnee*. Wien: Zsolnay 2007.

womit er auch Glück in der Liebe hat. Zeitgleich wird er auch gebraucht, zumal sein Vater in Zwangsrente geschickt werden soll. All diese Aspekte zeigen, dass er, im Gegensatz zu anderen Heimkehrerromanen, die Gelegenheit hat, im zivilen Leben Fuß zu fassen.

Doch Vittorin kehrt sich ab von diesen Möglichkeiten. Er will gemeinsam mit seinen vier ehemaligen Kameraden Rache an Seljukow nehmen. In mehreren Treffen mit den früheren Gefährten stellt sich jedoch heraus, dass diese sich bereits eingelebt haben und nichts mehr von diesen Plänen wissen wollen. Einzig der Kamerad Kohout will ihm beistehen und versorgt ihn auch mit den nötigen Papieren. Der Abschied von Franzi fällt ihm zwar schwer, aber er meint, dass er in wenigen Wochen zurückkehren würde. Doch schon an der Grenze ergeben sich die ersten Probleme und Kohout wird festgenommen, weil er Geld für die Reise gestohlen hatte. Vittorin ist somit alleine und muss so eine Ein-Mann-Strafexpedition in Russland starten.

Russland findet er im Zustand der Auflösung. Nach der Revolution tun sich mehrere Frontlinien auf, die sich permanent verschieben. Vittorin schließt sich immer wieder verschiedenen Gruppierungen an, um seinem Ziel näher zu kommen. Die Gruppierungen repräsentieren verschiedene politische und soziale Gruppen Russlands – so finden sich anarchistische Terroristen genauso wie Vertreter der Roten und Weißen Armee darunter. Vittorin selbst bringt allen diesen Wegbegleitern kein Glück und liefert diese durch unbewusste Handlungen den jeweiligen Feinden ans Messer, womit er als eine Art Todesengel auftritt. Er selbst überlebt alle Gefahren, doch wohin er auch kommt, er kann Seljukow nicht finden. Erst nach einer zweijährigen Vendetta, die ihn mit paranoider Ausdauer durch mehrere Länder und in zahlreiche Gefahren führt, findet er Seljukow, und zwar ausgerechnet in Wien. Als er diesem endlich gegenübersteht, lässt er ihn am Leben. Er hat Mitleid mit ihm, da der Widersacher nun verarmt selbstgeschnitztes Spielzeug verkauft. Vittorin hat somit zwei Jahre seines Lebens vergeudet, zahlreiche Leben ausgelöscht und die Möglichkeit zum eigenen Glück verwirkt, weil er auch seine frühere Geliebte Franzi in neuen Händen vorgefunden hat.

4.1.1. Flight and Pursuit

Dieses zentrale Element des Thrillers kann als handlungskonstituierend bezeichnet werden. Bereits auf dem Klappentext findet sich der Hinweis, dass es sich um eine „klassische

Verfolgungsjagd“²³⁴ handle. Wesentlich hierfür ist auch die für einen Thriller typische chronologische und sukzessive Erzählstruktur, die teleologisch auf den Ausgang gerichtet ist. Nur selten gibt es Abweichungen von dieser Struktur. So wird beispielsweise Vittorins Anfangszeit in Konstantinopel plötzlich in einer Rückblende erzählt (vgl. S. 219*), was wohl dem Effekt geschuldet ist zu zeigen, dass die Zeit nur so dahintrast. Es ist ein Effekt, der im Unterkapitel 3.4.1. noch näher durchleuchtet wird. Aber abgesehen von solchen Ausnahmen ist die Erzählung nach vorne gerichtet. Diese teleologische Ausrichtung gibt der Protagonist Vittorin vor, der den Lagerkommandanten Seljukow zur Strecke bringen will. Das Motiv ist somit ganz klar die Verfolgung und Suche nach dieser Person.

Der Beginn dieser Racheaktion wird nach der Ankunft in Wien verzögert. So gilt es zuerst den Verlockungen der Alltagswelt zu widerstehen, aber auch die nötigen Vorkehrungen zu treffen, um die Aktion zu starten. Das Motiv Flight and Pursuit kommt somit erst nach etwa einem Drittel der Erzählung ins Spiel, als Vittorin, zusammen mit Kohout, Wien verlässt, wobei auch dies als Flucht angesehen werden kann. Nämlich als Flucht davor, Verantwortung zu übernehmen, oder als Flucht aus einer Stadt, „in der das Leben für ihn nichts als ein Schatten gewesen war“ (S. 105).

Wird die Erzählung als Thriller ausgelegt, so kann festgehalten werden, dass dieses erste Drittel die Vorgeschichte zur eigentlichen Geschichte liefert. Spannungsbögen wurden zwar schon aufgebaut, wovon noch zu sprechen sein wird, aber die wesentlichen Elemente des Thrillers kommen erst jetzt zum Tragen. War zuvor das Gespräch noch wesentliches Charakteristikum der Erzählung, schwenkt dies nun in eine neue Form um, die das Physische überwiegen lässt und den Aspekt des Handelns in den Vordergrund drängt. Auch ist Vittorin dann keine Person des Stillstands mehr, sondern der Bewegung, womit auch der dynamische Aspekt des Thrillers ins Spiel kommt. Folgt man der Trias für den Kriminalroman, so ist das Element Action nun klar vorrangig gegenüber der Analysis. Zusätzlich kann jedoch das Element Mystery erkannt werden, da die Ungewissheit des Ausgangs stets vorherrscht beziehungsweise eine krasse Überraschung am Ende der Erzählung eingeflochten wird, auf die der Rezipient nicht vorbereitet wird.

Zeitgleich gerät nun die Handlungsstruktur Flight and Pursuit ins Zentrum der Erzählung. Grob einteilend können vier solche Episoden herausgestrichen werden, die sich in Vittorins Zeit in Russland auf tun. Charakterisiert sind diese Episoden durch die klassischen Elemente

²³⁴ Leo Perutz: *Wohin rollst du, Äpfelchen*. München: Dtv 2009, Klappentext.

* Aufgrund höherer Anschaulichkeit wird der Verweis auf die Buchseiten gleich im Fließtext vorgenommen.

Flucht, Verfolgung, Gefangennahme und Kampf, wobei die eine oder andere Ausprägung überwiegt. Zusätzlich werden die Episoden mit sensationellen Begebenheiten bestückt, um die aktionistischen Elemente noch weiter zu betonen und den Rezipienten in den Zustand der Anspannung zu versetzen.

Die erste Flight and Pursuit-Situation in Russland ist der Versuch die Grenzen der Roten und Weißen Armee zu durchlaufen. Ein Rittmeister und ein Graf namens Gagarin stehen Vittorin hierbei zur Seite. Vittorin wird dabei selbst zum Gejagten, als Rote Truppen seinen Aufenthaltsort erfahren. Nach einem kurzen Fluchtversuch, bei dem er nur durch Glück einem Kugelhagel entgeht, wird er gefangen genommen. Aus dem Gefangenenlager kann er nach kurzer Zeit, aufgrund des Eintreffens ukrainischer Truppen, wieder fliehen. In dieser gesamten Szene findet sich somit das klassische Schema Verfolgung, Flucht, Gefangennahme und Ausbruch. Ebenfalls typisch für den Thriller ist der Aspekt, dass auch der Zufall eine Rettung herbeiführen kann. Stilbildend ist außerdem die unmittelbare Bedrohung des Protagonisten, dessen ganze Existenz auf dem Spiel steht.

Danach versucht Vittorin die Verfolgung Seljukows wieder aufzunehmen. Zuerst geht er willkürlich vor und hofft bei seinen Spaziergängen durch Moskau auf ihn zu stoßen. Als er systematischer vorgeht, kann er die Adresse des Gejagten finden, womit sich die Verfolgung wieder zuspitzt. In der Wohnung findet er Seljukow nicht. Und hier wird schon langsam die Eigenart der Einsetzung des Motivs Flight and Pursuit, das Perutz verwendet, klar. Vittorin verfolgt zwar Seljukow, doch dieser weiß gar nicht, dass er verfolgt wird. Hinzu kommt, dass Vittorin immer wieder falsche Fährten aufnimmt, die ihn nicht ans Ziel bringen. Im Gegenteil – das Schicksal will es so, dass Vittorin selbst immer wieder zum Verfolgten wird, und zwar nicht vom vermeintlichen Antagonisten Seljukow, sondern von diversen Gruppen, die er zufällig gegen sich und seine Helfer aufhetzt. So endet auch diese Szene mit dem Tod des sich in der Wohnung befindlichen Menschen, während Vittorin sich einer Gefangennahme entziehen kann.

Dieses Schema wird auch in der dritten Episode aufrechterhalten. So wird Vittorin von einer Person beschattet und für einen Spion gehalten, der einer geheimen Organisation angehört. Die Situation wird entschärft, als Vittorin Arbeitgeber Artemjew seines Beschatters aus der Gefangenschaft kennt. Die Gruppe arbeitet im anarchistischen Untergrund. Vittorin will somit seine Jagd fortsetzen, wird aber unvermittelt wieder selbst zum Gejagten, als er die Tscheka unabsichtlich zum Quartier der Anarchisten führt. Dem Tod oder einer

Gefangennahme entgeht er, da Artemjew sich in die Luft sprengt und die anderen in den Tod reißt, aber Vittorin im Stiegenhaus gewartet hatte. Es ist somit immer wieder der Zufall oder das Schicksal, welcher oder welches Vittorin am Leben lässt, so auch in der vierten Flight and Pursuit-Episode.

Vittorins Jagd nach Seljukow hat ihn zur Roten Armee geführt. Er meint im Offizier der feindlichen Weißgardisten Seljukow zu erkennen. Hier läuft die Verfolgung zum zweiten Mal auf eine direkte Gegenüberstellung zwischen Vittorin und Seljukow hinaus, wie es zuvor beim Betreten der Wohnung gewesen war. Vittorin erhält zufällig die Befehlsgewalt und will Seljukow mit aller Gewalt und Verlustbereitschaft stellen, wobei auch sein fieberhafter Zustand diese Entscheidung beeinflusst. Somit kommt das Element des Kampfes hinzu, welches des Öfteren im Zusammenhang und in Ankündigung des später folgenden Show-Downs im Thriller vorkommt. Er überlebt wieder als einer von wenigen, wird aber neuerlich gefangen genommen, und abermals ist das Gegenüber nicht Seljukow.

Im Anschluss an dieses Ereignis verliert die Verfolgung die direkte Grundlage. Vittorin reist durch mehrere Länder und geht jeder noch so kleinen Fährte nach. Änderung bringt die endgültige Standortbestimmung in Wien, die wahrlich als Überraschung, ohne Vordeutung, inszeniert wird und damit dem Handlungsmerkmal Mystery einzuordnen ist, welches parallel zum Element Action bestehen kann. Diese Information lässt die Verfolgung wieder konkret werden, und Vittorin stellt schließlich Seljukow in Wien. Die Verfolgung läuft somit auf den letzten Kampf hinaus, der typisch als finaler Show-Down aufzutreten scheint, jedoch nicht in die Tat umgesetzt wird.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Verfolgung immer wieder durch den Wechsel zwischen Jäger und Gejagtem unterbrochen wird und Vittorin somit sein eigenes Ziel aus den Augen verliert. Dieses bleibt für ihn zwar immer bestehen, doch wird die Erfüllung mit der Zeit immer schwieriger. Zusätzlich kann festgehalten werden, dass glückliche Zufälle zwar sein Leben verschonen, dafür aber alle seine Helfer der Sache Seljukow zum Opfer fallen, womit Vittorin wie eine Art Todesengel auftritt. Zeitgleich weisen die Flight and Pursuit-Situationen geradlinig verlaufende Spannungskurven auf. Weil Spannung wesentlich für jeden Thriller ist, werden die geschaffenen Spannungsbögen nun als Nächstes untersucht, wobei sich zeigt, dass diese nicht nur in den Flight and Pursuit-Situationen aufkommen.

4.1.2. Spannungsbögen

Dieser Roman von Perutz verursachte bereits einen Spannungsbogen, bevor er überhaupt erschienen war. Der Roman sollte als Fortsetzungsroman in der *Berliner Illustrierten Zeitung* gedruckt werden. Dafür überlegte man sich eine spezielle Form der Werbung. So wurde zuerst nur das Fragewort „Wohin“ auf Litfaßsäulen und Plakatwänden angebracht, was durchaus auch als zentrale Frage der zeitgeschichtlichen Umstände der Weimarer Republik gesehen werden kann. Erst später wurde der gesamte Titel hinzugefügt und wiederum später wurde der Name des Autors ergänzt, womit erst die Bedeutung der Phrase als Romantitel bekannt wurde.²³⁵ Schon durch diese Form der Bewerbung wurde eine Spannung erzeugt und eine solche aufgebaut. Die Taktik hierfür ist das klassische Spiel mit der Informationsvergabe und der emotionalen Wirkung, welches oben thematisiert wurde.

Zusätzlich wird dieser Umstand durch das Publikationsformat des Fortsetzungsromans unterstützt. Das Werk steht somit in direkter Tradition zu den Feuilletonromanen, die wesentlich für die Herausbildung des Thrillers waren. Diese Variante ist schon durch die Form für das Schaffen von Spannung prädestiniert, da am Ende einer Folge der Cliffhanger dafür sorgt, dass die akute Spannung einen jähen Abbruch erfährt, die latente Spannung aber über das Ende der Erzählung hinausgeht, da die Fortsetzung herbeigesehnt wird. Dieses Stilmittel ist nach wie vor ein klassisches Mittel, da sich auch TV-Serien dessen bemächtigen, um Neugierde für die Rezipienten zu wecken und diese für das nächste Erscheinen zu binden.

Diese zwei Aspekte zeigen, dass bereits im Vorfeld des Romans Spannungsbögen geschaffen wurden. Diese Anstrengungen dürften sich auch dementsprechend gelohnt haben. So bezeichnet Müller den Roman *Wohin rollst du, Äpfelchen* als größten Erfolg Perutz' und meint, dass der Titel sprichwörtlich wurde, da dieser der zweitbekannteste Titel der Zwischenkriegszeit gewesen sein soll – gleich nach dem Roman *Im Westen nichts Neues* von Remarque.²³⁶ Interessanterweise handelt es sich hierbei auch um ein Werk, welches sich mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzt, was das Bedürfnis der Bevölkerung und der literarischen Welt widerspiegelt, dieses epochale Ereignis zu bearbeiten und zu bewältigen. Perutz wählt nun ebenfalls den Ersten Weltkrieg, um seine Handlung zu verorten. Dieser Hintergrund eignet sich dafür Spannungspotentiale zu eröffnen, da gerade diese Zeit von

²³⁵ Vgl. Alexander Peer: Zeitgeschichte in „Wohin rollst du, Äpfelchen“, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 146-147.

²³⁶ Vgl. Müller 1992, S. 54.

