



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Der Brenner und die Narratologie.
Eine erzähltheoretische Untersuchung
von Wolf Haas‘ Krimireihe“

Verfasser

Peter Mußler, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im September 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	5
Präambel: Premiere Hilfsausdruck	7
1 Einleitung: Von der Impression zur Kompression	9
2 Begriffe, Markierungen und Abkürzungen.....	11
3 Forschungsstand und Methodik.....	12
4 Erzähler und Erzählen.....	16
4.1 Erzählsituation	16
4.1.1 Die Erzählung als Transskript mündlicher Kommunikation: Tradierte Mündlichkeit	17
4.1.2 Illusion der Echtzeit: Bruch mit echtem Erzählen	18
4.1.3 Der Erzähler: Zuhörer oder Zeuge?	26
4.1.4 Erzählreflexion im Text	30
4.1.5 Versuchte Grenzüberschreitung: Mediale Variation und Reflexion	35
4.1.6 Erzählerpräsenz in Zahlen.....	40
4.2 Modus	44
4.2.1 Distanz	44
4.2.1.1 Distanzminimierung durch Beschreibungsverzicht.....	44
4.2.1.2 Distanzvariation durch Tempowechsel.....	48
4.2.2 Perspektive – Fokalisierung: Wer sieht was wann von wo?	58
4.2.2.1 Auktoriales Krimi-Erzählen: sporadische Allwissenheit	59
4.2.2.2 Personales Krimi-Erzählen: Mitsicht nur beim Ermittler?.....	67
4.2.2.3 Neutrales Krimi-Erzählen: Außensicht des Lesers.....	70
4.2.2.4 Interaktives Krimi-Erzählen: Miteinbeziehung des Lesers	73
4.3 Stimme & Stimmen: Textinterferenz polyphon und unisono	78

4.3.1	Serielle Mehrstimmigkeit: Textwechsel	79
4.3.1.1	Autointerferenz: Der Erzähler in doppelter Funktion.....	79
4.3.1.2	Interferenz invers: Erzählertext in der Figurenrede	84
4.3.1.3	Interferenz konventionell: Figuren sprechen durch den Erzähler.....	85
4.3.1.4	Interferenz extern: Lesertext in der Erzählerrede	93
4.3.2	Konstruierte Einstimmigkeit: Der Erzähler und seine Hauptfigur.....	94
5	Weitere erzähltechnische Idiosynkrasien: Die Methode Brenner.....	98
5.1	Erzählung als Produkt des Erzählten: Spielart konkreter Poesie?.....	98
5.1.1	Peripheres Erzählen: Nebensächliches im Fokus	98
5.1.2	Induktives Erzählen: Aufwändiges Hinleiten.....	101
5.1.3	Oszillierendes Erzählen: Fokuswechsel	103
5.2	Ordnung: Rückblende und Vorschau als Säulen der Kriminalgeschichte und des Erzählsystems	105
5.2.1	Analepsen: Vorgeschichte, Erinnerungen, Nachreichungen	105
5.2.2	Prolepsen: Andeutungen, Ankündigungen, Vorwegnahmen	108
5.2.3	Invertierung von Ursache und Wirkung: Spannung & Komik	111
5.3	Inhaltliches Muster: In anderen Zuständen	113
6	Schluss: Niemals alleine	116
7	Bibliografie und Filmverzeichnis	119
8	Danksagung.....	123
9	Zusammenfassungen	125
9.1	Deutsch	125
9.2	Englisch (<i>Abstract in English</i>).....	125
10	Wissenschaftlicher Lebenslauf.....	127

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Transkribiertes Sprechen	18
Abb. 2: Verbindung Erzählzeit und erzählte Zeit	20
Abb. 3: Medien	40
Abb. 4: Redevertelung Figur – Erzähler bei Wolf Haas.....	41
Abb. 5: Redevertelung Figur – Erzähler bei Stefan Slupetzky	42
Abb. 6: Dehnung als Kombination von Handlung und Pause.....	52
Abb. 7: Diegetisch motivierte Dehnung	54
Abb. 8: Kapitel ohne den Protagonisten	59
Abb. 9: Orientierung an simultaner Handlung	63
Abb. 10: Verbindung simultaner Ereignisse an verschiedenen Orten	64
Abb. 11: Spaltung des Erzählers - der Erzähler als Figur	80
Abb. 12: Der Text als Reflektor oder Manipulator	94
Abb. 13: Peripheres Erzählen	100
Abb. 14: Induktives Erzählen	101
Abb. 15: Prätendierte Disgressio	103
Abb. 16: Oszillierendes Erzählen	105

Präambel: Premiere Hilfsausdruck

Jetzt ist nicht schon wieder etwas passiert. Sondern endlich einmal. Ob du es glaubst oder nicht, die Masterarbeit ist fertig. Falls du es noch nicht weißt: Diplom schon lange altes Eisen, heute eben: Master. Aber interessant. Nicht dass du glaubst Kindheitsthema und der Michel von Lönneberga hat mich schon immer interessiert, deshalb als Student Traumata aufarbeiten, nein, Krimi. Aber nicht, weil die Oma den Jerry Cotton so gemocht hat oder Derrick, quasi Harry, fahr den Wagen vor. Kino ist die Antwort und Österreich und überhaupt das Düstere. Weil irgendwie habe ich eine DVD in die Hände bekommen oder damals sogar noch VHS, falls du das noch kennst. Das war noch vor dem Absprung nach Wien. Und „Komm', süßer Tod“ gleich mordsmäßig begeistert. Wolf Haas weniger, mehr der Simon Brenner, also, wie heißt er gleich, der, der immer so traurig schaut. Josef Hader, genau! Seine Bücher, also dem Haas seine, eher wie expressionistische Kunst oder wie das heißt, wo du nicht viel erkennst und nachher katalogweise Erklärungen veröffentlicht werden, die du auch nicht verstehst. Wenn du die Klassiker gewohnt bist, Goethe von mir aus und den mit den Schmugglern oder meinetwegen auch den norddeutschen mit den langen Sätzen, von dem man glaubt, dass er ein bisschen ding war und der deshalb dann nach Amerika gegangen ist, weil mehr Strände. Dann bist du erst einmal ein bisschen erschrocken, weil merkwürdige Sprache und die Sätze werden oft nicht einmal bis zum Ende. Da gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder du liebst das oder du sagst dir, kann ich nicht brauchen, soll sich doch ein anderer das Geld aus der Tasche ziehen lassen. Oder natürlich dritte Möglichkeit. Erst keine Liebe, aber dann. Quasi zweiter Blick. Vielleicht hat es auch mit einer Frau zu tun und weniger mit dem Haas. Ich kenne eine, die hat den Haas schon mal getroffen und ihm ihre Telefonnummer gegeben. Bis er anruft, hat sie sich gedacht, lese ich doch sicherheitshalber mal alle seine Bücher, ist sicher gut, wenn man sich für das interessiert, was der andere macht. Mittlerweile hat sie sich den Haas ein bisschen aus dem Kopf geschlagen, die Bücher aber behalten. Mir sind die aufgefallen, da habe ich gedacht, zweite Chance, blind werden sie einen schon nicht machen. Und plötzlich Sogwirkung, schwarzes Loch nichts dagegen! Dann hat es auch beim Wissenschaftler Klick gemacht und da steckt vieles drin, manches wirklich noch nicht dagewesen, Premiere Hilfsausdruck. Humor spitze und Sprache natürlich. Aber

Humor immer heikel in der Wissenschaft, mit mit mit, es klingt wie Kaiser, nur eben auf Englisch, ah, Empirie, damit kommt man nicht weit, also schon, nur schwierig und Heuristik leider ein bisschen aus der Mode. Und Sprache natürlich ein anderer schneller gewesen. Wenn du es genau wissen willst, sogar eine Frau. Wie ich dann doch etwas gefunden habe, erkläre ich dir noch ganz schnell. Da hat es auf der Universität zwei junge Männer aus Deutschland gegeben, noch keine Titel, die man sich bei denen droben sowieso nicht gleich auf den Grabstein meißelt, sondern nur bei uns. In Wien wahrscheinlich sogar gleich Ehrenggrab, weil der eine ist sogar auch Biologe gewesen. Der andere nur einfach und sogar alte Literatur. Aber beide recht motiviert, neue Konzepte und alles, keine Referate und frontal, sondern Gruppe, Hausaufgaben, Tests und dazu viel Geduld mit den Kindern. Aber nicht dass du glaubst, schlechter Unterricht und wo ist die Freiheit des Lernens, im Gegenteil, nachhaltig, quasi ins Hirn eingebrannt, denn ich sage immer, ein bisschen Druck hat noch keinem geschadet. Wo war ich stehen geblieben? Thema: Erzählen. Nicht dass mir das je Probleme bereitet hätte, aber den anderen auf die Finger schauen auch nicht schlecht. Und irgendwie hat sich seit der Zeit so ein Wurm im Hirn festgesetzt, der bei jedem Film und bei jedem Buch ein bisschen nervös wird und dann Dinge flüstert wie Metalepse und Perspektive oder gerne auch, hör zu: Selbstreferenzialität. Beim Brenner hat der Wurm natürlich Salto geschlagen, frage nicht. Und Forschungslage auch nicht aussichtslos, sprich noch viel zu tun. Deshalb vielleicht gar nicht schlecht, dass die Deutschen da waren (einer gleich nach mir die Fliege gemacht, sprich abstoßende Kräfte) und auch, dass das zwischen der Frau und dem Haas nichts geworden ist, sonst wäre ich vielleicht nie in die Wohnung mit der Brennersammlung gekommen. Und heute hättest du jetzt nicht die Gelegenheit, dir erklären zu lassen, wie dem Brenner seine Geschichten gestrickt sind. Zumindest nicht von mir.