Destabilisierung geprägt war. Perutz lässt nun seinen Protagonisten Vittorin in dieser Umbruchphase eine wahre Odyssee durchleben, die dem Verlangen nach Rache geschuldet ist. Der Leser erfährt zu Beginn jedoch wenig über das Ziel von Vittorin. Vielmehr spielt der Autor mit der Neugierde, die einer der emotionalen Auslöser von Spannung ist. So werden bereits auf den ersten Seiten Vorausdeutungen gemacht, die jedoch nicht den gesamten Sachverhalt widerspiegeln. Dies bewirkt ein Gefühl der Undurchsichtigkeit, geprägt durch Informationsmangel. Zum ersten Mal tritt dies gleich zu Beginn der Erzählung auf. Die Kameraden reisen heimwärts und der Kamerad Dr. Emperger meint, nun keinen russischen Boden mehr betreten zu müssen. Vittorin dürfte anderes im Schilde führen, es findet sich nämlich die Anmerkung: „Vittorins Miene verfinsterte sich. – So, also Dr. Emperger wollte auf keinen Fall mehr nach Rußland zurück? Und wenn die Wahl auf ihn fiel, was dann?“ (S. 5) Die Erzählung steigt somit direkt ein, womit sich der Sachverhalt erst nach und nach erschließt, wobei immer wieder die Haushaltung von Informationen auffällt. Der Leser muss daher diese Leerstellen vorerst mit seiner Phantasie füllen. Zuerst wird nur der Name Seljukow genannt, dann wird über eine Rückreise gesprochen und erst dann wird klar, dass es sich hier um ehemalige Lagerinsassen handelt, die zwei Jahre in einem russischen Lager zugebracht haben. Schöpferisch für den Aufbau einer latenten Spannung ist der Verweis auf ein abgelegtes Ehrenwort und die Anmerkung, dass dem noch nicht näher identifizierten Seljukow gegenüber nun eine festgefügte Organisation, ein Bund von fünf Menschen, steht, „die ihr Ziel vor sich sahen und bereit waren, jedes Opfer zu bringen, um dieses Ziel zu erreichen. Nun mußte die Sache ihren Lauf nehmen.“ (S. 11) Die Wortwahl, die mit „die Sache“ getroffen wird, suggeriert außerdem bereits etwas Geheimnisvolles, zumal diese Wortwahl gleich darauf nochmals verwendet wird. Dabei wird angemerkt, dass die Sache Vittorin unaufhörlich beschäftige, was ihren wichtigen Charakter hervorkehrt und weiter Neugierde weckt. (vgl. S. 14) Dass es sich um Rachegelüste handelt, kann bereits vermutet werden und wird schließlich bestätigt, als Vittorin Seljukow als Lagerkommandanten nennt, unter dem die Kameraden in Russland zu leiden hatten. Er hält fest: „Geduld, nur Geduld, Herr Stabskapitän, die Stunde der Abrechnung wird kommen, ich vergesse nicht.“ (S. 19) Hiermit wird schließlich der Spannungsbogen für den Roman erzeugt. Deutlich wird die Zukunftsspannung, da sich nun die Frage auftut, ob dieses Bestreben gelingen werde. Trotzdem erfährt die erste akute Spannung, die durch diese Vorausdeutung erzeugt worden ist, ein Abklingen, da durch die Ankunft in Wien eine vorläufige Entspannung einsetzt.

Vittorin trifft auf seine Familie und sieht sich vorerst mit Fragen des Alltags beschäftigt. Zum einen eröffnet sich ihm ein Bild der Mangelwirtschaft. Es herrscht Chaos in Wien. Er bekommt jedoch Angebote offeriert. Sein Gemüt zeigt erste Veränderungen. So fühlt er sich einerseits von seiner Geliebten Franzi sehr angezogen und sieht, dass er der Familie helfen muss, andererseits überkommt ihn ein Gefühl der Gemütlichkeit. Kleine Spannungssituationen ergeben sich jedoch immer wieder durch seine Traumwelt. Des Öfteren findet er sich plötzlich Seljukow gegenüber. Diese Momente zeichnen sich durch sehr lebendige und bildhafte Erinnerungen aus, weswegen sie als mögliche Zukunftsszenarien in Erscheinung treten, wie folgendes Beispiel illustrieren soll:

Vittorin stand in militärischer Haltung, er sah an dem Direktor vorbei und hörte nichts. Etwas Sonderbares war mit ihm geschehen. Er hatte mit einem Gedanken gespielt. Er hatte versucht, sich vorzustellen, nur zum Zeitvertreib, für einen Augenblick nur, daß er weit von hier in einem anderen Zimmer stünde und daß der Schatten an der Wand Seljukows Schatten sei. Aber dieser Gedanke war stärker als er und ließ ihn nicht mehr los. Draußen Schneegestöber, hinter der Tür putzt Grischa die Teemaschine, unruhig flackert das Feuer im Ofen. (S. 63)

Hinzu kommen die Treffen mit ehemaligen Kameraden, die sich jedoch von dem versprochenen Ehrenwort abwenden. Vittorin bleibt trotz allem fokussiert auf sein Ziel, wenngleich er von der Schließung des ehemaligen russischen Lagers erfährt, womit die Spannung durch die Ungewissheit des Ausgangs erhöht wird, da sich somit eine neue Sachlage ergibt.

Die Spannung steigt schließlich rasant an, als der Kamerad Kohout Tickets und Pässe besorgt hat und die Abreise sofort geschehen soll. Hierin wird jedoch auch der Boden für eine Suspense-Situation gelegt. Kohout verhält sich mysteriös gegenüber Vittorin und will erst später einsteigen (vgl. S. 102-103), was im Leser bereits den Verdacht aufkommen lässt, dass Kohout Vittorin im Stich lassen könnte. Dieser Verdacht bestätigt sich schließlich, als er von den Passkontrolleuren aus dem Verkehr gezogen wird.

In Russland angekommen zeigt sich Vittorin ein Bild der Unordnung und des Chaos. Er bekommt Gesellschaft von einem russischen Rittmeister und dem jungen Grafen Gagarin. Letzterer will ihn durch die Front führen, bevor diese wieder erwacht. Dabei werden böse Vorzeichen gegeben, die bereits einen schlechten Ausgang erahnen lassen. So steht ein feindseliger und drohender Mond (vgl. S. 122) am Himmel und ein Schneesturm zieht auf. Den Höhepunkt markiert eine schwarze Krähe (vgl. S. 126), die sich plötzlich zeigt. Die Spannung wird in diesem Versuch die Front zu durchqueren kontinuierlich gesteigert. Zuerst

beginnen die Kämpfe und die beiden müssen sich vor suchenden Scheinwerfern auf den Boden schmeißen. Der Hinweis, dass sie in fünfzehn Minuten in Sicherheit wären, steigert die Spannung, da somit die greifbare Nähe des Ziels suggeriert wird. Der plötzliche Schuss auf den Grafen Gagarin bestätigt jedoch die bösen Vorahnungen und lässt Vittorin wieder alleine vorwärtsschreiten. Im akuten Spannungshöhepunkt ist dann zu lesen: „Eine Kugel sauste über seinen Kopf hinweg, eine zweite streifte sein Ohr. Er warf sich in den Schnee. Keuchend blieb er liegen, das Blut brauste und pochte an seinen Schläfen.“ (S. 128)

Nach der Gefangennahme flacht die Spannungskurve vorerst ab, schlägt jedoch punktuell stark aus, als während der Internierung zu fixen Tageszeiten willkürlich Gefangene zum Füsiliere ausgewählt werden. Für Entspannung sorgt die Befreiung durch ukrainische Freiwillige. Vittorin begibt sich dann nach Moskau, um Seljukow zu finden. Nach längerem Hin und Her glaubt er fündig zu werden. Vor dessen Wohnung wird ein seltsames Verhältnis aus der Vorausdeutung, dass er zu spät käme, und dem spannend inszenierten Eintreten in die Wohnung (mehrfacher Hinweis auf seinen pochenden Herzschlag) gesponnen. Er findet einen alten Baron vor und nicht Seljukow, und als wäre dies nicht genug, führte er die Tscheka unbeabsichtigt zu diesem Baron, der nun hingerichtet wird.

Vittorin versucht von Soldaten durch Frontberichte von Seljukow zu erfahren. Hierbei wird bereits eine Zeitraffung eingesetzt. Prägend hierfür der Satz: „Er war nun in Moskau völlig zu Hause.“ (S. 169) Dieser Zustand des Stillstandes endet mit einer Vorausdeutung: „Dieses Leben führte Vittorin, bis er eines Abends an einen Mann geriet, der von einer anderen Kampffront kam.“ (S. 170) Das Aufeinandertreffen verläuft jedoch kaum friedlich, sondern artet beinahe zum Kampf aus:

Der Fremde wendete sich langsam Vittorin zu.

»Warum verstellen Sie sich, Genosse? Sollten Sie es nicht bemerkt haben, daß ich Sie seit sieben Tagen beobachte? Wenn Sie es aber nicht bemerkt haben, was sind Sie dann für ein Illegaler?«

Vittorin tastete nach seinem Revolver, fand ihn aber nicht in seiner Tasche.

»Bleiben Sie, wo Sie sind«, stieß er hervor. »Kommen Sie mir nicht zu nahe. Ich weiß nicht, was Sie von mir wollen.«

»Lassen Sie den Genossen Mauser ruhig in Ihrer Tasche«, sagte der Fremde. »Ich will nur wissen, welcher Organisation Sie angehören, wer Sie auf diesen Posten gestellt hat, sonst nichts. Sie arbeiten gut, Sie suchen Verbindung mit der Armee herzustellen. Sie arbeiten nach einem konkreten Plan, das ist schon sicher. In den letzten Tagen haben Sie hier in diesem Zimmer Besprechungen mit Angehörigen von sieben Regimentern abgehalten.« (S. 172)

Hier wird ebenfalls eine spannende Situation konstruiert, die vor allem in dem versuchten Zücken der Waffe die Bedrohung widerspiegelt. Ausgangspunkt ist jedoch eine

Verwechslung, da der Fremde glaubt, Vittorin versuchte in seinen Gesprächen Kontakte für einen geheimen Offiziersbund zu knüpfen. Die Situation beruhigt sich, als sich herausstellt, dass der Fremde ein Sympathisant eines ehemaligen Mitgefangenen Vittorins namens Artemjew ist. Vittorin versucht durch diese neuen Kontakte an die Front zu kommen, was ihm jedoch verwehrt bleibt. Wieder setzt eine Zeitraffung ein und mehrere Monate werden übersprungen. Die latente Spannung fällt ab, da nun eher damit zu rechnen ist, dass Vittorins Bestrebungen fehlschlagen. Der anfängliche Auslöser der Spannung, der auf Neugier fußte, wurde teils durch Hoffnung und Furcht ersetzt, ehe nun Enttäuschung und Bedauern vorherrschen. Verhängnisvoll ist schließlich ein Besuch bei der Personalevidenz, die ihn aus der Lethargie direkt in Lebensgefahr bringt. Die Handlung verdichtet sich wieder und wird verlangsamt. Eine junge Frau versucht ihn noch zu warnen:

»Gehen Sie, um des Himmels willen!« flüsterte sie ihm zu. »Sie bringen Unglück über unschuldige Menschen. Den Gang rechts, dann die zweite Treppe hinunter, und Sie sind auf der Straße. Gehen Sie sofort! - - Zu spät.« (S. 183)

Ähnlich der schwarzen Krähe bei dem Grafen Gagarin dient hier die Warnung der Frau als drohende Voraussage, denn plötzlich folgen ihm drei Beamte. Hier kommt zur Zukunfts- auch Rätselspannung, da dieses Vorgehen überraschend erscheint. Sie begleiten ihn zur ehemaligen Wohnung von Seljukow. Hier geschieht eine zeitlupenartige Schilderung. Vittorin glaubt niemanden dort vorzufinden, doch plötzlich hört man Schritte aus der Wohnung. Er denkt sogar, Seljukow sei zurück. Dann überschlagen sich die Ereignisse – Alarmsignale werden gegeben, Schüsse streifen Vittorin und der Leser bekommt den Informationsvorsprung, dass Artemjew die Wohnung für seine anarchistischen Bestrebungen genutzt hat. Sekundenbruchteile werden schließlich gestreckt und Artemjews Abwägungen transparent gemacht, ehe er sich selbst und alle anderen in die Luft sprengt. Nur Vittorin konnte sich lebend davonstehlen, womit wieder eine Zäsur einsetzt. Typisch für den Thriller wechseln somit zeitraffende Schilderungen mit geringem Spannungsanteil und zeitlupenartige Schilderungen mit hoher Spannungsintensität, die mit einer Zäsur enden.

Die Zeit vergeht und Vittorin befindet sich nun in den Reihen der Roten Armee. Er meint im Offizier der konkurrierenden weißen Truppen Seljukow zu erkennen. Der Rezipient zweifelt bereits an seiner Wahrnehmung, zumal Vittorin auch schwer erkrankt ist. Spannung entsteht nun aus der Frage, ob er überlebt oder nicht. Dies kulminiert, als er im Fieberrauch ein Himmelfahrtskommando anführt. Er überlebt und steht plötzlich unbewaffnet dem

vermeintlichen Seljukow gegenüber: „Er (Anm. der Offizier) hob den Revolver und ließ ihn wieder sinken.“ (S. 208) Dem drohenden Tod folgt die Erkenntnis, dass ihm der Rittmeister, der ihm zu Beginn in Russland geholfen hatte, gegenübersteht, wodurch sein Leben gerettet ist und die akute Spannung sinken kann.

Nach dieser Begegnung wird die Erzählung ungemein gerafft. Von mehreren Monaten und von Reisen durch verschiedene Länder wird berichtet. Scheffel meint hier eine Parallele zur Verfassung des Protagonisten zu erkennen, der nun zunehmend unruhig und desorientiert erscheint.²³⁷ Kurze Spannungsbögen ergeben sich aus seinen Glücksspielen und als er von seiner kurzfristigen Geliebten betrogen wird. Akute Spannung bringt aber erst der Schluss-Twist, und zwar die Erkenntnis, dass Seljukow in Wien sei. Auf dem Heimweg wirkt Vittorin entschlossen und auch im Traum vergegenwärtigt er sich den Moment des Aufeinandertreffens. Schnellen Schrittes geht er zur Adresse und es hebt der für den Thriller typische Show-Down an, der nun wieder extrem verlangsamt dargestellt wird, was im krassen Gegensatz zur Zeitraffung vorhin steht. Im Treppenhaus werden eine dichte Atmosphäre und eine extreme Spannungskurve geschaffen:

Das Treppenhaus war dunkel. Ein leises Angstgefühl kam über ihn, es war ihm plötzlich, als ginge er die steile Treppe nicht allein hinauf. Regte es sich nicht im Dunkeln? Lautlose Schritte, - Schatten rings um ihn her. Die Toten, die Toten dieses Kampfes waren gekommen, sie wollten dabei sein, nun, da es ans Ende ging. (S. 248)

Zusätzlich kann er den für Seljukow typischen chinesischen Tabak riechen. Nun erreicht die Spannung ihren Höhepunkt. Sowohl der ungewisse Ausgang ist gegeben, als auch die begrenzte Anzahl an Möglichkeiten liegt vor, zumal nur mehr die eine Frage besteht: Bringt er sein Ziel zu Ende oder nicht? Wie in der kurzen Inhaltsangabe schon aufgezeigt wurde, wird letztere Variante tragend. Die Spannung entweicht, der Hass verpufft und das Abenteuer hat ein Ende.

4.1.3. Das Verbrechen

Es wurde dargelegt, dass das Verbrechen im Thriller die Handlung bestimmt und im Fokus der Erzählung steht. In Perutz' Werk ist das Verbrechen nun auch allgegenwärtig und steht auf der Tagesordnung. Ausgangspunkt sind die Verbrechen Seljukows an Vittorin und an

²³⁷ Vgl. Michael Scheffel: Leo Perutz: Wohin rollst du, Äpfelchen, in: Tom Kindt, Jan Christoph Meister (Hrsg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 83.

seinen Kameraden. Auf diese folgt nun kein einzelnes Verbrechen, sondern die Reise Vittorins in eine ganze Welt der Verbrechen und der Gewalt. Das Russland nach dem Ersten Weltkrieg liefert hierfür die passende Verortung, da nunmehr Chaos und Undurchsichtigkeit das öffentliche Bild prägen. Vittorin besteht eine Vielzahl an Gefahren. Er kämpft sich durch Kriege, gerät in Schießereien, betreibt Glücksspiele, überlebt eine Explosion und entgeht der Erschießung, während seine Weggefährten weniger Glück haben, wie Vittorin selbst gegen Ende hin feststellt, als er Seljukows Standort in Wien offenlegt:

Flecktyphus, Läuse, Hunger, Krieg, Gefängnis. Durch Rußland, durch halb Europa, durch alle Höllen der Zeit. Auf verfaultem Stroh hab' ich geschlafen, in Moskau wollten sie mich verhaften, meine Kameraden wurden fusiliert in der verfluchten Zuckerfabrik, - Marseille! Konstantinopel! Mit Verbrechern aller Erdteile hab' ich mich herumgeschlagen, und ich hätte eigentlich – das seh' ich jetzt erst - - Es ist zum Lachen! (S. 233)

Lughofer hält deswegen passend fest, dass Vittorin über Leichen und Tränen gehe.²³⁸ Und wahrlich, führt man sich Vittorins Reise vor Augen, dann kann man durchaus sagen, dass Leichen seinen Weg pflastern und er durch die Hölle auf Erden ging. Umso interessanter ist die Frage, welches Verbrechen, das an ihm verübt worden ist, diesen Sturm der Gewalt und diese ausufernden Rachegelüste rechtfertigt.

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits auf die Vorausdeutung zu Beginn verwiesen, die das Motiv der Rache seitens der Kameraden offenlegt. Erst nach mehreren Buchseiten wird ein erster Hinweis auf Seljukows Vorgehen gegenüber Vittorin gegeben. Demnach habe Vittorin ein Anliegen vorgetragen, worauf Seljukow abweisend reagiert und Vittorin eine zehntägige Einzel-Arreststrafe sowie eine dreiwöchige Pause der Briefkorrespondenz auferlegt. Seljukow wird dabei als arroganter, ständig rauchender Russe beschrieben, der kühl und intelligent wirkt. Bleibend sind dessen Worte „Pascholl“, die Vittorin schließlich des Raumes verweisen. Dieses Wort sollte sich in Vittorins Kopf festsetzen. (vgl. S. 17-19) Als zweiter Vorfall wird der Tod eines Fliegerleutnants genannt, dem man die Offiziersbehandlung aberkannte und infolgedessen ihm keine Hilfe nach der Erkrankung an Malaria zuteil wurde, da man annahm, er simulierte. (vgl. S. 20-21)

Im Besonderen scheint ihn jedoch seine persönliche Kränkung zu ärgern, da gerade diese immer wieder vergegenwärtigt wird:

²³⁸ Vgl. Johan Georg Lughofer: Der verhinderte Heimkehrer (Wohin rollst du, Äpfelchen). In: Alexander Peer (Hrsg.): „Herr, erbarme dich meiner!“ Leo Perutz. Leben und Werk. Dresden: Edition Art & Science 2007, S. 102.

Seljukow blickt von seiner Arbeit auf, seine Zunge streicht über die Oberlippe, das Licht der Lampe fällt auf seine schmale, leicht gebräunte Hand. Und jetzt –
»Das ist nicht Benehmen von Offizier. In Frankreich nennt man das – – Sie können gehen. Pascholl.«
Ah, der Schuft! Mich zu beschimpfen. Warum habe ich das geduldet? Ich hätte ihn ins Gesicht schlagen und mich dann fusillieren lassen sollen. Wenn ich ihn doch ins Gesicht geschlagen hätte. Zu spät. Jetzt ist's zu spät. (S. 64)

Spätestens an dieser Stelle wird sich der Rezipient die Frage stellen, ob Vittorins Vorgehen von Vernunft durchsetzt sei. Er will sich erschießen lassen, nur um Seljukow ins Gesicht zu schlagen. Nimmt man noch die Ursache für diesen Wunsch hinzu, dann ist Vittorins Hass vollständig zu hinterfragen. Der Russe Seljukow wurde zwar als arroganter Lagerkommandant charakterisiert, aber nicht als Sadist oder brutaler Mörder. Der Tod des Fliegerleutnants wiegt zwar schwer, doch dürfte es sich dabei um keinen bewussten Tötungsakt gehandelt haben. Und im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Vittorin ist laut Peer höchstens von einer Kränkung Vittorins Offiziers- oder Mannesehre zu sprechen, die ihn wegen Aufmüpfigkeit zum Zimmerarrest und Briefverbot bringt. Deswegen schlussfolgert Peer, dass Vittorin in der Kriegsgefangenschaft nichts blieb als die verletzte Mannesehre.²³⁹ Diese sucht er wieder herzustellen und so will er sich an Seljukow rächen. Dieser Grund scheint nun für den neutralen Beobachter hinterfragbar zu sein, weswegen auch Lughofer von einem fragwürdigen Rachemotiv spricht.²⁴⁰ Im Thriller wird oft eine fragwürdige Moral vertreten, doch rechtfertigt eine Kränkung einen Rachefeldzug, der mehrere Menschen das Leben kostet? Die Beantwortung dieser Frage ist in der Persönlichkeit Vittorins zu suchen, auf die nun näher eingegangen werden soll.

4.1.4. Der Gute und der Böse

In einer ersten Feststellung, die nach wenigen Romanseiten getroffen werden kann, können die typischen Aspekte des Thrillers im Hinblick der Charakterzeichnung als erfüllt betrachtet werden. So wird von dem anstehenden Kampf des Helden gegen den üblen Antagonisten gesprochen. Der Antagonist steht bereits früh fest, was für den Thriller typisch ist. Der Held selbst wird als handelnde Person eingeführt. Er verfällt nicht in den Zustand des alten Lebens und vergisst sein Ziel nicht. Ganz im Gegenteil – er bleibt stark fokussiert. Im Gegensatz zum Detektivroman will Vittorin den Gegner nicht überführen, sondern endgültig ausschalten. Sein Motiv ist ganz klar die Rache. Perutz spielt auch mit dem Element der Bindung des

²³⁹ Vgl. Peer, in: Stepina 2008, S. 151-152.

²⁴⁰ Vgl. Lughofer, in: Peer 2007, S. 101.

Lesers an den Helden. So wird zwar in der dritten Person erzählt, doch wird oftmals die Innenwelt Vittorins dargelegt. Nach einem Gedankenstrich wechselt die Erzählung in die Ich-Form, wodurch eine direktere Empfindung aus Sicht des Protagonisten geschieht. Durch diese Grundvoraussetzungen wird vorerst suggeriert, dass es sich nun um den klassischen Kampf Gut gegen Böse handle. Äußerst wichtig für den Verlauf der Geschichte und das Bild, das der Rezipient vom Antagonisten bekommt, sind die subjektiven Empfindungen Vittorins gegenüber Seljukow, weswegen nun zuerst eine Charakterisierung des Antagonisten geschehen soll.

Da von Beginn an der Name Seljukow ins Spiel gebracht wird, liegt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um den Master criminal handle. Im Verlauf der Geschichte wird noch dessen Diener Grischa als Handlanger identifiziert. In einem ersten Traum von Vittorin werden Charaktermerkmale von Seljukow offensichtlich. Demnach raucht er beinahe unentwegt. Er wirkt außerdem unberührt, kühl und überlegt, aber dürfte durchaus Charisma besitzen: „Seljukow wußte sich zu benehmen, er war kein Bauer, kein Kosak, er konnte charmant sein, wenn er wollte. Um so schlimmer.“ (S. 16) Diese Persönlichkeitszüge lassen sich des Öfteren bei verschiedenen Bösewichten finden. Im Zusammenhang mit dem Psychothriller wurde beispielsweise auf die Intelligenz von Serienmördern verwiesen. Auch diese wird angedeutet, zumal Seljukow mehrere Sprachen spricht und vor allem ein Faible für die französische Sprache hat. Hinzu kommt nun sein Charisma, was ihn somit noch gefährlicher erscheinen lässt. Passend hierfür ist der Begriff „parfümierter Mörder“ (S. 117), den Vittorin verwendet, als er ein Plakat eines Roten Offiziers sieht. Zwar ist es nicht Seljukow, doch ist klar, dass Vittorin die Assoziation zu ihm herstellt. Dieses Bild passt auch zu weiteren Vorstellungen, in denen er ihn immer wieder rauchend, in seiner Uniform mit dem Georgskreuz an einem Schreibtisch voller Bücher sitzen sieht. (vgl. S. 105) Diese ersten Persönlichkeitsaspekte evozieren das Bild des kaltblütigen, kultivierten Sadisten, der vom Schreibtisch aus mordet. Tarentino-Fans würden wohl durchaus eine Assoziation zur Darstellung von Christoph Waltz in *Inglourious Basterds* herstellen.

Während diese Darstellung noch auf eine gewisse Charakterzeichnung hindeutet, ändert sich das Bild des Antagonisten mit Fortdauer der Erzählung. So wird nun eine krasse Stereotypisierung in Gut und Böse getroffen und somit eine für den Thriller oft typische Schwarz-Weiß-Malerei betrieben, wie folgendes Beispiel symbolisiert:

Und während Vittorin an all dies dachte, kam ihm plötzlich das Gesicht Seljukows, das verhaßte Antlitz, das er vergessen hatte, wieder in Erinnerung. Die Augen eines Raubvogels, ein grausam-spöttisches Lächeln auf den schmalen Lippen, keine menschlichen Züge, die Maske Satans – so sah er jetzt Seljukow. (S. 145)

Das Gesicht Seljukows ist somit zur diabolischen Maske verkommen und beinhaltet nur noch stereotype Ausprägungen des Bösen. Und mit dieser Vorstellung spinnt Vittorin auch Phantasien, wonach Seljukow gerade mit seinen Soldaten Dörfer plündert und Todesurteile ausspricht. (vgl. S. 159) Dieses Bild findet er schließlich bestätigt, als er mit den Roten Truppen den Weißgardisten gegenübersteht und meint, Seljukow in deren Anführer zu erkennen. Erzählungen ranken sich dabei um einen berittenen Offizier, der seine Leute pfeifend und mit der Reitgerte in die Schlacht peitscht, der Zigaretten raucht und zeitgleich aus seinem Revolver feuert und der arrogante und hochmütige Züge trägt. (vgl. S. 192-194) Vittorin scheint in ihm Seljukow zu sehen, und als er ihm im Fieberwahn gegenübersteht, scheint es beinahe so:

Durch einen Schleier von rotem Nebel, der sich vor seinen Augen senkte, sah Vittorin das Gesicht des Dämons, den er verfolgte, er sah Seljukow und stieß einen Schrei aus und stürzte vor:
»Michael Michajlowitsch! Erkennen Sie mich?« (S. 208)

Als er wieder klar sieht, ist Seljukow verschwunden und er blickt in den Lauf eines Revolvers. Wie oben schon angemerkt wurde, hat nur der Zufall ihn wieder gerettet. Diese Ausführungen führen nun vor Augen, dass Vittorin nicht mehr nach Seljukow sucht, sondern nach einem Geist, dem er Seljukows Antlitz verliehen hat, was auch im Roman thematisiert wird:

Er sieht in Seljukow nicht mehr den hochmütigen russischen Offizier, der ihn beleidigt hat. Seljukow ist der böse Geist einer entarteten Zeit. In ihm haßt Vittorin alles Schändliche, das seine Augen sehen, in ihm haßt er die Schieber, die Valutageier, die Raubtiernmenschen, die sich den Besitz der Welt geteilt haben. (S. 219)

Vittorin hat somit alles Böse, alle Ängste und Befürchtungen jener Zeit auf die Person Seljukow projiziert, weswegen es im Nachhinein auch nicht mehr wundert, warum alle Gefährten und Befragten in irgendeiner Hinsicht meinten, diese Person ebenfalls zu kennen. Peer erklärt dies folgendermaßen:

Vittorin führt einen erbarmungslosen Kampf gegen alles Böse in der Welt, das er in einem entindividualisierten Phantom sucht [...]. So trägt nicht nur er diese Hassgestalt in seinem Kopf. Sie

scheint eine normale Erscheinung im Krieg zu sein, denn bei Vittorins Recherchen meinen alle russischen Soldaten, Seljukow getroffen zu haben.²⁴¹

Schien das Ablassen von Seljukows Tötung im Hinblick auf die Spannung und die Flight and Pursuit-Ausgangslage noch als überraschend, so ist es aus dieser Sicht nur die logische Folge. Denn es wird nun klar, dass Vittorin gar nicht dieser Person gegenüberstehen kann. Interessant ist diesbezüglich eine Vorausdeutung, die bereits relativ früh im Buch gegeben wird. So wird, knapp bevor Kohout und Vittorin Wien verlassen, darauf hingewiesen, dass Vittorin das Gesicht von Seljukow nur mehr schemenhaft in Erinnerung hat beziehungsweise ganz vergessen hatte. (vgl. S. 105) Somit wird klar, dass er bereits ab diesem Zeitpunkt die Verbindung zur eigentlichen Person Seljukow gekappt hat. In der Gegenüberstellung mit dem nunmehrigen Verkäufer von handgeschnitztem Spielzeug verpufft der Hass schlagartig und Vittorin erscheint durchwegs perplex. Kurz flackert die Erinnerung auf, als Seljukow ihm eine Zigarette anbietet: „Und einen Augenblick lang war es Vittorin, als hätte er den Stabskapitän Seljukow vor sich, Seljukow mit dem hochmütigen Gesicht, mit dem Georgskreuz und dem Wladimir-Orden“. (S. 251) Doch selbst diese Beobachtung bleibt im Konditional. Er selbst befindet sich in Gedanken immer noch auf der Suche nach dem Geist der entarteten Zeit.

Nach dieser Charakterisierung des Antagonisten widmen wir uns nun dem Helden. Es wurde bereits daraufhin gewiesen, dass dieser von Anfang an an die Rückkehr nach Russland denkt. Dem getroffenen Schema zur Unterscheidung der Helden im Thriller zufolge wäre Vittorin dem Amateur zuzurechnen, doch nicht dem Typen, der vom Zufall in ein Geschehen verwickelt wird, sondern freiwillig die Reise antritt. Manchmal mutet es gar an, dass es sich dabei um einen Auftrag handle, der ihm offiziell erteilt worden ist. Anzeichen dafür sind die Bezeichnung des Paktes als „festgefügte Organisation“ (S. 11) oder seiner Reise als „Mission“ (S. 166). Auch im Gegenübertreten von Franzi wird dies sichtbar, da er argumentiert: „Ich habe eine ganz bestimmte Aufgabe übernommen, ich bin in Rußland noch nicht fertig – frag’ mich nicht weiter.“ (S. 101) Einerseits wird somit eine geheime Aura gesponnen, aber eben auch der Auftragscharakter angesprochen. In dieser Hinsicht agiert er wie ein Profi, da er schon krankhaft loyal und pflichtgetreu auftritt. Die Kameraden können nach der Rückkunft aus Russland ankommen und im Leben Fuß fassen. Der ehemalige Kamerad Doktor

²⁴¹ Peer, in: Stepina 2008, S. 154.

Emperger will Vittorin darauf aufmerksam machen, dass er sich eben krankhaft in die Sache hineinsteigere:

Denken Sie einmal zurück. Tschernawjensk, das Lager, Nostalgie, seelische Depressionen, das öde Einerlei des Tages, Postsperre, keine Nachricht aus der Heimat, das Bewußtsein, jeder Laune des Kommandanten ausgeliefert zu sein. Wir waren alle aus dem Gleichgewicht gebracht, damals, als der arme Teufel, der Fliegerleutnant, an Malaria starb, elend war uns zumut, psychisch krank waren wir, Vittorin. Wir flüchteten uns in den typischen Traum aller Gefangenen: Einmal wiederkommen und Abrechnung halten! Gewiß, es war ein sehr wohltuender Gedanke, er hat uns über böse Stunden hinweggeholfen. Aber doch ein Krankheitssymptom, wie? Ist Ihnen denn das heute nicht klar? (S. 46)

Doch Vittorins Antwort scheint seine Entscheidung unumstößlich zu machen: „Das ist erbärmlich, jawohl, ich sag’ es Ihnen ins Gesicht, schäbig ist es und erbärmlich, zuerst mit dabei zu sein und sein Ehrenwort geben, und, weiß Gott was, und sich dann drauf auszureden, daß das alles - - sich dann auf Psychose auszureden oder wie Sie’s nennen.“ (S. 47-48) Damit gibt sich Vittorin nun endgültig seiner Psychose hin und verfolgt seinen Rachedurst. Dabei merkt er nicht, dass er sich zum Teil selbst mit Seljukow identifiziert, indem er beispielsweise die Zigarette so halten will wie er. (vgl. S. 57) Der Rezipient hat es nun nicht einfach. Normalerweise bieten gerade Amateure im Thriller Identifikationspotentiale, doch Vittorin zeigt sich mit Fortdauer der Geschichte als Anti-Held, dem man in der Folge eher mitleidig bis kritisch gegenübersteht.

Er selbst versucht sich immer wieder als Profi zu sehen, so nennt er selbst die wesentlichen Eigenschaften, die ein Held mitbringen müsse: „Persönlicher Mut, Geschicklichkeit und entschlossenes Auftreten – darauf allein käme es an.“ (S. 77) Wie für den Protagonisten eines Thrillers typisch wird er ständigen körperlichen Bedrohungen ausgesetzt und muss zahlreiche Hindernisse überwinden. Man kann ihm dabei keinesfalls Tapferkeit und Tollkühnheit absprechen, wie spätestens der Sturm mit der Roten Armee zeigt. Doch bleibt er nicht durch sein eigenes Zutun am Leben, sondern durch den Zufall oder das Schicksal. Müller hält deswegen im Nachwort fest, dass das Schicksal mit Vittorin gespielt hat, aber auch er Schicksal gespielt habe. (vgl. S. 263) Er selbst tritt in manchen Momenten auch selbstkritisch auf und erkennt, dass beispielsweise der Graf Gagarin sinnlos verstorben sei. Er rechtfertigt dies jedoch mit der Sache Seljukow. Dadurch verliert er den Anschluss an die Realität und es kommt, wie oben angesprochen, dazu, dass er alle Laster der Welt und die Schlechtigkeit einer verruchten Zeit (vgl. S. 206) auf eine Person projiziert.