1 Einleitung: Von der Impression zur Kompression

Am Anfang einer jeden wissenschaftlichen Arbeit steht ein Eindruck. Sei es beim Physiker, der ein Teilchen beobachtet und dabei etwas Besonderes bemerkt, oder bei der Juristin, der die Unschärfe eines Gesetzes auffällt, oder beim Germanisten, dem ein Aspekt eines Textes keine Ruhe lässt. In meinem Fall war die Lektüre der „Brenner“-Romane von Wolf Haas das eindruckliche Erlebnis, der Eindruck selbst war folgender: Dieser Erzähler ist ein außergewöhnlicher. Um aus der Leseimpression ein solides Fundament für eine valide Untersuchung zu gewinnen, muss diese vage Formulierung in Form genauer Thesen und Fragestellungen konkretisiert werden. Das Ergebnis sind drei Fragekomplexe:

Die erste Frage ergibt sich aus dem Eindruck des starken Erzählens: Mit welchen Mitteln verwalte der Erzähler Brenners Geschichte(n)? Ausgehend vom allgemein akzeptierten Standpunkt, dass in den „Brenner“-Romanen der Erzähler die eigentliche Hauptfigur ist, soll hier die Palette seines Erzählinstrumentariums demonstriert und auf ihre Wirkweise hin analysiert werden.

Nimmt man an, dass in einem Krimi Informationen nur in geringen Dosen preisgegeben werden dürfen, stellt sich die folgende Frage: Wie korrespondiert die Erzähltechnik mit den Erfordernissen der Genres Kriminalroman? Ein Kriminalroman der Art *Whodunnit* lebt von einer Auflösung seiner kriminalistischen Fragestellung erst gegen Ende. Die meisten Kriminalgeschichten werden darüber hinaus durch Spannung interessant. Konkretere Folgefragen lauten also: Wie wird Spannung erzeugt? Wie bleibt der Leser lange genug im Unklaren?

Die letzte Fragegruppe beschäftigt sich mit dem kreativen und innovativen Potenzial der Erzähltechnik: Welche narrativen Eigenheiten/Besonderheiten weisen die Texte auf? Außer Frage steht, dass die „Brenner“-Reihe sich auf linguistischer Ebene einer neuen Ästhetik bediente. Narratologisch betrachtet gibt es zwar im Einzelnen keine vollkommen neuen Darstellungsformen, jedoch sehr seltene und in ihrer Komposition wirkungsvolle Phänomene. Welche Mittel also kommen zum Einsatz? Welche Funktion haben diese im Text?

Die vorliegende Arbeit soll anhand dieser Fragen einen detaillierten Einblick in die narrative Struktur der populären Krimireihe von Wolf Haas geben.

2 Begriffe, Markierungen und Abkürzungen

Die Begriffe „Zuhörer“, „Leser“ und „Rezipient“ werden im Kontext dieser Arbeit synonym gebraucht. Wer die „Brenner“-Romane liest, ist immer auch der Zuhörer ihres Erzählers, es gibt keine unerschütterlichen Anzeichen dafür, dass wir ein Transskript lesen, der Text also nur der Übertrag einer tatsächlichen Erzählung für einen bestimmten und konkreten Zuhörer (der nicht der Leser ist) zu einer bestimmten Zeit ist. Es steht außer Frage, dass wer auf welchem Wege auch immer die Erzählung erfährt, der Rezipient ihres Inhaltes ist. Aufgrund der häufigen Verwendung der immer gleichen Begriffe und besonders vieler Nomina Agentis wird in der gesamten Arbeit auf eine geschlechterneutralisierende bzw. -ausgleichende Morphologie verzichtet. Gemeint sind jedoch stets beide Geschlechter.

Weiters werden die Begriffe ‚Kriminalroman‘, ‚Kriminalliteratur‘ und ‚Kriminalgeschichte‘, aber auch ‚Detektivroman‘ synonym verwendet. Ich stütze mich v. a. bei der Gleichsetzung von Kriminal- und Detektivgeschichte auf Jochen Schmidt, der sich im Einführungskapitel seines typologischen Nachschlagewerkes¹ eingehend mit der Definitionsfrage auseinandersetzt. Sein Schluss, dass die Kriminalliteratur nicht der Überbegriff und der Detektivroman demzufolge keine Sonderform des Krimis sei, fußt auf der Tatsache, dass im täglichen Sprachgebrauch schlicht nicht zwischen beiden Begriffen unterschieden werde (S. 30). Man kann dafür aber auch anders argumentieren: Zugrunde liegt immer das gleiche Schema – Verbrechen passieren oder passierten, es wird, von wem auch immer, recherchiert, und am Ende weiß man mehr als am Anfang.

Hervorhebungen des Autors erfolgen in den Textbeispielen nur durch Unterstreichung. Alle anderen Markierungen finden sich genauso in den Primär- bzw. Sekundärtexten.

Belege aus den „Brenner“-Romanen werden aufgrund ihrer Häufigkeit in verkürzter Zitierweise ihren Ursprüngen zugeordnet. ‚AdT 94‘ beispielsweise steht für „Auferstehung der Toten“, Seite 94. Die verwendeten Abkürzungen der Romantitel sind der Bibliografie zu entnehmen.

¹ Vgl. Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Hillesheim: KBV 2009.

3 Forschungsstand und Methodik

Wie in der Einleitung bereits erklärt wurde, konzentriert sich die Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit den „Brenner“-Romanen paradoxerweise auf einen Aspekt, der gar nicht in ihr Forschungsfeld fällt – nämlich die Sprache des Erzählers². Nur wenige Arbeiten analysieren das Erzählen mit dezidiertem Fokus auf extralinguistische Merkmale, nähern sich also der Texterschließung mit den Instrumenten der Narratologie. Selbstverständlich werden Besonderheiten benannt und auch besprochen: Froschauer spricht von der Auffälligkeit der „Du-Form“³ und der daraus resultierenden „direkten Ansprachen“⁴. Plener wird in seinen Ausführungen schon genauer: Er detektiert „‘Perspektiven‘ in unterschiedlichsten Varianten“ und indiziert „eine [erschwerte] Festlegung [des] Erzählertypus [aufgrund des] gezielten Wechsel[s] von Diegesis und Mimesis.“⁵ Auch attestiert er dem Erzähler „eine Mittelposition zwischen ‚herkömmlichem‘ Erzähler und in die Handlung integrierter Figur“⁶. Darüber hinaus nimmt er Bezug auf die Gattung Kriminalroman, identifiziert Anachronie-Phänomene der „Brenner“-Romane als typisch für das Genre⁷. Interessant ist eine von Plener explizit aufgeworfene, aber nicht beantwortete Frage nebst Feststellung: „Wie auktorial wird hier erzählt? Mit der Antwort hängen die Konstruktion des Spannungsbogens, Manierismen, Metalexik, Handlungsstringenz und die psychologische Reinzeichnung (der Innensicht) zusammen.“⁸ Baßler nähert sich der „Brenner“-Reihe unter dem Aspekt des enzyklopädischen Erzählens, d. h. er beschäftigt sich mit der raumeffizienten Methode, Beschreibungen durch Stichworte zu ersetzen⁹. Er bemerkt aber darüber hinaus weitere erzähltechnische Besonderheiten. Wie Plener verweist er auf verschiedene Perspektiven, die sich in der Haasschen Erzählerfigur vereinen, ergänzt aber die Besonderheit der Unbekümmertheit, mit der dieser sich selbst

² Hier sei der Vollständigkeit halber auf die Arbeit von Sigrid Nindl hingewiesen: Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment. Berlin: Schmidt 2010.

³ Vgl. Froschauer, Michaela Marie: Wolf Haas und seine Kriminalromane. Eine Auseinandersetzung mit inhaltlichen und sprachtheoretischen Aspekten seiner Werke. Duisburg: WiKu 2007, S. 7.

⁴ Vgl. Froschauer: Wolf Haas und seine Kriminalromane, S. 20.

⁵ Plener, Peter: 404 ding. Über die Kriminalromane von Wolf Haas. In: Aspöckberger, Friedbert (Hg.): Neues. Trend und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studien 2003, S. 107–139, hier S. 109.

⁶ Plener: 404 ding, S. 118.

⁷ „Die Aufklärung vorgefallener bzw. aktuell ablaufender Ereignisse erfolgt erst im Nachhinein“, (404 ding, S. 110).

⁸ Plener: 404 ding, S. 116.

⁹ Diese Technik beherrscht der Haassche Erzähler in Perfektion („[...] praktisch Mondlandung“). Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002, S. 188.

nennt und seine Meinung kundtut¹⁰. Wertvoll sind Baßlers Beobachtungen zur Textinterferenz¹¹ und zum Phänomen der Interferenz der Handlung zwischen Erzähler und Figur¹². Einige Feststellungen von Baßler müssen mit den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit jedoch äußerst skeptisch betrachtet werden.

Zahlreiche neue Impulse für eine umfassende erzähltheoretische Analyse liefert der Aufsatz¹³ von Eike Muny, der sich, anders als der Titel vermuten lässt, nicht nur mit den verschiedenen Facetten der Aussparung der „Brenner“-Reihe beschäftigt. Muny sieht speziell im bis dato vorletzten „Brenner“-Teil, „Das ewige Leben“, in dem der Erzähler stirbt, eine Grenzüberschreitung, denn es wird mit dem Zusammenfall von Geschehen und Erzählung zum Ende „die natürliche Trennlinie zwischen Geschichte und Vermittlung in Frage gestellt“, als Konsequenz trete nach dem Tod des Erzählers unweigerlich eine Verwandlung des *discours* in die *histoire* ein¹⁴. Die Frage der Plausibilität und Stimmigkeit eines Erzählerkonzeptes wird hier nicht allzu schwer gewichtet, vielmehr geht es um die Möglichkeiten, die eine Erzählung bieten kann. Neben Auffälligkeiten wie der Darstellung eines Bewusstseinsstromes benennt Muny v. a. das rhetorische Ausdrucksmittel der *digressio* als typisches des „Brenner“-Erzählers¹⁵. Darüber hinaus klassifiziert er die Äußerungen des Erzählers nach ihrer Funktion und steuert damit eine neue Perspektive auf die Trias Erzähler – Leser – Handlung bei¹⁶. Ebenfalls wichtige Anstöße für die narratologische Untersuchung ergeben sich aus dem Aufsatz¹⁷ von Gunther Martens, der auf die Erzählerprofilierung fokussiert. Er stellt heraus, dass Ereignisse vom behandelten Erzähler gar nicht gezeigt, sondern gleich direkt besprochen werden, und macht so auch eine Hybridform zwischen auktorialem und Ich-Erzählen aus¹⁸. Seine Beobachtungen bezüglich der verwendeten Erzählmittel bringt er auch mit den Besonderheiten des epischen Subgenres Kriminalroman in Verbindung: Aukto-

¹⁰ Vgl. Baßler: Der deutsche Pop-Roman, S. 190.