Perutz lotet somit die Charaktere aus und bricht mit dem eingangs angesetzten Schwarz-Weiß-Motiv. Am Ende erscheinen beide als Täter und Opfer, und es zeigt sich, dass eine Psychologisierung des Protagonisten vorgenommen wurde, wovon im Fazit noch zu sprechen sein wird.

4.1.4.1. Unmöglichkeit von Liebe

Weiter oben wurde dieser Aspekt mit dem Vergleich zu den Frauenfiguren in den *James Bond*-Erzählungen von Ian Fleming erklärt. Im Roman von Perutz ergibt sich ein ähnliches Bild. Er empfindet zwar eine gewisse Nähe zu Franzi, aber will sich nicht binden, da seine Mission noch bevorsteht. Ohne dies dezidiert anzusprechen, wird Franzi das auch klar: „Sie sah, daß ihr der Freund entglitt, mit jedem Tag empfand sie es deutlicher, daß seine Gedanken ihr nicht mehr gehörten, sich fürchtete, ihn gänzlich zu verlieren. Sie ahnte dunkel die ferne, rätselhafte Kraft, die ihn an sich zog, und war entschlossen, ihn nicht kampflos freizugeben.“ (S. 57)

Sie phantasiert sogar mögliche Konkurrenten her, um Vittorin eifersüchtig zu machen: „Doch sie fand in seinem Gesicht nicht, was sie suchte. Schweigend und mit völlig gleichgültiger Miene hörte er ihr zu.“ (S. 58) Trotzdem tut er sich schwer, sie zu verlassen. Erst unter Anstrengungen kann er ihr eröffnen, dass er diese Mission angenommen hat. Er verlässt sie noch am selben Abend.

Hiermit hat er seine Chance bei ihr auch verwirkt, denn als er sie in Paris zwei Jahre später wieder trifft, hat sie einen anderen Geliebten. Obwohl sie sich zuerst gut verstehen, wirken sie bald wie eine Fremde. Sie schlussfolgert nur: „Du bist doch der gleiche geblieben, immer mußt du mit dem nächsten Zug fort.“ (S. 239)

Und auch die zweite Liebschaft, die Vittorin zwischenzeitlich mit Lucette in Konstantinopel unterhalten hat, kann er nicht auskosten. Es ist ihm nach wie vor nicht möglich, sich einer Frau hinzugeben: „Er muß fort. Es ist ihm nicht leicht gefallen, diesen Entschluß zu fassen. Er kann es sich nicht vorstellen, wie es ihm möglich sein wird, ohne sie zu leben. Aber die Pflicht, die ihm auferlegt ist, verlangt ein letztes Opfer von ihm.“ (S. 219)

Es scheint zwar, als hätte er seine Liebe gefunden. Doch es wird wieder auf seine Pflicht hingewiesen, die schwerer wiegt. Und als Lucette ihn schließlich betrügt, fällt es ihm nicht schwer, einfach seinen Rucksack zu packen und sie zu verlassen.

Vittorin führt also ähnliche Beziehungen zu Frauen, wie es auch andere Helden in Thrillern tun. Durch seine Aufgabe kann er sich nie ganz einer Beziehung hingeben.

4.1.4.2. Kein Happy-End

Die Gesamtheit der bisherigen Ausführungen hat gezeigt, dass Vittorin sich während der ganzen Erzählung selbst torpediert und damit selbst sein Glück verwirkt. Obwohl sich für ihn Möglichkeiten zum Anschluss nach dem Krieg auftäten, wendet er sich ab. Nach seinem zweijährigen Rachefeldzug scheint es jedoch so, als habe er am Ende aus all diesen Erfahrungen nichts gelernt. Er ärgert sich nach dem Show-Down mit Seljukow nicht über zwei verlorene Jahre, sondern über einen vertanen Vormittag:

Und mit einer Handbewegung strich Vittorin zwei Jahre, in denen er Abenteurer, Mörder, Held, Kohlentrimmer, Spieler, Zuhälter und Landstreicher gewesen war, aus seinem Leben - - mit einer gleichgültigen Handbewegung, die einem verlorenen Vormittag und einem durchnäßten Mantel galt und nichts verriet. (S. 254)

Müller konstatiert in dieser Reaktion von Vittorin ein Grauen über die moralische Selbstvergessenheit des Protagonisten.²⁴² Es ist somit in vielfacher Hinsicht kein Happy-End. Zum einen hat Vittorin sein Glück in der Liebe eingebüßt und muss von Franzi ablassen. Zum anderen hat er seine berufliche Zukunft der Ungewissheit ausgesetzt. Des Weiteren zeugt nun sein Ablassen von Seljukow nicht von der Selbsterkenntnis, dass er ihn gehen lässt, weil ihm die Sinnlosigkeit seines Unternehmens klar wird, vielmehr spukt der Geist nach wie vor in seinem Kopf.

4.1.5. **Fazit**

Diese erste Werkanalyse zeigt auf, dass es durchaus Sinn macht den Roman als Thriller zu bezeichnen. Es wurden vielfältige Merkmale genannt, die diese These unterstützen. Am prägendsten ist sicherlich das Element der Verfolgung, das sich quer durch die Erzählung zieht, doch auch weitere Elemente wurden hervorgekehrt. Wichtig ist nun die Feststellung, dass diese Elemente keinen reinen Unterhaltungswert haben, sondern, gerade in diesem Fall, zur Veranschaulichung eines historischen Zustands dienen. An mehreren Stellen wird auf die soziale Situation jener Zeit aufmerksam gemacht. So meint Emperger zum Beispiel: „In Wien sieht’s schön aus, du wirst Augen machen, wenn du nach Wien kommst. Triste.

²⁴² Hans-Harald Müller: Nachwort, in: Wohin rollst du, Äpfelchen. München: Dtv 2009, S. 263.

Grippe, abends in den Straßen stockfinster, nichts zu essen, in den Lokalen, auch in den besseren, nichts zu bekommen, um ein Stückel Rindfleisch stellen sich die Leut' an.“ (S. 13) In Wien findet Vittorin denn auch Chaos, Versorgungsprobleme und Armut vor. Unter diesen Vorzeichen muss auch das Bild Russlands gesehen werden, welches in Zeiten des Bürgerkriegs noch weit chaotischer und desorientierter daherkommt. Sinnbildlich ist die Beschreibung eines Rotarmisten, der ohne Munition einen Korb Zwiebel und gestrecktes Mehl bis zum Tod verteidigt. (vgl. S. 144)

Vor diesem Hintergrund steht nun das Schicksal Vittorins, welches stellvertretend für Tausende vom Krieg Gezeichnete steht, denen es nicht möglich ist im Frieden neu zu beginnen. Das Ausschlagen der möglichen Angebote ist weniger seinem Unwillen geschuldet als der Tatsache, dass der Krieg für ihn noch nicht vorbei ist.²⁴³ Der Autor zeichnet somit ein Psychogramm eines Heimkehrers, der nicht heimkehren kann. Eine ähnliche Geschichte verarbeitete der Autor bereits davor in einer Erzählung. Diese trägt den Titel *Dienstag, 12. Oktober 1916*²⁴⁴. Ein Kriegsgefangener erhält in Gefangenschaft eine Zeitung von eben jenem Datum. Diese Zeitung wird von nun an sein Leben bestimmen, da er sie wieder und wieder liest. Als er nach Hause kommt, hat sich die Welt für ihn nicht weiter gedreht. Er ist in den Ereignissen jenes einen Tages gefangen. Und genau dieser Zustand wird auch im Roman *Wohin rollst du, Äpfelchen* beschrieben. Vittorin kann ebenfalls nicht aus seiner Situation heraus. Er legt alles Böse jener Zeit in eine Person und verfolgt diesen selbst geschaffenen Geist mit paranoider Ausdauer. Durch die Anreicherung von Elementen des Thrillers wird die Stimmung jener Zeit schließlich noch drastischer und manche Bestrebung noch sinnloser dargestellt. Das Werk ist somit kein klassischer Heimkehrer-Roman, sondern eine gezielte Auseinandersetzung mit der sozialen und geistigen Atmosphäre der frühen Zwischenkriegszeit. Die dichte Schilderung der sozialen und gesellschaftlichen Beschreibungen hält einem Vergleich mit späteren Hard-boiled-Werken durchaus stand. Und auch die dargelegte Psychose des Protagonisten lässt Parallelen zu späteren Psychothrillern zu. Fakt ist, dass Perutz durch Vittorins Reise eine Metapher schafft, die für viele gültig gewesen sein dürfte, und zwar eine Reise ins Ungewisse, die trotz Bewegung Stillstand herbeiführt und die eigene Existenz an den Abgrund bringt. Es wundert somit nicht, dass das

²⁴³ Vgl. Peer, in: Stepina 2008, S. 151-152.

²⁴⁴ Leo Perutz: *Dienstag, 12. Oktober 1916*, in: Leo Perutz: *Herr erbarme dich meiner*. Wien, Hamburg: Zsolnay 1985, S. 40-48.

Ende sehr an den Schluss von Joseph Roths Roman *Flucht ohne Ende* erinnert: „So überflüssig wie er war niemand in der Welt.“²⁴⁵ Auch auf Vittorin passt diese Feststellung.

4.2. St. Petri-Schnee (1933)

Der Roman erzählt die Geschichte von Dr. Friedrich Amberg, der eines Tages verletzt in einem Spital erwacht. Für die Schilderung wird die Ich-Form gewählt. Zuerst kann sich der Protagonist nicht daran erinnern, was vorgefallen war. Etwas später kommen die Erinnerungen zurück, wobei bereits an dieser Stelle zwischen dem behandelnden Team und Amberg eine Diskrepanz hinsichtlich des Grunds seiner Einlieferung besteht.

Im zweiten Kapitel beginnt Amberg schließlich mit der Schilderung seiner Erlebnisse. Er holt etwas weiter aus und berichtet zuerst kurz von seiner Kindheit und seiner Ausbildung. Nachdem er Arzt geworden ist, stößt er in einer Zeitung auf die Annonce des Freiherrn von Malchin, eines Bekannten seines Vaters. Für diese Stelle bewirbt er sich, was auch Früchte tragen soll. Auf dem Weg zu Malchin macht er einen kurzen Halt in Osnabrück und erblickt zufällig eine frühere Arbeitskollegin aus der Chemiebranche, die von allen Bibiche genannt wird. Es zeigt sich, dass Amberg sich in diese verliebt hatte. Diese Begegnung löst Unruhe in ihm aus, bevor er in den Anschlusszug steigt.

In der Ortschaft Morwede, in der Malchin residiert, angekommen, kümmert er sich zuerst um dessen Tochter. Zugleich kommt zu Tage, dass Bibiche für Malchin arbeitet. Für Amberg erschließen sich die Zusammenhänge jedoch nicht sofort. So beobachtet er immer wieder geheimnisvolle Vorgänge, die er sich nicht erklären kann. Erst mit Fortdauer der Geschichte kann er in Erfahrung bringen, dass Malchin zusammen mit Bibiche an einem Wirkstoff arbeitet, der die Leute zurück zum Glauben führen soll. Malchin erhofft sich davon, dass er dadurch die Herrschaft der Staufer restituieren kann, zumal der Glaube zentral im Heiligen Römischen Reich war. Das Mittel selbst ist ein Pilz, der nur mehr künstlich produziert werden kann und unter anderem den titelgebenden Namen trägt.

Amberg kommt Bibiche zwar näher, was in einer Liebesnacht gipfelt, doch danach konzentriert diese sich vor allem auf die Fortführung der Forschungen. Langsam, aber doch spitzt sich die Lage dem Ende hin zu, als der gesamten Dorfbevölkerung dieses Mittel unbewusst zugereicht werden soll. Malchin vertraut auf die Wirkung, zumal er Amberg zu einer Probe überredet hat. Dieser hat diese jedoch, ohne es mitzuteilen, unausgeführt

²⁴⁵ Joseph Roth: *Flucht ohne Ende*. Zürich: Diogenes 2010, S. 160.

lassen. Die Wirkung schlägt schließlich fehl und die Bevölkerung wandelt sich zu aggressiven Kämpfern des Proletariats. In einer Handgemenge wird Amberg schließlich schwer verwundet und meint aufgrund dessen im Spital gelandet zu sein.

Seine Ärzte sehen die Umstände anders und behaupten, dass er, bevor er überhaupt in den Zug nach Morwede gestiegen ist, von einem Auto angefahren und deswegen hierher gebracht wurde. Amberg befindet sich im Zwiespalt. Als jedoch der Pfarrer aus Morwede auftaucht und ihm darlegt, dass eine Verschwörung im Gange sei, bleibt er bei seiner Geschichte und lässt die Ärzte nur im Glauben, dass er ihnen vertraue. Er sieht am Ende auch noch Bibiche an der Seite eines Arztes und meint in ihren Augen die Angst zu sehen, dass er sie verraten könnte. Doch das hat er nicht vor und so verabschiedet er sich und geht seines Weges.

4.2.1. Verschwörungen

Die Verschwörung ist ein wichtiges Element in vielen Thrillern. Dies wurde beispielsweise unter Verweis auf Palmer herausgestrichen, der anmerkte, dass Thriller aufregend seien, weil sie Verschwörungen zum Thema haben, und umso aufregender seien, wenn die Verschwörung aus der Sicht des Helden vorläge.²⁴⁶ Beides ist nun in Perutz' Roman gegeben. Dabei lässt sich feststellen, dass sogar von zwei Verschwörungen die Rede sein kann. Die erste ergibt sich daraus, dass Amberg im Spital kein Glauben geschenkt wird. Diese Entwicklung wird bereits angedeutet, bevor die Ärzte ihre divergente Theorie vorlegen. So findet sich schon früher der Hinweis, dass Amberg misstrauisch gegenüber der Krankenschwester ist, als diese nicht die Informationen liefert, die er hören will. (vgl. S. 11) Er fragt sich deswegen: „Warum belog sie mich? Und in wessen Auftrag tat sie es? Wer hatte ein Interesse daran, mich glauben zu machen, ich hätte im Zustand der Bewußtlosigkeit volle fünf Wochen hier in diesem Krankenzimmer verbracht?“ (S. 12) Vor allem die Zeitangabe bereitet ihm demnach Kopfzerbrechen, denn gemäß seiner Berechnung läge er erst seit wenigen Tagen im Spital.