¹¹ Vgl. ebd., S. 188, 189.

¹² Vgl. ebd., S. 194.

¹³ Vgl. Muny, Eike: Erzählen ohne Ewigkeit. Strategien der Aussparung bei Wolf Haas. In: Broch, Han und Markus Rassiller (Hg.): Schrift-Zeiten. Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek 2006 (Kleine Schiften der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln 19), S. 223–237.

¹⁴ Vgl. Muny: Erzählen ohne Ewigkeit, S. 227.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 228–229.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 227.

¹⁷ Vgl. Martens, Gunther: Aber wenn du von einem Berg springst, ist es wieder anders. Zur Erzählerprofilierung in den Meta-Krimis von Wolf Haas. In: Modern Austrian Literature 39/1 (2006), S. 65–80.

¹⁸ Vgl. Martens: Aber wenn du von einem Berg springst, S. 69.

riales Erzählen – wenn auch nur teilweise – auf der einen Seite sei unüblich für dieses Genre und einer *suspense*-Wirkung erst einmal nicht zuträglich¹⁹, auf der anderen entstehe durch das „abschweifende Erzählen eine größere Spannung, als es der realistische Ablauf des [...] Vorgangs ermöglicht hätte“²⁰.

Bis auf den Aufsatz von Heinz Drügh²¹, der sich nicht in erster Linie mit der Erzähltechnik beschäftigt, wurden alle hier verwendeten Arbeiten vor Erscheinen des bisher letzten „Brenner“-Romans „Der Brenner und der liebe Gott“ im Jahr 2009 erstellt. Nun muss im vorerst letzten Teil zwar nicht zwingend mit einem weiteren sensationellen und narratologisch äußerst bedeutsamen Ereignis wie dem Eingriff des Erzählers in die Erzählung und nicht zuletzt seinem Tod (mit allen Konsequenzen für das Fortbestehen der Geschichte) gerechnet werden, den „Brenner“-Krimi Nummer Sechs mit sich brachte. Doch mit Fortlaufen der Reihe gewinnen Erzählinstrumente zusehends an Schärfe, der aktuellste „Brenner“-Roman fällt hier keinesfalls hinter seine Vorgänger zurück. Er birgt außerdem weitere Neuerungen, die eine Analyse wert sind, und nicht zuletzt die Wiederauferstehung des Erzählers. Das alleine motiviert jedoch noch nicht zur Verfertigung einer Arbeit im Ausmaß der vorliegenden. Vielmehr ist die Notwendigkeit gegeben, bereits gemachte Beobachtungen anhand genauer empirischer Arbeitsweise und unter Einbeziehung des gesamten bestehenden Korpus zu bestätigen oder aber zu widerlegen und wenn möglich gänzlich neue Erkenntnisse zu gewinnen. Diese Aufgabe wurde, wie geschildert, bisher noch nicht angegangen.

Mithilfe einer genauen Korpusanalyse sollen Muster, die sich eventuell durch die gesamte „Brenner“-Reihe ziehen – egal ob im Aufbau eines Kapitels oder eines ganzen Romans –, aufgedeckt werden, erzähltechnische Phänomene sowohl in Qualität als auch Quantität erfasst und mit der Geschichte und Ihrer Wirkung in Verbindung gebracht werden. Theoretisch orientiert sich diese Arbeit an der auf Genettes Standardwerk²² basierenden

¹⁹ Vgl. ebd., S. 67, ebenso Sängler, Florian: Literatur und Film im Feld narrativer Theorien. Analysemöglichkeiten von Literaturverfilmungen unter besonderer Berücksichtigung der Erzählposition und Fokalisierung am Beispiel Wolf Haas' „Komm, süßer Tod“. Aachen: Shaker 2009, S. 78.

²⁰ Ebd., S. 70.

²¹ Vgl. Drügh, Heinz: „Weil im Nachhinein immer einfach.“ Die Marke Haas auf dem Höhenkamm der Moderne. In: Bachleitner, Norbert und Christian Begemann u. a. (Hg.): „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Berlin, Boston: de Gruyter 2012 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130), S. 155–169.

²² Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. Übers. aus d. Franz. v. Andreas Knop. München: Fink 1998².

Systematik von Martinez/Scheffel²³. Wo diese unzureichend oder zu wenig differenziert erscheint, wird Bezug auf Schmid's narratologische Arbeit²⁴ genommen.

²³ Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2009⁹.

²⁴ Vgl. Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin, New York: de Gruyter 2008.

4 Erzähler und Erzählen

Der Tenor von Literaturkritik und Literaturwissenschaft²⁵ ist einstimmig: Protagonist der „Brenner“-Romane ist eigentlich nicht der namensgebende ehemalige Polizist und am Ende immer wieder in eigener Sache ermittelnde Simon Brenner, sondern der, der uns von ihm erzählt. Dieser Erzähler ist buchstäblich der Haupthandelnde, wobei sich sein Handeln – mit Ausnahme eines kurzen aber für das Fortbestehen der Reihe umso bedeutenderen Eingriffs im sechsten Teil – nur auf das Erzählen beschränkt. Diese Bestandsaufnahme klingt widersprüchlich: Zum einen wird dem Erzähler die Hauptrolle zugesprochen, zum anderen greift er, wie in unzähligen anderen Prosatexten auch, nicht in das Geschehen ein, sondern bleibt bei der reinen Darstellung. Was also verschafft dem Leser den Eindruck dieser prominenten und aktiven Erzählerfigur? Die Antwort muss im Wie des Erzählens liegen. Dieses erste Forschungskapitel widmet sich der Klärung der wichtigen narratologischen Fragen nach Erzählsituation, Modus und Stimme.

4.1 Erzählsituation

Wie auch schon bei der Frage nach der Hauptfigur, scheint es sowohl im Feuilleton als auch in der wissenschaftlichen Sekundärliteratur breite Zustimmung für den Vergleich des Sprachduktus des „Brenner“-Erzählers mit dem eines Wortführers am Stammtisch zu geben²⁶. Ausgehend von dieser Annahme, die nämlich nicht nur die Sprache selbst beschreibt, sondern genauso auch ein Erzählsetting vorgibt, soll der Text auf Indikatoren hin untersucht werden, die eine verlässliche Aussage zur Erzählsituation²⁷ zulassen.

²⁵ Vgl. Froschauer, die vom Haasschen Erzähler als „Hauptattraktion der Brenner-Romane“ spricht (S. 12), Plener, der gleich mehrfach betont, dass der Erzähler „die eigentliche Hauptfigur“ sei, dem er den Detektiv „Simon Brenner als zweite Hauptfigur“ nur nachstellt (404 f., S. 115).

²⁶ Vgl. z. B. Froschauer: Wolf Haas und seine Kriminalromane, S. 12: „Als [Wolf Haas] als kleiner Bub am Wirtshausstisch saß, während die Eltern arbeiteten, hat er gerne die Gespräche am Stammtisch belauscht und aus diesem Umfeld heraus hat [er] auch seinen Erzähler, Hauptattraktion der Brenner-Romane, rekrutiert.“ An gleicher Stelle von ihr zitiert wird Thomas Klingenmaier, Kulturredakteur aus Stuttgart, der den Erzähler u. a. mit „[k]nurrig, sarkastisch und einfältig versimpelnd, göttlich allwissend und stammtischpolternd“ charakterisiert.

²⁷ Der Begriff der ‚Erzählsituation‘ soll in der vorliegenden Arbeit in dem Sinne verstanden werden, als dass er die Kommunikationssituation zwischen Erzähler und Rezipient (intendierter Rezipient und tatsächlicher Leser) beschreibt (ähnlich wie Muny: Erzählen ohne Ewigkeit, S. 226, 227). Vgl. dazu u. a. Genettes weiter gefasstes Konzept („Eine Erzählsituation ist [...] ein komplexes Ganzes, in dem die Analyse – oder auch bloß die Beschreibung – nur dadurch *Unterschiede* kenntlich machen kann, daß sie ein Gewebe von engen Beziehungen zwischen dem narrativen Akt, seinen Protagonisten, seinen raum-zeitlichen Bestimmungen, seinem Bezug auf

4.1.1 Die Erzählung als Transskript mündlicher Kommunikation: Tradierte Mündlichkeit

Der Eindruck der Stammtischerzählung entsteht nicht nur durch Thema und Sprache, sondern auch durch Unmittelbarkeit und das scheinbare Fehlen einer Korrekturinstanz. Dieses Kapitel exemplifiziert diesen Aspekt.

Gleich zu Beginn des ersten Romans, als der Detektiv Simon Brenner zum ersten Mal beschrieben wird, markiert der Text in einem kurzen und wie so oft auch unvollständigen Satz seine Grundkonstitution und eine erzählerische Eigenheit: „Und so eine rote, narbige Haut wie der Fußballspieler, wie hat der jetzt schnell geheißten, wo es zwei Brüder gegeben hat.“ (AdT 15) Stellen wie diese, die auch auf extralinguistischer Ebene auf Mündlichkeit verweisen, ziehen sich durch die gesamte „Brenner“-Reihe (s. Abb. 1). Die Erzählung stockt, die Handlung muss auf sie warten, nicht andersherum. Es wird die Illusion geschaffen, hier handele es sich nicht – wie sonst bei den allermeisten Prosatexten – um einen überlegten bzw. redigierten Erzählertext in der Rückschau, d. h. mit größerem zeitlichen Abstand zum erzählten Geschehen, sondern um ein Quasi-Echtzeitprotokoll²⁸ oder ein 1:1-Transkript einer gesprochenen Erzählung. Fehler oder Gedächtnislücken werden nicht durch Nachbearbeitung kaschiert, sie bleiben erhalten. An dieser Stelle, wenige Seiten nach Beginn, zeigt sich bereits, was im Tod des Erzählers im sechsten Roman scheinbar kulminiert: Mit der strikten Trennung zwischen *discours* und *histoire* wird gebrochen, das Erzählen selbst wird zum Bestandteil der Handlung, die story macht sich selbst zum Teil des plot.

andere Erzählsituationen in derselben Erzählung usw. zerreißt“, S. 153) oder das von Franz Stanzel, der den Begriff mehr oder weniger einengt auf den der Perspektive und deren Auswirkung auf Mittelbarkeit (Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 93–94).

²⁸ Noch deutlich wird das Protokollkonzept auf der darauf folgenden Seite: „Und noch dazu in Anwesenheit von Brenners Kollegen Tunzinger und Schmeller, der ist dann ein halbes Jahr später bei dem Banküberfall in, in, in, wo war das jetzt, erschossen worden.“ (AdT 16) Hier wird der Gesamtprozess des Erzählens mit inkludierter möglicher Fehlleistung – in diesem Fall auf Speicherseite – ungefiltert dargestellt.

Abb. 1: Transkribiertes Sprechen

Zitat	Belegstelle	Typ
„Weil den Schmeller haben sie ja schon eineinhalb Jahre vorher bei diesem Bankraub in, in, in, also, der ist ja dort erschossen worden.“	AdT 29	Darstellung einer Gedächtnislücke
„Du mußt schon entschuldigen, aber es regt mich manchmal furchtbar auf, die Scheinheiligkeit der Leute bei uns. Jetzt, wo bin ich stehen geblieben.“	KM 62	Reflexion über Gedächtnislücke
„Wenn die Speisereste länger halten als die Ehe, ist auch nicht im Sinne des Erfinders. Der Ehe will ich sagen. Im Sinne des Erfinders der Tupperwareschüsseln vielleicht schon, ja, siehst du, so heißen sie.“	KsT 136	Darstellung einer geschlossenen Gedächtnislücke
„In Salzburg war ich einmal in einer Las-Vegas-Bar [...] und [...] habe dort eine blinde Frau kennengelernt. Das wäre vielleicht eine interessantere Geschichte, aber leider nicht jugendfrei.“	KsT 141/142	Reflexion über Erzählsituation, Bewusstsein des Publikums und der eigentlichen Erzählabticht
„Nicht beleidigt sein, wenn ich es dir auch kurz erkläre, nur sicherheitshalber [...].“	Si 104	Zugeständnis an die mündliche Form: Zusammenhänge sind weniger klar
„Jetzt warum hat er derartig geschwitzt?“	DeL 39	Rhetorische Frage
„[...] die wollte auf einmal, dass man zu ihr Dorothea sagt, [...] seit sie das gemacht hat, wie hat das geheißten, Euri, wallende Gewänder und alles, Eurythmie, [...].“	DeL 180	Darstellung des Wortfindungsprozesses
„[...] hör zu:“	BIG	Appell an Zuhörer nicht Leser, das Medium ist Mündlichkeit

4.1.2 Illusion der Echtzeit: Bruch mit echtem Erzählen

Erzählen ist per definitionem ein retrospektiver Vorgang. Etwas Vergangenes wird im Nachhinein beschrieben. Während beim Drama noch strittig ist, ob die Handlung auf der Bühne buchstäblich ein Durch- oder besser: ein Nachspielen (Mimesis) einer Urhandlung bzw. fiktionalen diegetischen Matrize (die Handlung ist ja in der Regel erdacht) ist oder eben die eine echte Handlung, der man im Theater (oder beim Film) beiwohnen kann, ist die epische Form des Erzählens Ihrer Handlung zeitlich immer nachgeordnet, wobei es keine Rolle spielt, ob diese Handlung aus der Leserperspektive in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft angesiedelt ist oder ob das Erzähltempus das Präsens oder eine Vergangenheitsform ist. Ausschlaggebend ist die Perspektive des Erzählers. Er muss die Handlung kennen, um sie erzählen zu können. Dies gilt auch für den Live-Kommentar, der die Zeit zwischen Handlung und Erzählung zwar auf ein Minimum reduziert, jedoch niemals auf Null. Selbst der Sportre-

porter kann nur reagieren, Geschehen und Kommentar aber nicht zu echter Simultaneität harmonisieren. Sieht er im Fußball beispielsweise ein Tor, bevor es wirklich gefallen ist, so erzählt er nicht mehr, sondern prognostiziert. Der Vergleich mit einem Kommentator ist für die Analyse der „Brenner“-Romane sehr naheliegend, da hier, wie schon oben angedeutet, die Erzählung in ihrer Natur der Rückschau an ihre eigenen Grenzen geführt wird. Eine Stelle aus „Wie die Tiere“ liefert hier einen expliziten Verweis aus dem Erzählermund:

Jetzt hat einmal ein gescheiter Mann gesagt, wenn du den Beobachter beobachtest, dann veränderst du allein dadurch sein Verhalten, und dadurch weißt du erst recht wieder nicht, wie er es ohne dich gemacht hätte. Das stimmt natürlich, aber ich sage, so viel wird es schon nicht ausmachen, schauen wir dem Brenner einfach ein bisschen über die Schulter. Er wird deshalb schon nicht gleich einen Blödsinn machen. (WdT 138)

An diesem ersten Beispiel kann man nicht nur ablesen, dass der Erzähler sich mit dem Leser perspektivisch auf eine Stufe, nämlich die des sogar eingriffsmächtigen Beobachters, stellen möchte (hierauf wird in Kapitel 4.2.2 genauer eingegangen). Der Erzähler macht eindeutig klar, dass er samt Leser im Augenblick Einfluss auf die Geschichte nimmt. Das heißt, diese ist noch gar nicht geschrieben. Für den Moment dieser Ankündigung, die narratologisch auch eine sensationelle Offenbarung ist, verlässt der Erzähler den Modus des Erzählens und äußert sich zum aktuellen Geschehen in seiner eigenen Realität²⁹.

Eine andere Technik, um den Live-Effekt hervorzurufen, ist die Gleichschaltung von Erzählzeit und erzählter Zeit. Dies ist kein allzu seltenes Phänomen (im dramatischen Modus³⁰ mit viel wörtlicher Rede ist dies sogar kaum zu umgehen), wird jedoch dann zu einer besonderen Erscheinung, wenn man mit der Erzählung nicht bei der Handlung bleibt, da diese der unbedingten Aufmerksamkeit in Echtzeit bedarf, sondern sich in deren Tempo nur mitbewegt, weil man scheinbar an die echte erzählte Zeit gebunden ist. Im Beispiel aus dem vorerst letzten Teil verliert Brenner auf der Autobahn den hinter ihm fahrenden Verdächtigen Knoll aus den Augen, während er einen Radiosender sucht:

Jetzt bis sie den Sender wieder herinnen haben, kurze allgemeine Überlegung. [...] Und wie der am selben Tag, wo sie ihm die Arbeitslose gekürzt haben, in der Zeitung gelesen hat, dass die Entführer sich nicht melden, hat er einfach ein Haar aus dem vergessenen Helena-Pullover gezupft.

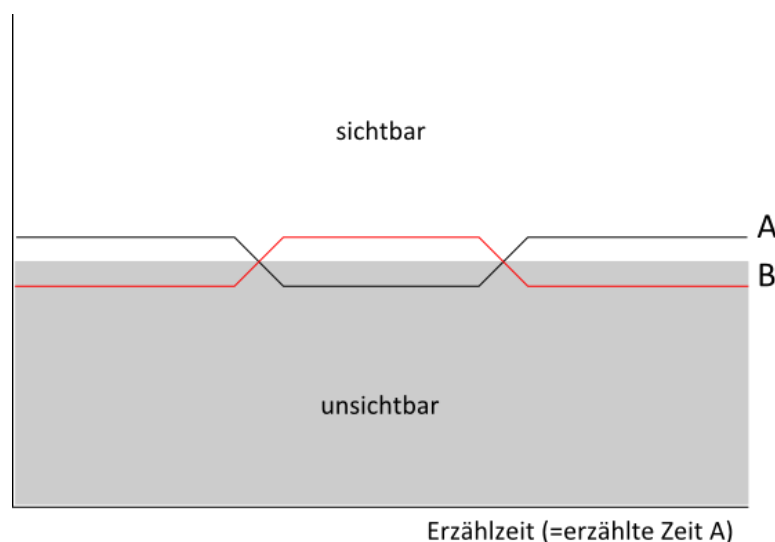
²⁹ Vgl. Schmid, der von „Aussagen, die sich nicht auf die Diegesis, sondern auf die Exegesis beziehen“ spricht (S. 187).

³⁰ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 53.

Das hat der Brenner jetzt gerade noch gehört, wie er den Sender endlich wieder hereingekriegt hat. (BIG 108)

Auf einer Handlungsebene läuft also ein Geschehen A (Brenner versucht seinen Sender wiederzufinden) ab, dessen Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit (richtigerweise müsste hier auf einen anderen Terminus, z. B. Erzählplatz, also Raum im Buch, zurückgegriffen werden, da dieses Geschehen eben gar nicht in Gänze dargestellt wird) 1:1 lautet. Auf einer zweiten Handlungsebene existiert das Geschehen B (der Exkurs des Erzählers). Als Brenner beginnt, am Autoradio zu drehen, rückt die Haupthandlung B schlagartig in den Hintergrund, läuft dort aber unverzüglich weiter und wird von der Handlung B überlagert. Dominant bleibt aber Handlung A, denn sie diktiert die Erzählzeit, die Handlung B eingeräumt wird. Erst als auf der ersten Ebene nichts Spannendes oder Handlungsrelevantes passiert, entsteht Raum für die zweite. Durch diese Gebundenheit (Abb. 2) wird Simultaneität markiert und der Eindruck von Echtzeit evoziert. Ohne diese Gebundenheit könnte der Erzähler die Phase uninteressanter Handlung einfach auslassen.

Abb. 2: Verbindung Erzählzeit und erzählte Zeit



Ähnlich verhält es sich in der Beziehung von Diegesis zu Mimesis. Mimetische Vorgänge wie die Äußerung einer Figur in direkter Rede sind auf der Achse erzählter Zeit einem einzigen Platz zugeordnet. Anders ist dies mit diegetischen Vorgängen, die die Freiheit der Anachronie genießen. Haas schränkt jedoch an manchen Stellen diese Freiheit ein und bindet die Erzählung so eng an die Nachahmung, dass sie von ihr sogar unterbrochen werden kann:

Und jetzt pass auf. Ausgerechnet in dem Moment, wo der Hubschrauber verschwunden war, hat der Gedanke sich wieder blicken lassen.