Dieses Gefühl, dass er belogen würde, erfährt einen ersten Höhepunkt, als er auf seinen früheren Bekannten Dr. Friebe trifft, der ihn nun behandelt. Dieser will ihm einreden, dass die Verletzungen von einem Zusammenprall mit einem Auto herrührten, während Amberg überzeugt ist, dass es sich um eine Schussverletzung und einen Schlag eines Dreschflegels

²⁴⁶ Vgl. Palmer 1978, S. 59.

handle. Diese Ebene wird dann vorerst durch seine Erinnerung an Morwede unterbrochen. Danach trifft er jedoch wieder auf Dr. Friebe. Zuerst wird die Vermutung gehegt, dass dieser ihm glaubt, da er bestätigt, dass es Morwede gebe. Doch gleich danach entkräftet er diese Vorstellung, indem er auf eine Zuckerfabrik in dieser Ortschaft hinweist, die laut Amberg aber nicht existiere. Daneben wird die gemeinsame Bekannte Bibiche ins Spiel gebracht. Friebe meint, dass diese hier in Osnabrück mit einem Oberarzt verheiratet sei. Amberg entgegnet, dass er eine Nacht mit ihr verbracht hätte, worauf Friebe wiederum kontert: „Du wolltest sie zur Geliebten haben, du mußt sie zur Geliebten haben, und so ist sie deine Geliebte geworden. Du hast das Unmögliche erreicht – im Traum, Amberg, im Fiebertraum, als du dalagst und delirierst.“ (S. 187-188) Friebe will Amberg somit einreden, dass er alles nur geträumt hätte. Amberg droht zu verzweifeln: „Ein eisiger Schauer kroch langsam an mir empor, es war mir, als ob eine kalte Hand an meinem Körper nach meinem Herzen tastete, um es zum Stillstehen zu bringen. Ich wollte aufschreien und brachte keinen Laut hervor.“ (S. 187) Und genau in diesem Moment, als der Held sich bereits mit der von ihm nicht unterstützten Version der Tatsachen abzufinden versucht, erscheint der Pfarrer von Morwede. Dieser bestätigt nun die Vorkommnisse in Morwede und nährt den Boden für die Verschwörung. Er argumentiert, dass Bibiches Mann eine wichtige Persönlichkeit in der Gegend sei und dieser die Vorfälle vertuschen wolle, da die revolutionären Ausbrüche nicht publik gemacht werden sollten, und hält diesbezüglich fest: „Begreifen Sie nun, warum man Ihnen beibringen will, daß alles, was Sie erlebt haben, nur ein Fiebertraum gewesen ist? Es gibt Zeugen, die sprechen, und Zeugen, die schweigen müssen.“ (S. 190-191) Außerdem rät er Amberg: „Versuchen Sie nicht, sich ihm in den Weg zu stellen. Sie wären ganz allein in diesem Kampf, ein Einzelner gegen so viele.“ (S. 192) Was der Pfarrer hier anspricht sind bekannte Motive in Verschwörungsgeschichten, die als Thriller erzählt werden: Einer steht gegen viele und soll zum Schweigen gebracht werden. Die ultimative Bestätigung scheint einzutreten, als der Pfarrer weggeht, aber die Krankenschwester meint, niemanden gesehen zu haben. (vgl. S. 193-194) In den meisten Fällen würde der Held den Rat des Pfarrers nicht beherzigen und auf eigene Faust ermitteln. Ob dies geschieht, wird offen gelassen, wenngleich suggeriert wird, dass Amberg die Dinge nun auf sich beruhen lässt:

Dazu gehört etwa, dass der Held eines Kriminalromans oder einer Verschwörungsgeschichte nach und nach alle Beweise zusammenträgt, die aus der Sicht Dritter zur Klärung des Falls notwendig sind. *Sankt*

Petri-Schnee aber verstößt gegen solche Konventionen, weil sein Held gerade die Suche nach solchen Beweisen vermeidet.²⁴⁷

Der Held tritt somit passiv in Erscheinung. Anders verhält er sich in der zweiten Verschwörung. Diese ist im Dorf Morwede zu finden, eröffnet sich Amberg aber erst nach und nach. Doch bereits bei seiner Ankunft wird eine düstere und geheimnisvolle Atmosphäre geschaffen, wovon noch gesprochen werden wird. Verstärkt wird dieses Gefühl der Undurchsichtigkeit und der Intrigen durch das Gespräch mit dem Dorflehrer. Dieser hegt permanent Misstrauen gegenüber der restlichen Dorfbevölkerung. Er erzählt zum Beispiel, dass sich die Leute gegeneinander ausspielten. (vgl. S. 53) Außerdem würden oft Unwahrheiten verbreitet, so auch im Hinblick auf den Schneider, der für Ambergs Quartier verantwortlich zeichnet. Dessen Frau sei nämlich keineswegs verstorben, wie allgemein behauptet wird, sondern durchgebrannt. Die Wirkung dieses Klimas wird schließlich durch Malchin abgerundet, indem er sagt, dass dem Lehrer kein Glauben zu schenken sei, man ihn aber reden ließe.

Amberg findet aber trotzdem immer wieder Situationen vor, die ihn zweifeln lassen. So beobachtet er einmal spät nachts, dass Malchin Bibiche aufsucht und erst frühmorgens abreist. (vgl. S. 90) Davor ließ Malchin Amberg auch eine Substanz testen, die einen Dorfbewohner glücklicher machen sollte, was Amberg aber nicht ausführt. (vgl. S. 83-89)

Das Ausmaß der Verschwörung wird zum ersten Mal angedeutet, als die Spitze der englischen Legitimisten zum Abendessen erscheint. Und kurz darauf eröffnet Malchin Amberg seine Pläne, da er ihn nun als Vertrauensperson ansieht. Man sieht, dass auch hier mit Elementen des Thrillers gespielt wird. So darf nur eine begrenzte Anzahl an Mitwissern auftreten, während ansonsten eine Verdunkelung und Geheimhaltung gepflegt wird. Malchin berichtet Amberg nun von seiner politischen Gesinnung und sagt, dass er nach wie vor Anhänger der Monarchie sei. Diese wäre die einzig berechtigte Regierungsform, da er den Willen des Volks in Frage stellt. Durch die Wiedererrichtung des Heiligen Römischen Reichs sollen seine Bestrebungen Niederschlag finden. Wichtig für die Ausführung sind jedoch die Beeinflussung der Bevölkerung und das Einsetzen eines Staufer-Abkömmlings, den er in Frederico auch auffinden konnte. Diese Eröffnung macht deutlich, dass das geplante Verbrechen eine enorme Breitenwirkung haben soll und zutiefst beunruhigend

²⁴⁷ Ulrich Baron: Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz Roman *Sankt Petri-Schnee*. In: Tom Kindt, Jan Christoph Meister (Hrsg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 97.

erscheint, da die gesamte Bevölkerung eines Dorfes gefügig gemacht werden soll. Das Verbrechen hat somit eine die Gesellschaft bedrohende Funktion und steht in weiterer Folge im Zentrum der Erzählung, womit wieder die Thriller-Parallele gegeben ist.

4.2.2. Spannungsebenen

Im Folgenden sollen verschiedene Ebenen der Spannung dargelegt werden. Im Gegensatz zum Werk *Wohin rollst du, Äpfelchen*, wo die Spannung oft aus aktionistischen Handlungen entsteht, wird in *St. Petri-Schnee* mehr mit der unbekannten Angst und der schleichenden Bedrohung operiert, zumal lange nicht bekannt ist, was Malchin plant. Daneben herrscht eine Spannung zwischen den Erzählebenen, da nicht eine sukzessiv erzählte Ebene allein auftritt, sondern eine Rahmen- und eine Binnenerzählung, die sich teils überschneiden.

4.2.2.1. Spannung durch Vorausdeutungen

Die gesamte Erzählung lebt von den unterschiedlichen Vorausdeutungen, wobei hier vor allem diese genannt werden sollen, die Furcht und Angst schüren. Im Kapitel über die Brüche in der Wirklichkeit werden dann noch weitere Vorausdeutungen genannt, die weniger Furcht andeuten als darauf verweisen, dass die Erzählebenen überschritten werden und die Zuverlässigkeit des Erzählers in Frage zu stellen ist. Doch vorerst zu der ersteren.

Amberg versucht nach seinem Erwachen nachzudenken. Er weiß wenig und die Erinnerung kommt nur fragmentarisch:

Bis dahin war ich gekommen, da brachen plötzlich die Ereignisse der vergangenen Wochen auf mich ein mit einer Gewalt, die sich nicht schildern läßt, Anfang, Verlauf und Ende, alles im selben Augenblick, wie Balken und Steine eines zusammenstürzenden Hauses sausten sie auf mich nieder. Ich sah die Menschen und die Dinge, zwischen denen ich gelebt hatte, und sie waren über alle Maßen groß, gespenstisch; riesenhaft und furchterregend erschienen sie mir, wie Menschen und Dinge aus einer anderen Welt. Und in mir war etwas, das wollte mir die Brust sprengen: der Gedanke an ein Glück oder an die Angst um dieses Glück oder an Verzweiflung und zehrendes Verlangen, – das alles sind schwache Worte. Es war der Gedanke an etwas, das sich nicht eine Sekunde lang ertragen ließ.

Das war die erste Begegnung meines erwachten Bewußtseines mit dem ungeheuren Erlebnis, das hinter mir liegt.

Es war zuviel für mich. Ich hörte mich schreien und ich muß wohl den Versuch gemacht haben, die Decke von mir abzuwerfen, denn ich spürte einen stechenden Schmerz im Oberarm, und dann fiel ich -, nein, dann flüchtete ich mich in eine Ohnmacht, die für mich die Rettung war. (S. 8)

Diese erste Beschreibung lässt bereits erahnen, dass es sich um eine äußerst bedrohliche Situation gehandelt haben muss, in die der Protagonist geraten ist. Vor allem die Nutzung der Adjektive deutet dies an. Abgerundet wird diese Vorausdeutung durch seine

Feststellung, dass er manches auch jetzt noch unheimlich finde und manches rätselhaft und unerklärbar. Beim Rezipienten setzt dies den Spannungsauslöser Neugierde, aber auch Furcht in Gang. Damit wird bereits ein Spannungsfeld geschaffen, das eher auf einer Rätselspannung fußt, da wir wissen, wie die Geschichte endet, aber nicht, wie es dazu gekommen ist. Trotzdem ist hier nicht von der Nähe zum Detektivroman auszugehen. Denn Amberg rekonstruiert zwar die Vergangenheit, aber nicht in Form einer Analyse, sondern einer Nacherzählung. Er weiß somit, was passiert ist, und muss das Verbrechen nicht erst eruieren. Außerdem wird zusätzlich Zukunftsspannung aktiv, und zwar spätestens dann, wenn die Frage aufkommt, was mit Amberg am Ende passieren würde, da wir uns da nämlich wieder auf der Gegenwartsebene befinden. Die Rätselspannung weicht somit der Zukunftsspannung. Ein ähnliches Beispiel ist auch im Roman *Zwischen neun und neun* anzutreffen. So fragt man sich zu Beginn, was es dem Protagonisten unmöglich macht, seine Hände zu benutzen (Rätselspannung). Als man diese Information bekommt, bestimmt die Frage, ob der Protagonist überleben könne, das Geschehen (Zukunftsspannung). Trotzdem kann für den Roman *St. Petri-Schnee* festgehalten werden, dass es sich hierbei um einen Thriller handelt, der nicht rein aktionistisch geprägt ist, sondern der dem Mystery-Element viel Raum gibt, worauf wir nun wieder auf die Vorausdeutungen zurückkommen.

An etwas späterer Stelle wird schließlich eine weibliche Person eingeführt, um die sich Amberg augenscheinlich Sorgen macht. Die Rede ist von grauenhaften letzten Stunden, der Aussage, dass sie lebe und zu stark sei um unterzugehen, sowie der Feststellung, dass er die Kugel abbekommen hätte, die ihr galt. (vgl. S. 12) Dieses Sinnieren endet mit der Schlussbemerkung: „Eine Nacht lang hatte sie mir gehört.“ (S. 12-13) Einerseits wird somit wieder der latente Spannungsbogen geschaffen, da bedrohliche Szenarien aufgetan werden, andererseits wird auf eine Frau verwiesen, die er lieben dürfte und die handlungsimmanent ist, aber noch namenlos bleibt.

Zentral ist in weiterer Folge der Stadtspaziergang durch Osnabrück, als Amberg in die Auslage eines Antiquariats blickt und selbst meint, dass er in die Zukunft sähe. (vgl. S. 26) Der Rezipient muss diesen Informationsrückstand hinnehmen, da er erst später diese Leerstelle füllen kann, indem er erfährt, dass Amberg die Büste eines Staufer-Königs erblickt hat, wobei er die Züge später im Gesicht des Abkömmlings der Staufer Frederico erfassen kann. Dieser Aspekt erweist sich somit auch für ihn als Vorausdeutung, die er damals noch

unwissend aufnahm und auch erst später besetzen konnte. Er schenkt dem jedoch wenig Beachtung und verweist auf den Zufall.

Danach widmet er sich wieder der noch namenlosen Frau und baut diese in einen Cliffhanger ein. Cliffhanger verwendet Perutz aber in diesem Roman weniger, zumal auch der episodische Charakter nicht so ausgeprägt ist. Am Ende des Kapitels heißt es, als Amberg ein Auto erblickt: „Er kam von rechts her, während ich auf das Zeichen des Verkehrspolizisten wartete, eine Frau saß am Volant, und diese Frau kannte ich.“ (S. 30) Durch dieses Kapitelende will der Leser natürlich sofort weiterblättern und nun endlich die mysteriöse Frau identifizieren, was folglich auch geschieht.

Eine zentrale Vordeutung geschieht schließlich, als Amberg einem Dorfbewohner eine Probe des von Malchin und Bibiche erstellten Mittels geben soll. Wie schon erwähnt, macht er dies nicht. Diese geheime Weigerung bereut er: „Ich tat es nicht und es scheint mir, als hätte ich mich damit von allem, was sich später ereignete, selbst ausgeschaltet.“ (S. 90) Er spricht an, dass er hier noch eingreifen hätte können, da er danach machtlos und „ein Opfer der ungeheuerlichen und unerklärlichen Wendung“ (S. 90) gewesen sei. Durch den Hinweis auf ein chemisches Mittel und die unerkannt bleibenden Nebenwirkungen sowie die oftmaligen Verweise auf ein ungeheures Ereignis kann der Leser bereits erahnen, was passieren würde. Der Leser befindet sich somit auch in einer Suspense-Situation, weil er weiß, dass Amberg das Mittel nicht getestet hat, aber Malchin nicht weiß, dass er es nicht gemacht hat. Die Spannung besteht nun darin, ob Amberg etwas durchsickern lässt, oder nicht, beziehungsweise darin, ob Malchin das Mittel nun direkt am Menschen probiert oder nicht. Jedenfalls ist das Hinauslaufen auf eine Katastrophe gewiss, offen bleibt nur, wie diese zutage tritt.

Amberg gesteht folglich nichts. Bereits relativ früh plagen ihn deswegen dunkle Vorahnungen. So finden sich beispielsweise auf einer einzigen Romanseite die Phrasen „dunkel gefühlt“, „Vorgefühl einer Gefahr“ und „Gefühl der Beunruhigung.“ (S. 107) Im Vorfeld des Festes, im Zuge dessen das Mittel verabreicht werden soll, plagt ihn nun wieder ein unangenehmes Gefühl. (vgl. S. 155) Im Verlauf des Festes sollten sich schließlich all seine Visionen bewahrheiten, und auch die vom Leser erahnte Katastrophe tritt ein.

4.2.2.2. Spannung durch das Schaffen einer bedrohlichen Atmosphäre

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits kurz die Atmosphäre der Erzählung angesprochen. Während im vorhin besprochenen Roman eine Atmosphäre offener Gewaltausbrüche vorherrscht und das pure Chaos regiert, wird hier eine subtilere, aber in der Bedrohung um nichts nachstehende Atmosphäre geschaffen. Diese entsteht aus den für Spannung wichtigen Aspekten der Undurchsichtigkeit und Widersprüchlichkeit der Dinge, die im Dorf geschehen und in die Amberg keinen Einblick hat. Verstärkt wird diese Bedrohung durch Beschreibungen der Szenerie. Sie kann so bald beobachtet werden, als Amberg dem Dorf Morwede näher kommt. Schon die Ankunft schafft eine dichte, bedrohliche Szenerie, in der er als Eindringling wirkt. Nach einer Reise durch ödes und abgeschiedenes Land trifft er auf Praxatin, den Diener von Malchin. Dieser wirkt überheblich und dürfte gewisse Vorbehalte gegenüber Amberg haben. Gesteigert wird dies alles beim Betreten des Hauses. Dieses wird als finster und ungeheizt beschrieben, wodurch sofort ein ungemütliches Bild entsteht. Furchterregende Bedrohung kommt schließlich hinzu, als Tartinis Teufelstrillersonate²⁴⁸ erklingt. Tartini wird oft zitiert, dass ihm im Traum der Teufel erschienen sei und dieses Stück spielte, worauf er nach dem Wachwerden dessen Spiel niederzuschreiben versuchte.²⁴⁹ Dementsprechend kann dessen Wirkung interpretiert werden. Hört man sich nun diese Sonate an und kombiniert den gegebenen Eindruck des kühlen und dunklen Hauses, so entsteht bei den meisten wohl ein schauderhafter und sehr bildlicher (und akustischer) Eindruck dessen, was Amberg erlebt. Der Einfluss der Medien, wie ihn Holzmann an oben genannten Beispielen herausstreicht, kann wohl nicht ganz von der Hand gewiesen werden.