„Jetzt bellen sie überhaupt nicht mehr“, hat die Tierpflegerin sich gewundert.

Aber was ich zu dem Gedanken noch sagen wollte. [...] (WdT 96)

Zum Ende des letzten Romans verbindet sich das Phänomen des mehrfachen Sichtbarkeitswechsels zwischen den Handlungsebenen mit dem Wechsel zwischen diegetischem und mimetischem Erzählen. Brenner wird vom Bauunternehmer Kressdorf mit einem Gewehr bedroht, der dabei langsam von Zehn rückwärts zählt:

„Sieben.“

Jetzt während der Kressdorf so langsam rückwärts zählt, damit er nicht aus seinem Jähzorn heraus einen Fehler macht, kann ich dir noch schnell etwas anderes verraten. Pass auf. Wie sind sie überhaupt in die Wohnung hineingekommen? [...] Ob du es glaubst oder nicht, [der Schlüssel ist hinterlegt] im Ficus Benjamin.

„Vier.“

Du musst schon entschuldigen, wenn ich es dir so ausführlich erzähle, aber es ist einfach immer wieder beeindruckend, dass zwischen einem einfachen Ficus Benjamin [...] und einem enttäuschten Täter, der dir in den Kopf schießt, oft nur ein paar Sekunden liegen.

„Drei.“ (BIG 205/206)

Zwischen „Zehn“ und „Sieben“ bleibt der Erzähler bei Brenner und der ersten Handlungsebene. Dann folgt wie gezeigt ein längerer Erzählteil auf der zweiten Handlungsebene, der – aufgrund seiner Länge im Sinne einer illudierten Echtzeit nur logisch – erst durch „Vier“ und nicht etwa durch Sechs im Countdown beendet wird. Diese Unterbrechung währt nicht lange, es folgt der nächste Wechsel, wieder setzt ein Erzählerexkurs ein, und dieser verweist sogar auf die Thematik der Abbildung erzählter Zeit, indem über die erstaunlich kurze Spanne zwischen der Enttäuschung über das nicht vorgefundene Kind und einer potenziellen Kugel im Kopf nachgedacht wird. Hier stellt man sich zwangsläufig die Frage, ob der Bauunternehmer wirklich so langsam zählt, dass zwischen „Zehn“ und „Drei“ die Lesezeit von anderthalb Buchseiten vergeht³¹ oder ob hier nicht doch mit einer Dehnung gearbeitet wird.

Eine unveränderte Abbildung der realen Handlungszeit kann auch durch die Bewusstseinsstromtechnik erreicht werden. Wolf Haas setzt diese ein, als in *Wie die Tiere* der unerfahrene Hubschrauberpilot in Ausbildung Berti und Brenners temporäre Mitbewohnerin Magdalena zum Rettungsflug gestartet sind:

³¹ Zwischen „Neun“ und „Sieben“ müssten dann wirklich Pausen zum Einsatz kommen, in denen nicht nur die Handlung stoppt, sondern auch die Erzählung!

Da ist ihr erst jetzt, wo er schon auf hundertfünfundsechzig Fuß war, weil das kannst du ja wunderbar am Höhenmesser ablesen, wie du höher steigst, zweihundertzwanzig, zweihundertfünfzig Fuß, da ist ihr erst ungefähr zweihundertachtzig Fuß über dem Erdboden, du weißt schon, Erdboden, wo man darauf spazieren geht, und wo man immer diesen herrlich festen Boden unter den Füßen hat, und wo man in tausend Teile zerspringt, wenn man aus dreihundertdreißig Fuß hinunterplumpst, da ist der Magdalena eigentlich erst bei vierhundertzehn, vierhundertzwanzig Fuß so richtig zu Bewusstsein gekommen, dass sie sich von einem blutigen Anfänger durch die Luft kutschieren lässt. (WdT 199)

Unklar ist auf den ersten Blick, wessen Gedanken abgebildet werden. Gesichert scheint auf jeden Fall die Verschränkung zweier Kommunikationsabsichten: Der Erzähler möchte mitteilen, dass Magdalena sich der Gefahr, die von Bertis Unerfahrenheit ausgeht, zu spät bewusst wird. Aus dem Textstück extrahiert ergibt das folgenden Satz: „Da ist ihr erst [...] zu Bewusstsein gekommen, dass sie sich von einem blutigen Anfänger durch die Luft kutschieren lässt.“ Diese Grundaussage wird aber offensichtlich immer wieder gestört, weshalb sie erst verspätet vollendet werden kann und der Erzähler immer wieder neu ansetzen muss. Behindert wird diese Aussage von Beobachtungen des Höhenmessers in Form von ausschließlich alphabetischen Zahlenangaben (die das Erfassen erschweren und eigentlich den Gedankenstrom ins Stocken bringen, aber zum genauen Lesen zwingen) und den ausgesprochenen fatalen Konsequenzen eines potenziellen Absturzes. Ob hier der Erzähler quasi im Cockpit mitfliegt und seine Grundaussage durch eigene Sinneseindrücke und Ängste verzögert oder aber den Lesern Einblick in die Empfindungen von Magdalena gewährt, klärt sich erst direkt im Anschluss der zitierten Stelle: „Aber am schlimmsten war es, wie sie die Ziffern gar nicht mehr hat lesen können [...].“ (WdT 199) Es entsteht der Eindruck, als zerrten zwei Kräfte am Erzähler: Zum einen der Wunsch raumeffizienter Berichterstattung und zum anderen die Absicht, seinem Zuhörer Einblick in das Innenleben einer Figur zu gewähren.

Bei der Analyse könnte man mit Genettes Begriff der Fokalisierung operieren und hier einen schnellen Wechsel von Nullfokalisierung (der Erzähler weiß über seine Figur Bescheid und kommuniziert Ihren Zustand auf weitestgehend objektive Art und Weise) zu interner Fokalisierung (aus der Sicht der Person wird subjektiv erzählt) und wieder zurück erkennen. Differenzierter nähert man sich über das Schmidtsche Modell der Textinterferenz. Der oben angeführte Textausschnitt, der hier diskutiert wird, ist ausschließlich der Erzählerrede zuzuordnen, keine Figur spricht oder denkt, zumindest ist dies nicht explizit markiert. Die Erzählerrede jedoch setzt sich aus Erzählertext und Figurentext zusammen. Diese Begrif-

fe definieren sich u. a. auch über die Thematik, wie im Beispiel der Wunsch nach festem Boden unter den Füßen bzw. die Angst vor dem Absturz. Weite Teile sind also dem Figurentext zuzuordnen, nur ein kleiner Anteil dem Erzählertext. Von Interferenz spricht Schmid nun, wenn Merkmale eines Texttyps (Figuren- oder Erzählertext) im anderen aufscheinen, seien es thematische, ideologische, grammatische, funktionale oder (besonders auffallend) stilistische³². Bei Haas färbt an dieser Stelle jedoch kein Text auf den anderen ab, vielmehr wechseln die Kanäle in rascher Folge, einer unterbricht den anderen, die Erzählerrede springt zwischen figuralem und narrativem Pol hin und her. Analog dazu erscheinen die kaum eingebetteten Durchsagen der Flughöhe mit ebenfalls ruckartigen Sprüngen. Diese direkte Verschriftung des visuellen Sinneseindrucks der Figur sticht in ihrer Unmittelbarkeit heraus, darunter liegen ihre verbalisierten Empfindungen (Ängste und Wünsche) und dann erst wird der Erzähler gehört. Die Textstelle klingt, als wäre der Leser Empfänger dreier Radiosender, die auf derselben Frequenz übertragen. Der eine ist der Erzähler, der zweite der Kopf von Magdalena und der dritte ihre Augen, die den Sprüngen des Höhenmessers zuschauen. In einem Augenblick setzt sich aber immer nur einer durch. Es wäre zu überlegen, ob für diesen Fall der Begriff des *Textwechsels* sinnvoll wäre³³. Durch die Unterbrechung des Erzählertextes wird auf jeden Fall ein Erleben in Echtzeit unterstützt, da narrative Beschreibung ihren Platz im gesamten Erzähltext³⁴ mit den spontanen Sinneseindrücken der Figur teilen muss.

Das Phänomen im genannten Beispiel ähnelt teilweise bereits der Darstellung eines Bewusstseinsstromes. Dieser kommt der Text noch einmal erheblich näher, nachdem der Erzähler im sechsten Roman ins Geschehen eingreift und die Kugel abfängt, die für Brenner gedacht war:

Der Brenner reißt auf einmal beide Hände in die Luft [...], und ich denke mir noch, der Stich in seiner linken Hand [...], und im selben Moment sehe ich, wie der Brenner in der anderen Hand auch, also rechts, auf einmal sehe ich [...], und ich denke mir noch [...], und ich denke mir noch [...], aber jetzt, und ich denke mir noch [...], und ich denke mir noch [...], und ich dingse mir noch, wie kann ein dings in der Hand so groß sein wie das Arnold-Dingsenegger-Stadion, und das schießt so schnell aus der hochgerissenen Hand vom ding, vom vom vom wie heißt er schnell,

³² Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 187–188.

³³ Die von Schmid definierte Textinterferenz spielt in den „Brenner“-Romanen dennoch eine große Rolle, worauf an anderer Stelle (Kap. 5.3) eingegangen wird.