Perutz betreibt die Verdichtung der Atmosphäre noch weiter, und zwar vor allem in den Landschaftsbeschreibungen, die latente Spannung verdeutlichen. Bei einer kurzen Ausfahrt wird festgehalten: „Wir hatten den Wald verlassen und fuhren durch die Dunkelheit über die verschneiten Felder und der Wind sang auf den Telegraphendrähten seine traurigen Melodien.“ (S. 50) Wieder wird die weitläufige Einöde ins Bild gesetzt, und auch der Wind wird akustisch ins Spiel gebracht. Praxatin verstärkt dieses Gefühl, als er über den Nebel spricht: „Vom Moor und von den feuchten Wiesen kommt er, schleicht sich ins Dorf. Immer

²⁴⁸ Interessanterweise wird auch in *Wohin rollst du, Äpfelchen* auf ein Stück von Tartini mit dem Namen „la Furiosa“ hingewiesen. Eine Parallele ist zwar wissenschaftlich unbegründet, aber eine mögliche These kann sein, dass „la Furiosa“ die Haltung von Vittorin verkörpert (Hass und Zorn), während die Teufelstrillersonate Ambergs Empfindung der Bedrohung symbolisiert.

²⁴⁹ <http://www.sonett-archiv.com/forum/showthread.php?tid=1105> [15.05.2014].

ist er da, Tag für Tag, Nacht für Nacht. Er ist noch schlimmer als die Einsamkeit, er weckt die trüben Gedanken, macht die Seelen krank.“ (S. 51)

Es kann ganz allgemein festgehalten werden, dass Perutz immer wieder mit Schatten und Szenen im Halbdunkel spielt. Besondere Beachtung verdienen aber vor allem die Szenen, in denen solche Momente konkret angesprochen werden, so wie es die beiden vorangegangenen Beispiele gezeigt hatten. Als Letztes soll noch auf das Bildnis eines drohenden Sonnenuntergangs verwiesen werden, der die Katastrophe anzukündigen scheint. Die Farbgebung wird erwähnt und als violett, scharlachrot, schwefelgelb und kupfergrün bezeichnet. Noch bedrohlicher würde wohl nur noch die Ergänzung durch die Farbe „drommetenrot“ wirken, der ja eine spezielle Bedeutung im Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* gegeben wurde. So symbolisieren die Farben hier zwar nicht den Jüngsten Tag, aber regen doch die Phantasie des Lesers an und schaffen Spannung. Beim Anblick dieses Szenarios und der sich dazu gesellenden dunklen Wolken räsoniert Amberg:

Und ein sonderbarer Gedanke bemächtigte sich meiner, es schien mir, als wäre dieses Lodern und Leuchten, dieses jähe Aufflammen und Verglühen am abendlichen Himmel ein Spiel Bibiches, das hieß der Muttergottesbrand, und als käme es nicht von der sinkenden Sonne, sondern von unten, von ihr, aus dem kleinen, halbdunklen Zimmer kam es, in dem sie mich geküßt hatte. (S. 119)

Das Zentrum der Bedrohung wird somit umgeleitet auf Bibiches Labor, wodurch dem Bedrohungsszenarium eine Grundlage gegeben wird. Der Muttergottesbrand oder St. Petri-Schnee steht jedoch nicht nur für latente Bedrohung, sondern auch für einen sensationellen Umstand. Dieser und weitere sensationelle und aktionistische Elemente sind Gegenstand der nächsten Kapitel.

4.2.2.3. Spannung durch Action

Die aktionistisch geprägten Spannungssituationen zeichnen sich durch eine sich stetig steigende Zukunftsspannung aus. Diese zeigt sich vor allem in zwei Szenen, und zwar im Fechtduell zwischen Amberg und Frederico sowie im finalen Show-Down.

Im Fechtduell (vgl. S. 70-73) wirkt es für Amberg zuerst so, als handle es sich um ein spielerisches Duell gegen einen schwächeren Gegner, da Frederico noch ein Junge ist. Das Duell, welches Malchin vorgeschlagen hatte, beginnt ohne dessen Anwesenheit, da er die beiden kurz allein gelassen hat. Zuerst entspricht es ganz Ambergs Erwartungen, und er wehrt die Vorstöße mechanisch ab. Doch dann bemerkt er, dass Frederico die schützenden

Lederpolster entfernt hat, wodurch die Gefahr gesteigert wird. Zeitgleich offenbart dieser seine enormen fechterischen Fähigkeiten, wobei hinzukommt, dass er von Wut und Revanchegedanken getrieben wird. Ähnlich wie Vittorin reagiert er damit auf eine Kränkung. Amberg hat ihm nämlich verboten bei der kranken Tochter von Malchin zu bleiben, was Frederico erzürnt hat, da er anscheinend ein Auge auf diese geworfen hatte. Von einem Moment auf den anderen wird sich Amberg gewahr, dass es sich um ein Duell auf Leben und Tod handelt, wie Amberg schildert:

Ich dachte nicht mehr daran, daß ich mich nur hatte verteidigen wollen, ich sah, daß es um mein Leben ging, und griff an, aber meine Angriffe wehrte er mit leichter Mühe ab. Mit Schrecken erkannte ich, daß ich diesem Gegner gegenüber keine Chance besaß. Er hatte mich bis an die Wand getrieben. Mein Arm ermattete, ich sah, daß ich verloren war. Ich wußte, daß in der nächsten Sekunde der letzte, der entscheidende Stoß kommen mußte, mit der Kraft der Verzweiflung versuchte ich, das Ende hinauszuschieben, ich hatte Angst - »Halt!« rief eine Stimme. (S. 72)

Es ist somit das im Thriller altbewährte Spiel des zwischenzeitlichen Kampfes, der noch vor dem Show-Down anhebt. Die Spannungssituation ist klar. Es herrscht akute Spannung, die durch das Einschreiten von Malchin einen jähen Abbruch erfährt. Charakteristisch sind jedoch auch die zeitlupenartige Verlangsamung, als Amberg in der Klemme sitzt, und die unmittelbare physische Bedrohung, der der Held ausgesetzt wird. So wird der Show-Down ähnlich in Szene gesetzt.

Im Dorf sollen gratis Schnaps und Bier ausgeschenkt werden, wobei in Ersterem das chemisch hergestellte Mittel zur Manipulation enthalten sein soll. Amberg will sich davor noch mit Bibiche treffen, aber sie erscheint nicht. Ihm wird schlagartig klar, dass sie angedeutet hat, schon vorher das Mittel zu nehmen, worauf Amberg das erste Mal über Nebenwirkungen nachdenkt und ihm angst und bange wird: „Und jetzt erst kam die Angst, die wirkliche Angst.“ (S. 170) Seine Unruhe, die vorher als Vorahnung angedeutet worden ist, schlägt somit in Furcht um, oder wie Amberg selbst sagt: „[...] und eine unerklärliche Bangigkeit stieg plötzlich in mir auf und ließ mich erschauern.“ (S. 173) Passend setzen in diesem Moment auch heftiges Schneetreiben und ein eiskalter, starker Wind ein (vgl. S. 172) – Aspekte, die die Bedrohung weiter ausreizen und den Sturm, der aufzieht, bereits voraussagen.

Als Malchin in seinem Haus schließlich die Leute versammelt, die das Mittel nicht genommen haben, spitzt sich die Situation zu und die Bedrohung wird bildhaft und akustisch in Szene gesetzt, und zwar in Form der Kirchenglocke: „Und jeder Glockenschlag traf wie mit einem

Hammer mein Herz. Und in mir war eine Angst, die wuchs mit jedem Glockenschlag, schon war sie so groß, daß ich sie nicht mehr ertragen konnte, es war mir, als müßte sie mir das Herz sprengen.“ (S. 174) Plötzlich kehrt der Lehrer ein und eröffnet ihnen die Überraschung: Die Bauern wurden zu keinen Gottgläubigen, sondern zum aufgebrachten Mob des Proletariats, das nun gegen den Gutsherrn vorgeht. Der Lehrer verweist auch auf die Bedrohlichkeit der Lage, indem er festhält, dass es nun um ihr Leben ginge. (vgl. S. 175)

Das Erzähltempo wird dabei wieder verlangsamt. Amberg will Bibiche finden, da diese nicht bei ihnen ist. Zeitgleich will der Pfarrer diplomatisch verhandeln, während sich die anderen zum Kampf wappnen. Unter all diesem Chaos hört Amberg plötzlich Bibiches Stimme: „Im selben Augenblick drang ein Dutzend Bauern mit Äxten und mit Dreschflegeln, mit Messern und mit Knütteln in die Halle, und unter den ersten, die hereinkamen, war Bibiche, – Bibiche mit haßerfüllten Augen und einem kalten, harten Zug um die Lippen [...]“ (S. 177-178) Hiermit wird klar, dass sie wirklich das Mittel zu sich genommen hat. Inmitten der Eskalation versucht er sie trotz allem zu schützen: „Ich sah, daß ein schwerer Gegenstand, eine Axt vielleicht oder ein Hammer, haarscharf am Kopf des Barons vorüberflog. Er hob den Revolver und legte an, der Schuß fiel und mich traf die Kugel, ich hatte mich vor Bibiche geworfen.“ (S. 179-180) Mit diesem Ereignis erfährt der Bericht nun die spannungsentladende Zäsur, die Amberg wieder zurück ins Spital kommen lässt.

4.2.2.4. Spannung durch sensationelle Ereignisse

Im Werk *Wohin rollst du, Äpfelchen* wurden ebenfalls einige sensationelle Ereignisse markiert, die das Vorgehen von Vittorin furios erscheinen ließen. Trotzdem blieben diese einem gewissen Grad an Realismus verpflichtet, auch wenn der Zufall oder das Schicksal dem (Anti-)Helden mehrmals zur Hilfe eilen musste. In *St. Petri-Schnee* wird dagegen von unglaublichen und sensationellen Begebenheiten berichtet, die die Vorstellungskraft der Menschheit sprengen.

Schon die Erklärung über die Herkunft von Frederico erscheint unglaublich. (vgl. S. 100-101) Doch wahrlich sensationell wird es, als Malchin seine Pläne mit diesem darlegt. Demnach macht Malchin klar, dass er das Heilige Römische Reich deutscher Nation wiedererrichten wolle, mit Frederico an der Spitze. Um dies zu schaffen, weist er darauf hin, dass die Monarchie durch die Glut des Glaubens geschaffen worden sei, und diese Glut wolle er wieder entfachen. Das könne jedoch nur die Chemie, da es ein Rauschgift gäbe, das religiöse

Ekstase als Massenerscheinung biete. Fast schon, um diese unglaublichen Gedanken glaubwürdiger erscheinen zu lassen, legt er Amberg eine detaillierte Aufschlüsselung seiner Forschungen dar. Er spricht dabei von Bibelstellen, die weißes Mehl nennen, was er als Parasit identifizieren konnte. Dieser wandere und bleibe nicht an der gleichen Stelle. Vergleicht man wesentliche religiöse Einschnitte mit dem Auftreten des Pilzes, so decken sich diese. Und auch auf die Tatsache, dass andere Religionen existieren, hat er die passende Antwort. So meint er beispielsweise im Hinblick auf China, dass der Parasit nur Getreide befallt und keinen Reis. Das Problem bestünde nur in dessen Produktion, da die Widerstandsfähigkeit der Pflanzen gewachsen sei. Dies wäre auch der Grund, warum chemisch reproduziert werden müsse.

Diese vordergründig sensationellen Momente werden durch zwei Betrachtungsweisen relativiert. Die erste hat ihren Ursprung in der Zeitgeschichte, womit wiederum eine Parallele zu *Wohin rollst du, Äpfelchen* gegeben ist. Die zeithistorischen Umstände finden sich hier jedoch nur zwischen den Zeilen. Nicht unwesentlich dabei ist, das Erscheinungsjahr 1933 zu berücksichtigen. Perutz wechselt hier bereits den Verlag, da der Münchner Langen-Verlag eine nationalistische Richtung eingeschlagen hat. Der Zsolnay Verlag veröffentlichte das Werk, aber es bescherte nur wenig Erfolg. Knapp darauf wurde er überhaupt mit einem Veröffentlichungsverbot in Deutschland belegt.²⁵⁰ Müller vertritt auch die These, dass die zeitgeschichtlichen Entwicklungen von Perutz berücksichtigt wurden. Im Hinblick auf Malchins Machtbestrebungen meint Müller deswegen:

Phantasien einer von allen Schäden der Moderne, der Demokratie zuallererst, erlösten gläubigen Volksgemeinschaft hatten seit Ende der zwanziger Jahre, von den unterschiedlichsten Ideologen geschürt, eine massenhafte Verbreitung gefunden und gehörten zu den entscheidenden Triebkräften des Nationalsozialismus. Mit unverkennbarer Ironie entzauberte Perutz den Geltungsanspruch, der all diese Ideologien verband: den Anspruch, Glauben, Tradition und charismatisches Führertum mit eben denselben Mitteln restituieren zu wollen, die sie einst unwiderruflich ausgehöhlt hatten: Wissenschaft und Technik.²⁵¹

Perutz wird somit eine ungemeine Weitsicht auf die anstehenden Entwicklungen nachgesagt. Daneben sind die sensationellen Ereignisse aber noch anders zu begründen, und zwar in der einfachen These, dass es sie nie gegeben hat, was nun im letzten Kapitel zur Spannung beschrieben werden soll.

²⁵⁰ Vgl. Müller 1992, S. 58.

²⁵¹ Müller 2007, S. 254-255.

4.2.2.5. Spannung durch Brüche in der Wirklichkeit

Bis jetzt wurden die Spannungssituationen vor allem aus der Binnenerzählung, die auch den meisten Platz beansprucht, abgeleitet. Nun soll das Verhältnis der Rahmenhandlung zur Binnenhandlung unter die Lupe genommen werden, wobei sich wohl das für den Roman zentralste und interessanteste Spannungsverhältnis ergibt, weil die Zuverlässigkeit der gesamten Geschichte Ambergs infrage zu stellen sein wird. Dies fördert die Zukunftsspannung und Neugierde des Lesers, da man herausfinden will, wer denn nun am Ende Recht behält. Und auch Wellershoff, dessen Ausführungen über den Begriff Spannung bereits angeführt wurden, hält fest: „Äußerst verwirrend und destabilisierend ist es, wenn die Unterschiede von Innen- und Außenwelt verwischt werden, wir also zunächst für Wirklichkeit halten, was ein Traum ist, oder wenn ein Traum, aus dem wir erwachen möchten, sich zur unentrinnbaren Wirklichkeit verfestigt.“²⁵²

Genau dies ist in *St. Petri-Schnee* gegeben, und folgt man der getätigten Feststellung, dass Spannung vor allem dann bestehe, wenn Vieldeutigkeit, Widersprüchlichkeit, Undurchsichtigkeit, Informationsmangel und destabilisierende Momente vorherrschen, dann dürfte in diesem Werk ein sehr fruchtbarer Boden gegeben sein. Wie in vielen anderen Werken des Autors werden auch hier eine Diskontinuitätserfahrung und ein Identitätskrise dargestellt. Eine genaue Lektüre lässt Brüche zwischen den zwei Erzählebenen klar werden und lässt den Schluss zu, dass Amberg alle Ereignisse in Morwede nur in seiner Phantasie entstehen hat lassen. Dieser Ansatz ist es auch, der in der Forschung vertreten wird. Dass jedoch überhaupt eine Diskussion über die Deutung der zwei Ebenen entsteht, zeugt von der narrativen Leistung, die Perutz vollbracht hat – so kann bis zum Schluss keine der beiden Varianten komplett ausgeschlossen werden.

Oftmals hilft eine zweite Lektüre, um die verschiedenen Brüche zu erkennen. Einer wird beispielsweise ganz zu Beginn des Romans vorbereitet, als angemerkt wird, dass die Krankenschwester eine Schüssel fallen lässt und Amberg darauf im Halbschlaf die Frage stellt, wer da sei. (vgl. S. 12) Dieses scheinbar unwichtige Ereignis bekommt eine ganz andere Bedeutung, als fast hundert Seiten später vom Kuss zwischen Amberg und Bibiche erzählt wird. Obwohl sie alleine in einem Raum sind, berichtet er:

²⁵² Wellershoff, in: Wellershoff 1992, S. 97.