³⁴ Definition s. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 154.

vom ding, vom vom vom, dass ich , und ich höre noch ding wie wie wie ding und ding und riesen-
rotes Loch und ganz gewaltig ding und ich ding und ich ding ding [...] ding (DeL 219-221)

Die Bewusstseinsstromtechnik bedarf keiner *verba sentiendi* oder *verba cogitandi*, dennoch entsteht hier der Eindruck einer nicht mehr besonders redigierten sprachlichen Äußerung, was mit der Erwartungshaltung an die Erzählerrede im Allgemeinen zusammenhängt. Auch wenn der Leser der „Brenner“-Romane vom Erzähler Brüche mit Konventionen bezüglich Syntax, Lexik und Stilistik gewohnt ist, häufen sich hier jedoch die Marker für die Ausnahme-situation: Der begonnene Satz erstreckt sich über zwei Buchseiten, wird nicht mehr mit einem Punkt beendet, Wiederholungen übersteigen das gewohnte Maß und die Frequenz lexikalischer Ausfälle erhöht sich graduell bis nur noch die Wortvariable ‚ding‘ als einziges sprachliches Zeichen Verwendung findet. An dieser Stelle hat sich Schmidts Modell der Textinterferenz scheinbar erschöpft, da Figur und Erzähler zusammenfallen. Man kann die Stelle aber auch als ein Shiften von Erzählertext hin zu Figurentext interpretieren und damit auch erklären, warum Verben des Denkens und Fühlens noch zum Einsatz kommen. Zwar gibt es schon bald keine anderen Figuren mehr, die interferieren könnten, jedoch kann man den Erzähler als eine gespaltene Entität betrachten: Er ist Erzähler und nebenbei Figur. Zuerst dominiert noch das Selbstverständnis als Erzähler mit dem Pflichtbewusstsein des Referierens³⁵, doch immer stärker setzt sich die Figur durch, die einfach nicht mehr erzählen kann, sondern deren Ermattung ins Medium Schrift übersetzt wird. Strittig ist natürlich immer, ob Erzählzeit und erzählte Zeit, um es zu verdeutlichen: die Dauer, übereinstimmen oder doch eine Dehnung bzw. Raffung stattfindet. Jedoch an keiner anderen Stelle, die wirklich erzählt, fallen Zeitpunkt des Erzählens und Zeitpunkt in der Erzählung zusammen. Hier scheint das Miterleben des Geschehens oberstes Ziel gewesen zu sein.

Abschließend sei zum Kapitel Illusion der Echtzeit gesagt, dass der allgemeinen Ansicht der Erzählsituation am Stammtisch widersprochen wird. Dort gibt es wahrscheinlich oft die Situation, dass Vorgänge in Echtzeit (z. B. bei nachgestellten Dialogen) vermittelt werden.

³⁵ Auch wenn dabei gegen außersprachliche Logik verstoßen wird: „Denn erstens sind für die alltagsweltliche Erfahrung Sterben und simultanes Erzählen des Erzählers unvereinbar. Weder scheint es zur Klärung plausibel, sich eine mündliche Erzählsituation vorzustellen, nach der die Zuhörerschaft neben dem Erzähler im Vorzimmer der Küche Brenners versammelt ist und [...] Zeuge eines selbstkommentierten Mordes wird, noch kann die alternative Konstruktion überzeugen, dass die Erzählung als schriftliches Dokument vorliegt und beim Sterben des Erzählers letzte Aktualisierung erfährt, indem dieser seine vergehenden Gedanken mühsam niederkrakelt.“ (Muny: Erzählen ohne Ewigkeit, S. 226, 227).

Sehr selten wird es aber passieren, dass der Stammtischerzähler seine Zuhörer mit an den Zeitpunkt des Geschehens nimmt.

4.1.3 Der Erzähler: Zuhörer oder Zeuge?

Um die Erzählsituation in Ihrer Komplexität zu erfassen, muss geklärt werden, über welche Kanäle der Erzähler an die Informationen kam, die er an den Leser weitergibt. Erzählt er von unmittelbar und selbst Erlebtem oder macht er den Leser zum Empfänger einer Geschichte aus zweiter Hand?

Einen Hinweis darauf erhalten wir gleich im ersten Kapitel des ersten „Brenner“-Romans, als der Leichenfund dargestellt wird:

[Der Lift Lois] hat sehr gute Augen gehabt, weil er sie immer mit seiner Carrera-Sonnenbrille geschützt hat [...]. Aber das Bündel ist von einer so dicken Schneedecke bedeckt gewesen, daß er immer noch nicht mit Sicherheit erkannt hat, was es war. Obwohl es nur noch ein paar Sessel von der Talstation entfernt gewesen ist. So hat es der Lift Lois am Abend beim *Rainerwirt* erzählt. (AdT 8)

Interessant ist hier der letzte Satz, der einzig auf eine Metaerzählung verweist, andere und v. a. implizite Indikatoren gibt es nicht. In der Folge erzählt der Liftwart mittels direkter Rede, es wirkt, als höre der Erzähler ihm zu: „‘In Gottes Namen, habe ich ausgerufen‘, hat er so laut ausgerufen, daß man es im ganzen Wirtshaussaal gut verstanden hat.“ (AdT 9) Das Konzept der Stammtischerzählung setzt der Text glaubwürdig um, als der Erzähler wenig später einen Dialog zwischen Brenner und Lorenz, dem Neffen des Vergolders, in direkter Rede und mit iterativen Einsatz der immer gleichen verba dicendi präsentiert³⁶:

Sagt der Brenner:
„Wie alt sind Sie damals gewesen?“
Sagt der Lorenz:
„Dreizehn.“
Sagt der Brenner:
„Und wer ist dann Ihr Vormund gewesen?“
Sagt der Lorenz:
„Mein Onkel“
Sagt der Brenner:
[...] (AdT 63-65)

³⁶ Ebenso wird ein Dialog zwischen Brenner und der Witwe in „Silentium!“ dargestellt (Sil 166).

Diese Darstellung zieht sich über drei Seiten und wirkt nicht untypisch für die kolloquiale Darstellung eines Gesprächs. Diese Stelle spricht also auf der einen Seite für die These der Anlehnung an eine Wirtshausdiktion. Auf der anderen kann gerade durch den exzessiven Gebrauch der Wiederholung und extrem kurzer Aussagen der Verdacht aufkommen, dass Haas in seiner Simulation mit Absicht zu weit geht, um diese Erzählform, über die Abbildungsidee hinaus, ins Lächerliche zu ziehen.

Erst durch die Vermittlung des Detektivs scheint der Erzähler an seine Informationen über das Gespräch zwischen dem an Aphasie leidenden ehemaligen Rettungsfahrer Lungauer und Brenner zu kommen. Nach mehreren Erzählteilen Lungauers in direkter Rede wundert sich Brenner, da dieser scheinbar keine Wörter mehr verwechselt:

Hat er sich vorher wirklich die ganze Zeit blöd gestellt? Oder ist es nur die momentane Konzentration gewesen? Oder ist es womöglich am Brenner selbst gelegen, daß er die falschen Wörter schon automatisch korrigiert hat? (KsT 175)

Wenn der Erzähler die direkte Rede fehlerfrei präsentiert und danach diese Version ob Ihrer Echtheit in Frage stellt, attestiert er sogleich die Indirektheit Ihrer Vermittlung und unterhöhlt die Qualität des dramatischen Modus. Die Information ging in diesem Fall durch den Wahrnehmungsfilter der Figur Brenner, der Erzähler selbst war in diesem Augenblick nicht dabei oder zieht hier zumindest eine alternative Form der Wahrnehmung seiner eigenen vor. Ebenfalls nur über Brenners Wahrnehmungshorizont bzw. durch dessen Erinnerung bekommt der Leser den Inhalt der Rede des des Kindesmissbrauchs bezichtigten Monsignore Schorn mitgeteilt. Der Wiedergabe erfolgt in direkter Rede (Sil 124). Dies geschieht wahrscheinlich, um die Schwülstigkeit in ihrer ganzen Ausprägung zu kommunizieren. Warum Brenner dieser Wiedergabe möglich ist, erklärt der Erzähler: „Mein lieber Schwan, vor lauter Föhn und Mond und Kopfweh im Anmarsch hat der Brenner den Anfang der Rede noch fast wörtlich im Kopf gehabt.“ (Sil 124) Er selbst ist hier in der Zeugenrolle. Eindeutig Zuhörer des Protagonisten ist dagegen der Erzähler, als Brenners Aufenthalt im Schockzustand auf der Krankenstation des Salzburger Klosters dargestellt wird:

„Wenn wir daliegen wie ein Fleischmarkt im Badeanzug, werden wir bis zum Jüngsten Tag nicht gesund!“ hat sie den Patienten angezischt, der sich in Schweigen gehüllt hat statt in einen ordentlichen Pyjama.

Ein Fleischmarkt im Badeanzug! Ich tendiere fast dazu, daß die Klosterschwester das wirklich gesagt, weil nicht leicht, daß so was ein normaler Mensch träumen kann. (Sil 151)

Hier wird wiedergegeben, was Brenner gehört zu haben scheint, der Erzähler selbst kann das nicht bezeugen. Strittiger ist die nächste Stelle: „Ich weiß nicht, hat der Brenner es sich nur eingebildet, oder hat der Präfekt jetzt wirklich ein bisschen gelächelt [...].“ (Sil 194) Entweder der Erzähler sieht hier die Welt mit Brenners Augen (also auch dessen Interpretation der Sinneseindrücke) oder ihm wurde die Gegebenheit so geschildert und er hinterfragt diese Schilderung sogleich. Über das Instrument der Introspektion verfügt der Erzähler z. B. nicht, als es in „Das ewige Leben“ um die Frage geht, welche Krankenschwester ob oder wann gespürt hat, dass Brenner wieder aus dem Koma erwacht. Dass „die Schwester Corinna [] gesagt [hat], Blödsinn, sie hat gar nichts gespürt“ (DeL 7), wird kommentiert mit „Obwohl ich ganz ehrlich sagen muss, der Schwester Corinna glaube ich auch nicht, dass sie direkt nebenan im Schwesternzimmer überhaupt nichts gespürt hat. Im Grunde kann man ihnen allen miteinander nicht trauen.“ (DeL 7) Hier kann Brenner unmöglich die zwischengeschaltete Erzählinstanz sein, d. h. der Erzähler war aufgrund seiner ubiquitären Fähigkeit zwar Zeuge, aber an dieser Stelle qua neutrale Perspektive quasi nur intradiegetischer Zuhörer. Als sich Brenner einen Zeitungsartikel über das große Bauvorhaben im Wiener Prater anschaut und die auf dem Foto abgelichteten Personen erkennt, bekennt der Erzähler (der ja im vorangegangenen Roman verstorben ist!) unstrittig, seine Information aus zweiter Hand zu erhalten, also zuerst Zuhörer und nicht Beobachter zu sein, bevor er selbst erzählt: „Und der vierte war ein hoher Wiener Politiker, mit dem habe ich mir ausgemacht, dass ich ihn nicht namentlich nennen. Das musst du verstehen, weil Quelle.“ (BIG 166) Die Erzählung wird also nicht nur gespeist von physischen Informanten, sondern versucht an dieser Stelle auch, ihre Fiktionalität hinter sich zu lassen und als faktuale Darstellung wahrgenommen zu werden. Das „Brenner“-Universum ist demnach kein fiktives, sondern das des Lesers, das reale.

In der Rolle des Augenzeugen ist der Erzähler an der bereits zitierten Stelle über das Beobachten des Beobachters: „[...], schauen wir dem Brenner einfach ein bisschen über die Schulter.“ (WdT 138) Zwar ist dieses Dasein als Zeuge nicht zu verstehen in einem homodiegetischen Sinne (erst mit der Einmischung des Erzählers im vorletzten Roman wird er zweifelsfrei als Teil der erzählten Welt und Zeitgenosse geoutet), aber auch mit der neutralen Perspektive des buchstäblich Außenstehenden wird hier eine Besonderheit präsentiert: Der

Erzähler expliziert das, was er tut – nämlich Brenner beobachten³⁷, weniger Brenner erzählen. Als echte Gewährsperson mit Sinneseindrücken außerhalb des Beobachtungshorizonts um Simon Brenner tritt der Erzähler in Erscheinung, als er die Grazer Luftqualität kommentiert:

Den Geruch von der Brauerei finde ich oft gar nicht so schlecht, aber die Futtermittelfabrik ist natürlich schon ein bisschen ding. Das ist ein Gestank, dass man an manchen Tagen in Puntigam am liebsten aus der Haut fahren möchte. (DeL 71)

Hier scheint bereits durch, dass er Teil der erzählten Welt ist, obschon auch bereits früher Kommentare dieser Art zumindest auf ein Besuchen von Orten der entworfenen Welt (die der realen übrigens sehr ähnlich ist) abseits einer Begleitung des Protagonisten hinweisen³⁸.

Zwei andere Stellen, die auf unmittelbares Erleben hinweisen, finden sich sowohl in „Wie die Tiere“ (die von einem Kampfhundangriff gezeichnete Mali wird eingeführt) als auch in „Brenner und der liebe Gott“ (die Kressdorf-Alm wird geschildert), als der Erzählerblick buchstäblich auf den Geschehnissen ruht:

Ich sag es nicht gern, weil Kinderschutz und alles, aber die Narbe hat wirklich sexy ausgesehen. (WdT 126)

„Ich könnte den Hasen stundenlang zuschauen“, hat der Bankdirektor Reinhard gelächelt. Sein dickliches Ministrantenlächeln hat eine Zufriedenheit ausgestrahlt, dass ich umgekehrt sagen muss: Ich könnte dem Reinhard stundenlang beim Lächeln zuschauen. (BIG 37)

Der Erzähler sieht nicht durch seine eigenen Augen und unterstreicht seine Präsenz am Ort des Geschehens³⁹, sondern verweist in seinem Kommentar des Augenblicks auch explizit auf den Vorgang des Zuschauens.

Wie bereits gesagt, liefert der Erzähler ein regelrechtes Outing als Teil der erzählten Welt mit dem letzten Satz des vorletzten Kapitels in „Das ewige Leben“, der dem kaputten

³⁷ Vgl. dazu die Bemerkung des Erzählers bevor er sich als homodiegetischer klar zu erkennen gibt: „[...] später [...] habe ich immer mit einem gewissen Interesse verfolgt, wie es dem Brenner so geht in der weiten Welt draußen.“ (DeL 217, 218) Mit einer späteren Aussage lässt sich auch Froschauers Behauptung widersprechen, dass der Erzähler keinen „Hinweis auf sein Alter, Aussehen, Beruf, ja eigentlich nicht mal auf sein Geschlecht“ (S. 21, 22) gibt: „Pass auf, sogar zu meiner Zeit sind wir am Abend schon gern zur Mur hinuntergegangen, weil Promenade vielleicht noch nicht, aber Grazer Mädchen natürlich schon immer eins a.“ (DeL 101)

³⁸ Vgl. WdT 214: „Wenn du zufällig einmal vorbeikommst, kannst du dir das anschauen, an der Hinterseite vom Flakturm, mehr so seitlich blitzt da in Kopfhöhe dieses kleine Rechteck aus frischen roten Backsteinen aus dem Flakturmgrau heraus, das findest du leicht [...]“

³⁹ Vgl. KM 109: „Sicher, die Kellnerin ist [dem Brenner] sympathisch gewesen. Mir auch sympathisch, das gebe ich ehrlich zu.“

und damit lauten Auspuff von Brenners Moped verdeutlicht Handlungsrelevanz verleiht: „Und für mich war es auch gut, weil dadurch hab ich sie natürlich sofort gehört, wie sie da vor dem Haus vorgefahren sind.“ (DeL 215) Hier ist er Ohrenzeuge, aber nicht Zuhörer eines hypothetisch erzählenden Detektivs. Dies wird erst durch das Bekenntnis zur eigenen Person ganz deutlich, denn bei der Schilderung einer ähnlichen Situation 80 Seiten zuvor (Brenner kommt in der Nacht, in der ihm in den Kopf geschossen wird, mit dem Moped nach Hause) verbirgt der Erzähler seine Identität noch, indem er von sich in der dritten Person spricht:

Obwohl man ja sagen muss, das hat ihm eigentlich das Leben gerettet. Weil der Hausgeist oben im Mansardenzimmer ist natürlich schon senkrecht in seinem Bett gestanden, wie der Brenner den Eric Burdon zum ersten Mal voll aufgedreht hat. Und vielleicht wäre der Hausgeist dann vom Schuss alleine gar nicht aufgewacht, oder nur kurz, hätte sich womöglich umgedreht und weitergeschlafen. (DeL 132)

Wenn sich also der Erzähler an manchen Stellen als Zuhörer der Lebensgeschichte Brenners inszeniert, die er von diesem selbst erfahren hat, so überwiegen doch die Situationen, in denen er aus der Perspektive des Zeugens und damit aus erster Hand zu berichten scheint.

4.1.4 Erzählreflexion im Text

Im folgenden Kapitel soll die Erzählsituation aus der Sicht des Erzählers selbst untersucht werden. Der Haassche Text bietet einige implizite und explizite Hinweise auf Autoreflexivität beim Erzählen.

Als Brenners Eigenschaft des mangelnden Konzentrationsvermögens wieder einmal zur Sprache kommt, wird diese Aussage über die erzählte Welt mit einer Aussage über die eigene Erzählweise verbunden, die diegetische und die extradiegetische Ebene berühren einander:

Das war eine Krankheit, von der ist der Brenner einfach nicht losgekommen. Immer mit der Kirche ums Kreuz. [...] Und das Schlimmste daran ist, sie ist ansteckend. Ich merke ja gerade, daß ich auch mit dem Unwichtigsten angefangen habe. Weil am Ende vier Tote, da braucht man sich an und für sich nicht eine Ewigkeit mit den Gerüchen aufhalten. Aber wo ich schon dabei bin, erzähle ich dir noch ganz schnell, wie es dazu gekommen ist, daß den Brenner auf seine alten Tage noch einmal die Gerüche so interessiert haben. (Sil 7)

Neben der unkonzentrierten Erzählweise wird hier auch auf eine andere Dimension der Erzählsituation hingewiesen: Es gibt einen Adressaten bzw. Zuhörer, dem eine Geschichte „schnell“, d. h. mit einer gewissen Beiläufigkeit und vermeintlich verkürzt erzählt wird. Dies

kann nur ironisch – und zwar auf zweierlei Weise – verstanden werden, da erstens diese Geschichte in der Folge den Platz von mehr als 200 Buchseiten einnimmt, die Lesezeit damit eine übliche und verträgliche Gesprächsdauer bei weitem übersteigt und es zweitens im Kern nicht um Gerüche geht, sondern um Mordfälle und deren Aufklärung. Einen Satz, nachdem der Erzähler seine eigene Unkonzentriertheit anprangert, schweift er darüber hinaus bereits wieder vom Wesentlichen ab.

Auf andere Weise, nämlich mit Verweis auf den Inhalt, blickt der Erzähler auf seine Erzählung durch eine ausgesprochene Warnung, als er im Begriff ist, über Zuhälterei zu referieren: „Also, das ist jetzt nicht für Kinder bestimmt, das ist erst ab achtzehn, da möchte ich pädagogisch nichts falsch machen. Das wäre jetzt der letzte Moment, wo man die Kinder ein bisschen wegschickt [...]“ (WdT 14) Der Leser ist hier nicht in etwa in Echtzeit beim Geschehen und muss es quasi miterleben, ihm wird vielmehr eine Information etikettiert angeboten, es bleibt ihm die Wahl zwischen Annahme oder Ablehnung. Weiters impliziert ist aber eine Rezeptionssituation, die sich von der vorigen Stelle bezüglich eines konzipierten Publikums stark unterscheidet. Nicht eine Einzelperson scheint Adressat des Romans zu sein, sondern eine Gruppe, vielleicht sogar die Familie, mit einem Leser an der Spitze, der als Vorleser und damit gewissermaßen als Lautsprecher fungiert. Eine solche Warnung ist freilich nicht ernst zu nehmen in ihrer Absicht, das Weiterlesen zu verhindern. In Gegenteil, sie will natürlich Interesse am Folgenden wecken. Deutlicher zeigt sich dies während der Schilderung der Ereignisse auf der Kressdorf-Alm, als Brenner nach seinem Nahtoderlebnis wieder aus der Senkgrube gezogen und notbeatmet wird:

Und wenn du sehr schreckhaft bist, dann denk jetzt kurz an was anderes. Mach die Augen zu und denk an den Urlaub am Meeresstrand, Liegestuhl, Sonnenöl, Wellenklang. Und nicht an das Stück Wiese neben der Senkgrube. Dort hat der Kressdorf jetzt keine halben Sachen mehr gemacht. Sprich, der erste Schnauffer, denn der Brenner wieder gemacht hat, war gleichzeitig der letzte Schnauffer von seinem Lebensretter. (BIG 195)

Hier ist der Hinweis auf die zu vermeidende Textpassage mit dieser so eng verknüpft, dass er augenscheinlich wertlos in Hinblick auf seine vordergründige Funktion ist. Der Erzähler leistet hier Werbearbeit für seine eigene Erzählung.