Irgend etwas zerbrach klirrend am Boden. Es war mir, als stiege ich aus irgend einer Tiefe empor, immer rascher und rascher, zuletzt mit rasender Geschwindigkeit, aber nicht aufrechtstehend, sondern liegend, ausgestreckt, und dann hörte ich eine Stimme, die Stimme eines Mannes:
»Zu dumm! Wie kann man nur so ungeschickt sein.«
Wir fuhren auseinander.
»Wer ist denn dann?« rief ich erschrocken. »Sind wir denn nicht allein?«
Bibiche sah mich lachend und verwundert an. (S. 116-117)

Dies lässt nun unweigerlich einen Zusammenhang zwischen den beiden Szenen herstellen und vermuten, dass Amberg Morwede nur im Traum betreten hat. Fleckinger führt diesbezüglich das Modell des unzuverlässigen Erzählers ein und nennt Stellen wie diese „Korrekturinformationen“ oder „Bifurkationen“.²⁵³ Dieses Modell ist in dem Genre Thriller auch kein unbekanntes. Gerade in zeitgenössischen Filmthrillern erfreut es sich immer wieder Beliebtheit. Als Beispiele sei unter anderem auf *Fight Club*, *Die üblichen Verdächtigen*, *The Sixth Sense* oder *Shutter Island* verwiesen. Die Stärke dieses Elements ist die Bindung des Lesers an die Perspektive des Helden. Dies ist zwar allgemein für den Thriller typisch, doch kann es hier verstärkt auftreten. Die Spannung wird zudem differenzierter ausgearbeitet, da sie nicht nur auf einem Ansteigen mit nachstehender Abflachung beruht, sondern eine mehrmalige Lektüre spannend macht, da sich solche Bifurkationen oft nicht sofort erschließen lassen. In Bezug auf Perutz' Roman meint Müller: „Perutz' Darstellung verführt den Leser dazu, die Ausgangsfrage allmählich zu vergessen und sich einem Staunen darüber hinzugeben, daß eine Erzählkonstruktion möglich ist, die sowohl die Option des Traums als auch die der Wirklichkeit stets offen zu halten und zu bestätigen vermag“.²⁵⁴

Im Verlauf der Analyse wird mitunter auch klar, dass Amberg in seiner Erzählung Wunschvorstellungen und auch bereits Erlebtes mit einarbeitet, weswegen Lüth auch von Eigensuggestion spricht.²⁵⁵ Als Beispiel ist die Liebe zu Bibiche zu nennen, die er in seinen Vorstellungen geschehen lässt. Außerdem lässt sich die These aufstellen, dass er historisches Wissen des Vaters (dieser hatte als Spezialgebiet das Interregnum) einarbeitet, zumal er selbst auch interessiert an Geschichte war, aber den Arztberuf erlernen musste. Diese Verflechtung von Wunschvorstellungen in eine Erzählung wird im Roman *Zwischen neun und neun* noch intensiver betrieben, als der Protagonist Demba im Augenblick seines Todes noch einmal zwölf Stunden durchlebt, in denen er diese Wunschvorstellungen einbettet. Auf eine zweite Ähnlichkeit sei an dieser Stelle noch kurz hingewiesen. So gibt Demba während seiner

²⁵³ Vgl. Fleckinger, in: Stepina 2008, S. 130-131.

²⁵⁴ Müller 2007, S. 254.

²⁵⁵ Vgl. Lüth 1988, S. 316.

tollkühnen Flucht vor der Polizei die Vorausdeutung, dass er vielleicht gar nicht wirklich fliehe, sondern nur irgendwo mit gebrochenen Gliedern am Boden läge.²⁵⁶ Und auch Amberg schildert eine solche Situation:

Ich hörte die Stimme des Barons, jedes einzelne seiner Worte vernahm ich, aber dabei war es mir, als wäre ich gar nicht mehr da, als läge ich irgendwo in einem Krankenzimmer im Bett, ganz deutlich hatte ich diese Empfindung, ich fühlte etwas Feuchtes, Warmes auf der Stirn und am Hinterkopf und versuchte, danach zu greifen, aber ich konnte plötzlich den Arm nicht bewegen und ich hörte die leisen Schritte der Krankenschwester. (S. 66)

Auch hier wird somit die Überschneidung der zwei Ebenen thematisiert, wobei die Szene in Ambergs Schilderung eher als kurzzeitiger Schwächeanfall vor dem Baron abgetan wird. Solche Bifurkationen ziehen sich schließlich durch den ganzen Roman, auch wenn diese nicht immer so offensichtlich erscheinen. So wird einmal der Geruch von Chloroform in Ambergs Zimmer genannt (vgl. S. 80-81), was eher auf das Umfeld eines Spitals als auf ein Wohnzimmer schließen lässt. An anderen Stellen werden plötzliche Ortswechsel vollzogen (vgl. S. 120-121) und das plötzliche Auftreten von Personen wirkt gerade so, als würde Zauberei vorherrschen (vgl. S. 135). Ebenso verdächtig ist die Unfähigkeit sich an Dinge zu erinnern, und das, obwohl der Rest der Geschichte äußerst detailliert erzählt wird. (vgl. S. 111-112)

Die Frage ist nun, ob ein Knackpunkt in der Erzählung existiert, der den Einsatz des unzuverlässigen Erzählers zu erkennen gibt. So kann die Erzählung Ambergs bis zu dessen Ankunft in Osnabrück durchaus der Wahrheit entsprechen. Der Knackpunkt dürfte das Auftauchen von Bibiche im Auto am Bahnhof sein, das ihn aus der Fassung bringt und vor ein Auto geraten lässt. Zu diesem Zeitpunkt dürfte die unzuverlässige Erzählung einsetzen, was auch Baron detailliert hervorhebt.²⁵⁷ Durchaus interessant ist hier eine weitere Parallele zu einem Werk von Perutz. Auch im Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* haben wir es mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun und auch hier können die ersten Schilderungen als wahr aufgefasst werden, ehe sie ins Phantastische abgleiten. Dort haben diese Ausführungen jedoch den Grund, den Protagonisten Yosch zu entlasten, während hier eine psychische Störung nach einem Schock zugrunde liegen dürfte, weshalb Lüth schlussfolgert: „St. Petri-Schnee lässt sich also fakultativ als eine psychoanalytische Krankheitsgeschichte lesen, in der das inhaltliche Motiv der gewollt-unbewußt inszenierten Selbsttäuschung zur

²⁵⁶ Vgl. Leo Perutz: Zwischen neun und neun. München: Dtv 2013, S. 83.

²⁵⁷ Vgl. Baron, in: Kindt 2007, S. 104.

Überwindung der eigenen Existenzkrise mit dem Ambiguitätsmoment der Indizienform korrespondiert.“²⁵⁸

Diese These kann in den letzten Szenen des Romans bestätigt werden. Amberg steht kurz davor, dass er Dr. Friebe's Erklärungen akzeptiert, als dieser resümiert: „Der Traum gibt uns mit verschwenderischen Händen, was uns das karge Leben schuldig bleibt.“ (S. 187) Die von Lüth angesprochene Selbsttäuschung wird schließlich durch die deus ex machina-Rettung des Pfarrers²⁵⁹ perfekt. Denn nach diesen Überschneidungen der Traumwelt und der realen Welt ist die Theorie, dass der Pfarrer auch herbeiphantasiert worden ist, eher glaubwürdig, als dass dieser aus Fleisch und Blut bestünde. Amberg konstruiert in seinem Kopf somit seine eigene Rettung, indem er sich etwas zu glauben gibt, dass er die Erlebnisse in Morwede und im Speziellen die kurzfristige Vereinigung mit Bibiche nicht aufgeben muss.

4.2.3. Helden und Verbrecher

Über die Figuren des Romans war schon hinreichend die Rede, jedoch sollen sie nun noch in einem letzten Punkt hinsichtlich typischer Thriller-Elemente charakterisiert werden. Der Held ist wiederum der Sparte Amateur zuzuschreiben, wobei er dieses Mal auch nicht den Anspruch erhebt Profi zu sein. Folgt man den von uns getroffenen Ausführungen zum Amateur, so ist er der Spannung ausgesetzt und wird aus der Alltagswelt direkt in das Abenteuer gerissen, oder wie Seeßlen anmerkt: „Nicht selten sind die Helden von Thrillern gerade Menschen, die eigentlich nicht die Kategorie der Gefahrsuchenden angehören, sondern eher biedere Charaktere, die sich in der Sicherheit einer durch und durch bürgerlichen Existenz ganz bei sich fühlen. Oder doch nicht.“²⁶⁰ Genau diesen Umstand kann man in der Figur des Amberg beobachten. Im Gegensatz zu Vittorin oder auch Buchans Hannay wird er nicht zum aktiven Helden, der nun das Heft in die Hand nimmt, sondern bleibt abwartend und bewegungslos, obwohl ihn böse Vorahnungen plagen.

Zentral ist schließlich die Figur Bibiche. Mit dieser passiert die für den Thriller typische Liebesnacht, wonach die Liebesbeziehung nicht weiter ausgeführt wird. Der Protagonist bleibt jedoch weiterhin auf sie fokussiert und sie ist auch der Grund für die Bekehrung zum aktiven Helden. So ist interessant, dass er immer wieder Gefahren ausgesetzt ist (z.B. Fechtduell) und durch narrative Aspekte immer ein Bedrohungsszenario (Stichwort:

²⁵⁸ Lüth 1988, S. 317.

²⁵⁹ Vgl. Baron, in: Kindt 2007, S. 98.

²⁶⁰ Seeßlen 2013, S. 16.

Atmosphäre) besteht, er jedoch erst zum Schluss zum Helden wird, als er Bibiche in Gefahr wähnt. Dann gerät er durchaus in Bewegung und versucht zu retten, was zu retten ist, und wirft sich gar schützend vor Bibiche. Doch die vorherigen Erläuterungen haben bereits gezeigt, dass dies wohl alles nur ein Wunschtraum seiner selbst war. In der realen Welt meint er nun wiederum der Held zu sein, der die Verschwörung erkannt hat und als geheimer Mitwisser der Bedrohung entkommen kann.

Auch bei den anderen Figuren ist eine Charakterisierung hinsichtlich einer Schwarz-weiß-Zeichnung nicht möglich. Zwar wird immer wieder mit Stereotypen gespielt, doch kann man sich nie sicher sein, wem Glauben zu schenken ist und wem nicht. Und schließlich stellt die Erkenntnis am Ende wieder alles auf den Kopf. Trotzdem soll ein Versuch gestartet werden.

Der Lehrer scheint am Anfang als Helfer von Amberg aufzutreten, der diesem zur Seite steht und als Person der Wahrheit fungiert, was von Malchin immer wieder bestritten wird. Im Verlauf der Geschichte erscheint dann der Pfarrer als eigentlicher Helfer, da auch dieser Zweifel hegt und schließlich als vermeintlicher Retter auftritt. Es treten somit wieder mehrere Helfer auf den Plan, wobei nie ganz klar ist, wem getraut werden kann.

Dies zeigt sich vor allem im Hinblick auf Bibiche und Malchin. Bibiche ist die Frau, die Amberg liebt. Durch den Schleier der Liebe verliert er den Blick auf das Wesentliche. So sieht er sie in geheime Machenschaften mit Malchin verstrickt, aber reagiert nicht. Es ist auch möglich, dass er nicht gegen ihre Sache arbeiten will, weil er sie liebt. Bibiche selbst tritt als Frau auf, die sich beweisen will und erfolgreich in ihren Forschungen sein möchte. Dabei wird sie jedoch von Malchin manipuliert und zur ausführenden Hand umfunktioniert, die sich seinen Plänen unreflektiert fügt. Sie ist dabei auch von persönlichen Bestrebungen geprägt, da sie nach dem Tod ihres Vaters nicht mehr beten konnte, was sie sich nun erhofft. (vgl. S. 165) Ihr Vertrauen in das eigene Schaffen bestätigt sie, indem sie das Mittel zu sich nimmt. Malchin weigert sich stattdessen und will kühlen Kopf bewahren, worauf Bibiche entgegnet: „[...] und gerade weil er der Führer sei, müsse er fühlen, wie die Menge fühlt, und denken, wie die Menge denkt.“ (S. 165)

Dieser Verweis auf das Führen der Masse lässt wieder die oben genannten zeitgeschichtlichen Aspekte sichtbar werden. Das Ziel Malchins ist demnach auch die Masse durch „künstliche Erzeugung eines politischen Massenwahns“²⁶¹ gefügig zu machen. Aufgrund dessen ist es Malchin, der als Master Criminal eingeführt wird, der durch seinen

²⁶¹ Müller 1992, S. 58.

Diener Praxatin unterstützt wird. Somit ist der Verbrecher bereits früh identifiziert, wenngleich Amberg lange nicht den Anschein erweckt, als würde er dessen Tun für ein Verbrechen halten. Als Triebgrund ist unweigerlich der Aspekt der Macht zu nennen, die den Antagonisten vorantreibt. Er selbst erscheint jedoch wiederum als charismatische und zuvorkommende Person. Trotzdem kann Amberg manchmal fanatische Züge festhalten: „Sein schmales, scharf geschnittenes Gesicht verlor den verbindlichen Ausdruck, es wurde hart, leidenschaftlich und fanatisch.“ (S. 59) Bibiche und ihm kann somit durchaus eine Parallele zur Tradition der „Mad Scientists“ nachgesagt werden, die durch wissenschaftliche Erzeugnisse die Menschheit gefährden oder gar instruieren wollen. Charakteristisch ist hierfür der unbedingte Glaube an die Sache und die eigene Person. Diesbezüglich wird Malchin vom Pfarrer fremdcharakterisiert, als er kurz vor der Verabreichung der Mittel ein Schläfchen macht: „Ist es nicht erstaunlich, daß er so ruhig schlafen kann? [...] Kein Schatten von Angst, von Sorge oder von Zweifeln regt sich in dem Traum dieses Mannes, der solche Last der Verantwortung auf sich geladen hat.“ (S. 158) Wie in vielen Geschichten bringt jedoch gerade die eigene Erfindung den Tod, und so stirbt Malchin an einem Herzschlag, als sich die Masse auf ihn stürzen will.

Während Malchin in der Binnenerzählung den Antagonisten darstellt, findet man in der Rahmenerzählung eine andere Situation vor. Hier hat es Amberg plötzlich mit einer ganzen Gruppe zu tun, die ihm keinen Glauben schenkt. Die Antagonisten treten somit gehäuft auf. Am ehesten kann noch der Oberarzt als Master Criminal genannt werden, der die politischen Unruhen unterdrücken will. Doch es wurde klargemacht, dass gerade diese vermeintlichen Verbrecher als einzige Personen geltend gemacht werden können, die uns Ansatzpunkte für die Realität liefern.

4.2.4. Fazit

Die Ausführungen haben gezeigt, dass auch der Roman *St. Petri-Schnee* als Thriller gelesen werden kann. Vor allem das Handlungsmuster der Verschwörung und die Schaffung vieler dichter Spannungsebenen zeugen dafür. Im Gegensatz zu *Wohin rollst du, Äpfelchen* wird die Spannung jedoch weniger durch die ständige Bedrohung des Protagonisten in Form von immer wiederkehrenden Prüfungen und Gefahren, die er bewältigen muss, geschaffen, sondern viel mehr durch eine subtilere Art von Spannung. Dies zeigt sich in der schleichenden Bedrohung und in den vielen Vorausdeutungen auf ein unglaubliches Ereignis.

Hinzu kommen die Brüche mit der Realität, die den Protagonisten in einem anderen Licht erscheinen lassen, aber auch immer wieder die Frage aufwerfen, wem zu trauen ist und wem nicht. Man könnte hier einen gewagten Vergleich zulassen, indem man das Werk als Mischung zwischen den zwei unlängst erschienenen Film-Thrillern *Inception* und der *Bourne*-Trilogie nennt. Geht es doch auch bei Amberg darum, seine Identität wiederzufinden, wobei er gegen eine Verschwörung anzukämpfen hat, was zusätzlich vor dem Hintergrund der ständigen Frage, was Traum und was Wirklichkeit wäre, geschieht. Amberg verliert diesen Bezug, weshalb man sagen kann, dass er sich selbst einen Gedanken eingepflanzt hat, der nun in ihm wächst und für ihn zur Wirklichkeit wird. Dieser Vergleich deutet nun an, mit welcher Ausprägung des Thrillers wir es bei *St. Petri-Schnee* zu tun haben. So zeigt sich, dass neben der Action vor allem die Mystery als zentrales Element fungiert, weswegen auch von einem Mysterythriller zu sprechen ist. Zusätzlich werden durch die zwei Erzählebenen und die Verschwörungselemente Parallelen zu Politthrillern möglich, die sich spätestens im Abgleich mit der politischen Lage in Deutschland und Österreich im Jahr 1933 auch als zeithistorisch begründet ansehen lassen.

5. Conclusio

Greift man die Forschungsfrage wieder auf und fragt, welche Elemente des Thrillers von Leo Perutz verwendet werden, dann ist es ratsam, die oben erstellte Liste mit den Merkmalen zur Hand zu nehmen und diese Merkmale mit Perutz' Werken zu vergleichen. Dies wurde für die zwei ausgewählten Romane gemacht, und das Ergebnis ist, dass ein Großteil dieser Elemente in den Romanen anzutreffen ist. Es kann somit festgehalten werden, dass es sich bei diesen Romanen um Thriller handelt, die auch auf genrespezifischen Elementen aufbauen.

Interessant ist es nun dasselbe Prinzip auf andere Werke von Perutz anzuwenden. Fest steht, dass nicht alle Werke mit dieser Lesart adäquat analysiert werden können. Trotzdem lassen sich zumindest drei weitere Werke damit in Verbindung bringen. Auf *Der Meister des Jüngsten Tages* wurde bereits mehrfach verwiesen. Die angesprochene Parallele zu Detektivgeschichten ist nicht von der Hand zu weisen, doch lassen sich ebenso typische Elemente des Thrillers, wie die Allgegenwärtigkeit des Verbrechens, das Motiv Flight and Pursuit sowie das Berichten von sensationellen Ereignissen, erkennen, die zusätzlich mit dem Element Mystery angereichert werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Roman *Zwischen*

neun und neun. Gerade dieser zeichnet sich durch eine stetige Zukunftsspannung und durch die sukzessive und auf den Ausgang gerichtete Erzählung einer waghalsigen Verfolgungsjagd aus, wobei eindeutig das Element Action überwiegt. Als drittes Beispiel ist schließlich auf den Roman *Der schwedische Reiter* zu verweisen, der bisher noch keine Erwähnung gefunden hat. Auch dieser hat viel zu bieten, so geht es um Flucht, Verfolgung, Mitwisser, die ausgeschaltet werden müssen, Anti-Helden, die Prüfungen bestehen müssen, und permanente Lebensgefahr, weswegen das Element Action wiederum überwiegt. Versucht man nun all diese Werke unter einen Hut zu bringen, so erscheint die Lesart Thriller als angebrachte Gattungszuordnung. Sichtbar wird dies auch im Schicksal der jeweiligen Helden: „Das Grauen erwächst aus der plötzlichen Desorientierung des Menschen mitten in seinem Lebensalltag, den er allem Anschein nach bis zu diesem Augenblick völlig im Griff zu haben schien.“²⁶²

Dieses Schicksal trifft auf alle diese Helden zu²⁶³ und birgt ebenso eine Parallele zum Thriller. Die Protagonisten sehen sich einer Bedrohung gegenüber, die nur schwer fassbar für sie erscheint und ihr Leben auf den Kopf stellt. Diesbezüglich wird dann auch der zweite Teil der Forschungsfrage beantwortbar. Es wurde gefragt, welchen Zweck die Elemente des Thrillers erfüllen. Nun hat sich gezeigt, dass diese keinen reinen Selbstzweck verfolgen und somit der Plot nicht der Spannung unterworfen wird. Vielmehr bedient sich Perutz' dieser Elemente, um einen gewissen Zustand ausdifferenziert darzulegen. Je nach Roman wechselt dieses Anliegen. So kann es sich sowohl um einen zeitgeschichtlichen Umstand wie auch einen in der Psyche des Menschen verorteten Zustand handeln, der dessen Identität betrifft. Faktum ist, dass Perutz durch die Verwendung der Thriller-Elemente für Komplexität sorgt und Problemstellungen nicht nur anspricht, sondern auch vertieft. Dieses Verhältnis ist dahingehend interessant, als dass der Thriller zur Zeit der Erscheinung der zwei ausgewählten Werke von Perutz noch in der Konstituierungsphase war und erst später als eigenständiges Genre aufzufassen sein sollte. Diesbezüglich könnte man konstatieren, dass Perutz sogar eine Vorreiterrolle innehatte, wenngleich er davon vielleicht gar nichts wusste.

²⁶² Freund 1999, S. 96.

²⁶³ Beim Protagonisten von *Der schwedische Reiter* ergibt sich ein etwas differenziertes Bild, da aus der Täterperspektive erzählt wird, wenngleich man mit diesem sympathisiert.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärquellen

6.1.1. Werke von Perutz

Romane:

- Der Marques de Bolibar. München: Dtv 2011.
- Der Meister des Jüngsten Tages. München: Dtv 2012.
- St. Petri-Schnee. Wien: Zsolnay 2007.
- Der schwedische Reiter. München: Dtv 2012.
- Wohin rollst du, Äpfelchen. München: Dtv 2009.
- Zwischen neun und neun. München: Dtv 2013.

Erzählungen:

- Dienstag, 12. Oktober 1916, in: Leo Perutz: Herr erbarme dich meiner. Wien, Hamburg: Zsolnay 1985, S. 40-48.

6.1.2. Weitere Werke

Ambler, Eric: Anlass zur Unruhe. Hamburg: Zeitverlag 2012.

Buchan, John: Die neununddreißig Stufen. Zürich: Diogenes 1975.

Hammett, Dashiell: Der Malteser Falke. Zürich: Diogenes 1974.

Highsmith, Patricia: Der talentierte Mr. Ripley. Zürich: Diogenes 2002.

Roth, Joseph: Flucht ohne Ende. Zürich: Diogenes 2010.

6.1.3. Filme

Hitchcock, Alfred: 39 Stufen. Wittenburg: Falcon Neue Medien 2004.

Hitchcock, Alfred: The Man Who Knew Too Much. Hamburg: Universal Studios 2010.

Reed, Carol: Der dritte Mann. Leipzig: Arthaus 2010.

6.2. Sekundärquellen

6.2.1. Bücher und Aufsätze

Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 52-72.

Baron, Ulrich: Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman *Sankt Petri-Schnee*, in: Tom Kindt, Jan Christoph Meister (Hrsg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 95-106.

Benjamin, Walter: Kriminalromane auf Reisen, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 23-24.

Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans, in : Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 38-51.

Boileau, Pierre, Thomas Narcejac: Der Detektivroman (Auszüge), in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektiverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 356-370.

Borringo, Heinz-Lothar: Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1980.

Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 33-37.

Buchloh, Paul G., Jens P. Becker: Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989.

Carbonell, Verónica Jaffé: Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. München: Diss. 1986.

Chandler, Raymond: Gelegentliche Notizen über den Kriminalroman, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektiverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 262-271.

Chesterton, Gilbert Keith: Verteidigung von Kriminalromanen, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektiverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 34-37.

Delabar, Walter: Anatomiestunde. Einige Bemerkungen zum fiktionalen Serienmord, in: Bruno Franceschini, Carsten Würmann (Hrsg.): Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin: Weidler 2003, S. 11-25.

Eco, Umberto: Die Erzählstruktur bei Ian Fleming, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 181-207.

Fill, Alwin: Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen. Tübingen: Narr 2003.

Fleckinger, Markus: Der Unzuverlässige Erzähler, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 122-145.

Freund, Winfried: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. München: Fink 1999.

Gerber, Richard: Verbrecherdichtung und Kriminalroman, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 73-83.

Heinrichs, Sonja: Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers. München: Herbert Utz 2011.

Highsmith, Patricia: Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt. Zürich: Diogenes 2013.

Hillebrandt, Claudia: Das emotionale Wirkungspotential von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel. Berlin: Akademie 2011.

Holzmann, Gabriela: Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950). Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.

Hügel, Hans-Otto: Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektiverzählung im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzlersche VB 1978.

Ingendaay, Paul: Nachwort, in: Highsmith, Patricia: Der talentierte Mr. Ripley. Zürich: Diogenes 2002, S.408f.

Kindt, Tom, Jan Christoph Meister: Einleitung: Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung, in: Tom Kindt, Jan Christoph Meister (Hrsg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 1-10.

Knox, Ronald: Zehn Regeln für einen guten Detektivroman, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektiverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 191-192.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2012.

Lauener, Peter: Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2004.

Lughofer, Johan Georg: Der verhinderte Heimkehrer (Wohin rollst du, Äpfelchen), in: Alexander Peer (Hrsg.): „Herr, erbarme dich meiner!“ Leo Perutz. Leben und Werk. Dresden: Edition Art & Science 2007, S. 96-106.

Lüth, Reinhard: Drommetenrot und Azurblau. Studien zur phantastischen Literatur. Meitingen: Corian 1988.

Martínez, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1996.

Martínez, Matías: Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz, in: Brigitte Forster, Hans-Harald Müller (Hrsg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen und Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002, S. 107-126.

Martínez, Matías: Das Sterben erzählen – Über Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*, in: Tom Kindt, Jan Christoph Meister (Hrsg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 23-34.

Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. München: Oscar Beck 1992.

Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. Wien: Zsolnay 2007.

Müller, Hans-Harald: Nachwort, in: Wohin rollst du, Äpfelchen. München: Dtv 2009, S. 255-264.

Neuhaus, Dietrich: Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz'. Frankfurt a.M., Bern, u.a.: Peter Lang 1984.

Nusser, Peter: Aufklärung durch den Kriminalroman, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 486-498.

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009.

Osterwalder, Sonja: Düstere Aufklärung. Die Detektivliteratur von Conan Doyle bis Cornwell. Wien, Köln, u.a. Böhlau 2011.

Palmer, Jerry: Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre. London: Edward Arnold 1978.

Peer, Alexander: Droge als Religion (Der Meister des Jüngsten Tages), in: Alexander Peer (Hrsg.): „Herr, erbarme dich meiner!“ Leo Perutz. Leben und Werk. Dresden: Edition Art & Science 2007, S. 79-86.

Peer, Alexander: Der Meister des Phantastischen Realismus, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 63-74.

Peer, Alexander: Mensch in Ketten (Zwischen neun und neun), in: Alexander Peer (Hrsg.): „Herr, erbarme dich meiner!“ Leo Perutz. Leben und Werk. Dresden: Edition Art & Science 2007, S. 58-67.

Peer, Alexander: Zeitgeschichte in „Wohin rollst du, Äpfelchen“, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 146-157.

Prinz, Barbara: Leo Perutz. „Der Meister des jüngsten Tages“. Eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Form. Wien: Diplomarbeit 1995.

Scheffel, Michael: Leo Perutz: Wohin rollst du, Äpfelchen, in: Tom Kindt, Jan Christoph Meister (Hrsg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 81-94.

Scheichl, Sigurd Paul: Spannung, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 75-98.

Schindler, Nina (Hrsg.): Das Mordsbuch. Alles über Krimis. Hildesheim: Claassen 1997.

Schönert, Jörg: Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur 1770-1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 322-339.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essays. Frankfurt: Athenaion 1975.

Schwanhäußer, Anja: Stadtforschung – hart gesotten. Eine kulturanalytische Gegenüberstellung von Kriminalroman und Stadtforschung, in: Bruno Franceschini, Carsten Würmann (Hrsg.): Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin: Weidler 2003, S. 269-284.

Seeßlen, Georg: Filmwissen: Thriller. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren 2013.

Siebauer, Ulrike: Zur Biographie von Leo Perutz, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 17-50.

Starrett, Vincent: Kriminalgeschichten, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektiv Erzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 243-261.

Stepina, Clemens K.: Einleitung, in: Clemens K. Stepina (Hrsg.): Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz. Wien: Edition Art & Science 2008, S. 5-16.

Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 208-215.

Türschmann, Jörg: Spannung und seriell Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie, in: Kathrin Ackermann, Judith Moser-Kroiss (Hrsg.): Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Wien, Berlin: Lit 2007, S. 201-219.

Weber, Dietrich: Theorie der analytischen Erzählung. München: Beck 1975.

Wellershoff, Dieter: Ein unbestimmtes Etwas im Dunkeln. Wie Spannung entsteht und was sie bedeutet, in: Dieter Wellershoff: Das geordnete Chaos. Essays zur Literatur. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992, S. 86-101.

Wellershof, Dieter: Vorübergehende Entwicklung. Zur Theorie des Kriminalromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998, S. 499-522.

Wells, Carolyn: Die Kriminalliteratur, in: Paul Gerhard Buchloh, Jens Peter Becker (Hrsg.): Der Detektiv Erzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1977, S. 58-66.

Wieser, Doris: Spannungserzeugung durch einen moralisch ambivalenten Protagonisten: Die Täterperspektive bei Patrica Melo, in: Kathrin Ackermann, Judith Moser-Kroiss (Hrsg.): Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Wien, Berlin: Lit 2007, S. 166-179.

Zwaenepoel, Tom: Dem guten Wahrheitsfinder auf der Spur. Das populäre Krimigenre in der Literatur und im ZDF-Fernsehen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

6.2.2. Quellen von unselbstständigen Zitaten

Interview mit Alfred Hitchcock: „Core of the movie – the Chase“, The New York Times Magazine, 29. Okt. 1950. Zitiert nach: Kracauer 2012, S. 72.

Perutz an Joseph Kalmer, 14.05.1957 (Nachlass Leo Perutz im Deutschen Exil-Archiv der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt am Main). Zitiert nach: Müller 2007, S. 7.

Verwendete Verweise von Holzmann (2001) auf:

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart, Weimar: Metzler 1992, S. 1-7.

Wulff, Hans Jürgen. Die Erzählung der Gewalt. Münster: MAKS 1990, S. 49-64.

6.2.3. Internet

<http://www.sonett-archiv.com/forum/showthread.php?tid=1105> [15.05.2014]

7. Anhang

7.1. Abstract

Leo Perutz war lange ein vergessener Autor in der Literaturrezeption und -forschung. Nachdem er in den 1980er Jahren wiederentdeckt wurde, tat man sich schwer, ihn einem literarischen Genre zuzuordnen. Meistens erfolgt eine Zuteilung zur phantastischen oder historischen Literatur. In dieser Arbeit wird nun die These aufgestellt, dass manche Werke von Perutz als Thriller zu lesen seien. Um diese These zu bestätigen, werden aus der Geschichte des Thrillers und aus bekannten Thrillern Elemente abgeleitet, die deskriptiv und zeitgleich stellvertretend für den Thriller stehen. Diese zu erschließenden Aspekte werden schließlich mit Perutz' Werken *Wohin rollst du*, *Äpfelchen* und *St. Petri-Schnee* verglichen, um Antworten auf die getätigte These zu erhalten. Zentral wird dabei die Frage sein, welche Elemente angewendet werden und, noch wichtiger, wie sie angewendet werden. Es wird sich nämlich zeigen, dass die Thriller-Elemente keinen reinen Selbstzweck erfüllen, um für Spannung zu sorgen, sondern durchaus einem Mehrwert des Erzählten geschuldet sind.

7.2. Curriculum Vitae

Name: Fabian Filz

Ausbildung:

03/2009 bis 06/2014	Lehramtsstudium an der Universität Wien Fächer: Deutsch, Geschichte
10/2008 bis 02/2009	Wirtschaftsuniversität Wien
07/2007 bis 01/2008	Grundwehrdienst beim Jägerbataillon 19 in Oberwart
09/1999 bis 06/2007	Bundesgymnasium Oberpullendorf (Matura am 18.06.2007)
09/1995 bis 06/1999	Volksschule Pilgersdorf

Berufliche Erfahrung (u.a.):

Ab 08/2013	Gastvorträge für die Organisation „weltweit unterrichten“ des BMUKK (u.a. Informationsvorträge an der Uni Wien, Vorbereitungsseminare für angehende SprachassistentInnen und Standbetreuung bei der Messe Uni-International 2013 und 2014)
10/2013 bis 02/2014	Tutor in der LV 070157-1 STEOP: Einführung in das Lehramtsstudium Geschichte, Sozialkunde und Polit. Bildung (LV-LeiterInnen: Mag. ^a Barbara Dmytrasz, Mag. Friedrich Öhl)
10/2012 bis 03/2013	Sechsmonatiger Auslandsaufenthalt in Frankreich: Tätigkeit als Sprachassistent an zwei Lycées sowie Arbeit mit Studenten der CPGE („classe préparatoire“) in Bordeaux
06/2012 bzw. 05/2013	FAP-Deutsch im GRg 10, Ettenreichgasse bzw. FAP-Geschichte in der HTL Ottakring