Der Erzähler weiß aber nicht nur, was er als nächstes sagen wird, er teilt dem Leser in unzähligen Prolepsen auch ständig mit, dass er weiß, wie die Geschichte ausgeht, die er

erzählt. Explizit markiert er diese Retrospektivität aber, nachdem er Brenner ob dessen mangelndem Einfühlungsvermögen nach der Überwältigung der Hundekeks streuenden Mali gerügt hat: „So kritisch bin ich natürlich nur, weil ich schon weiß, wie es dann in den nächsten Sekunden weitergegangen ist.“ (WdT 148) Interessanterweise wird genau diesem Bekenntnis zur Erzählung in der Rückschau kurz danach wieder jegliche Glaubhaftigkeit genommen und es wird mit den beiden Schlusssätzen quasi ad absurdum geführt: „Jetzt weiß ich nicht recht, ob ich ein schlechtes Gewissen haben muss. Dass der Eins-a-Beobachter vielleicht doch nicht ganz so gut wie sonst war, weil wir ihn dabei zu viel beobachtet haben.“ (WdT 149)⁴⁰ Das bereits angesprochene anachronische Erzählen und im Genauen die Prolepse thematisiert der Erzähler im vorletzten „Brenner“-Roman, als er – wie in jedem Teil der Reihe – zu Beginn die schrecklichen Begebenheiten der Geschichte in äußerster Vagheit vorwegnimmt. Der Komapatient Brenner wacht gerade auf, doch dieses an sich positive Ereignis wird an den dem Leser noch bevorstehenden, aber natürlich auch schon stattgefunden habenden grausamen Ereignissen relativiert:

Genauso wie Sachen mit der Zeit wieder gut werden können, die am Anfang recht schlimm aussehen, gibt es auch das Umgekehrte. Und es schaut etwas schön tröstlich aus, Sinn und alles, und nach einer gewissen Zeit musst du zugeben, es hat gut angefangen, aber jetzt leider Schutt und Asche. [...] Jetzt leider sinnlose Zerstörung.

Aber ich sage, man muss nicht immer alles vom Ende her betrachten. Man kann auch einmal eine gute Sekunde einfach gelten lassen. Einfach nicht zu weit Richtung Ende schauen, dann geht es schon. (DeL 6)

Wenn es auch klingt, als sei mit „vom Ende her betrachten“ die Sichtweise auf den Inhalt einer Geschichte, eine Bewertung ihrer Moral oder Lehre in Bezug auf ihren Ausgang gemeint, so kann man diese Stelle auch als einen Vorschlag einer alternativen narrativen Strategie lesen. Hiermit kritisiert der Erzähler natürlich sein eigenes Handeln, da diese Kritik der starken Neigung zum Schielen auf den Schluss⁴¹ heftig widerspricht.

⁴⁰ Die Aussage über das Mehrwissen des Erzählers durch die Retrospektive ist somit eingerahmt in die beiden bereits zitierten Stellen über das Beobachten des Beobachters in Echtzeit (WdT 138, 149).

⁴¹ Vgl. hierzu Kap. 5.2.

Erneut als Zensor⁴², der überlegt, ob ein Text in vollem Umfang für das Publikum bestimmt sei, tritt der Erzähler in Erscheinung, als er die Episode der Entführung des Grazer Kriminalbeamten Heinz durch den Zigeuner Tomas vorbereitet:

Der Brenner hat [die Soili] dann sofort mitgenommen, nachdem sie ihm erzählt hat, wo der Tomas war. Das musst du dir einmal vorstellen. Im Grunde ist das schon fast etwas, wo man sich überlegen muss, ob man es weitererzählen darf. [...] Aber dir kann ich es ja erzählen. (DeL 210)

Hier geht es zwar nicht in erster Linie um die Zumutbarkeit der Geschichte, aber um einen möglichen Eingriff des Lesers – nicht in die Handlung, sondern in das Leben der handelnden Figuren. Der Leser könnte als potentiell Informationsleck Tomas anzeigen oder würde sich im Falle des Nichthandelns der Mitwisserschaft schuldig machen. So oder so ist er Teil einer Verbindung zwischen ihm selbst und dem Erzähler, durch das entgegengebrachte Vertrauen sogar Teil einer Allianz. Motiv für das Nicht-Erzählen kann neben der vorgeschützten Sorge um den Leser auch der scheinbare Selbstschutz sein („Und da hat es schon ein paar Fälle gegeben, die ich lieber nicht erzähle. Ist zu deinem Schutz genauso besser wie zu meinem.“ KsT 39) oder das narrative Gebot, die Haupthandlung zu erzählen und nicht zu weit von dieser abzuschweifen:

Ich persönlich war zwar noch nie in Las Vegas, aber Fernsehen. In Salzburg war ich einmal in einer Las-Vegas-Bar, und ob du es glaubst oder nicht: Um vier Uhr früh habe ich dort eine blinde Frau kennengelernt.

Das wäre vielleicht eine interessantere Geschichte, aber leider nicht jugendfrei. Jedenfalls, wo bin ich stehengeblieben. (KsT 142)

Gegen dieses Gebot verstößt der Erzähler durchgehend; mit dieser Selbstdisziplinierung (und auch Lesergeißelung qua angedeuteter, aber nicht erzählter interessanterer Geschichte) prangert der Erzähler auf selbstironische Weise seine ständigen Digressionen an, auf die man an anderer Stelle als Leser vielleicht gerne verzichten würde, die man hier aber natürlich gerne ausgeführt sähe.

Zum Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit äußert sich der Erzähler zwei Mal knapp aufeinanderfolgend in „Der Knochenmann“. Zunächst klar als Witz zu erkennen, gibt er an: „Da brauche ich mehr Zeit, um diesen Satz zu sagen, als der Brenner mit dem Porsche von Klösch nach Wien und wieder zurückgebraucht hat.“ (KM 130) Interessant ist hier auch

⁴² Ähnlich der Frage, ob seine Geschichte für jeden Rezipienten altersgerecht (Thema Prostitution) oder in ihrer Grausamkeit verträglich ist.

die Benutzung des Verbs *sagen* statt *lesen* oder *schreiben*. Der Erzähler erzählt demzufolge sprechend. Kurz danach meint er es aber ernst, wenn es heißt: „Aber da brauche ich länger, um diesen Satz zu sagen, als der Brenner gebraucht hat, um zu begreifen, wer der Knochenmann ist.“ (KM 131) Die Abbildungsproblematik von tatsächlicher und erlebter Zeit in einer Erzählung klingt hier an.

Über den Abstand zwischen Geschehen und Erzählung gibt eine Stelle gegen Ende von „Der Brenner und der liebe Gott“ Auskunft. Der Bauunternehmer Kressdorf hat gerade den leiblichen Vater seiner Tochter erschlagen, zeigt sich als zu allem entschlossen und zugleich unberechenbar. Hier meldet sich der Erzähler zu Wort: „Ich habe seither viel darüber nachgedacht, und ich könnte mir durchaus vorstellen, dass der Kressdorf gerade deshalb so rabiät durchgegriffen hat, weil er seit zwei Tagen gewusst hat, dass die Helena nicht seine leibliche Tochter ist.“ (BIG 194) Zwar gibt es keine exakte Angabe zur Zeit des Nachdenkens, „seither“ und „viel“ machen ein mehrmaliges und zumindest mehrere Tage überdauerndes Reflektieren wahrscheinlich. Somit steht diese Aussage im krassen Gegensatz zu allen bereits in Kapitel 4.1.2 zitierten Textstellen, die sich bemühen, die Zeit zwischen Geschehen und Erzählung gegen Null gehen zu lassen.

Bezug auf seine detailverliebte und digredierende Darstellungsweise nimmt der Erzähler während des bereits erwähnten Countdowns zum Schluss des letzten Romans. Solange auf der Handlungsebene nichts Besonderes passiert, erklärt er ganz ruhig eine Nebensächlichkeit:

Du musst entschuldigen, wenn ich es dir so ausführlich erzähle, aber es ist einfach immer wieder beeindruckend, dass zwischen einem ganz normalen Ficus Benjamin, zwischen [...] und einem enttäuschten Täter, der dir in den Kopf schießt, oft nur ein paar Sekunden liegen. (BIG 206)

Der Erzähler ist sich also über seine Eigenarten im Klaren. Dies kommuniziert er genau mit den beschriebenen Mitteln, was den Text in zweierlei Hinsicht selbstreferentiell macht, sowohl auf inhaltlicher als auch auf stilistischer Ebene.

4.1.5 Versuchte Grenzüberschreitung: Mediale Variation und Reflexion

Definitiv für die Erzählsituation ist der simulierte Einsatz unterschiedlicher Medien. Natürlich überschreitet das Medium Buch seine Grenzen an keiner Stelle, doch innerhalb dieser ahmt es andere Vermittlungswege nach.

Zuvorderst steht hier die mündliche Tradierung. Der Text ist in weiten Teilen die quasi ungefilterte Mitschrift eines Gesprächs, markiert durch Wortfindungsprobleme (AdT 16), rhetorische Fragen (DeL 39), die lexikalische Variable „ding“ bzw. „dings“⁴³, Interjektionen, die der Überbrückung einer Denkpause („Weil im Winter 1968 ist der Brenner, warte: gut siebzehn Jahre alt gewesen.“ KsT 32) oder der Aufmerksamkeitssteigerung beim Rezipienten („Pass auf.“ KsT 36) dienen. Marker auf linguistischer Ebene, die auf Mündlichkeit hinweisen, können im Rahmen dieser Arbeit nicht besprochen werden (die Arbeit von Nindl sei hier noch einmal empfohlen). Wo die einfache Transkription durch ihren begrenzten Zeichenschatz überfordert wäre, nämlich wenn es um Klänge geht, greift der Erzähler erklärend ein: „Der junge Löschenkohl hat es mit *a* ausgesprochen, also *Bangalow*.“ (KM 93) Es geht also nicht nur um Mündlichkeit als Besonderheit gegenüber dem gewöhnlichen Duktus in einem verschrifteten Sprachzeugnis, es geht sogar um Besonderheiten innerhalb dieser Abweichung. Von diversen Mundarten (vgl. die Südtirolerin in BIG) über Akzente (vgl. die Handleserin DeL) bis hin zu Sprachfehlern (vgl. der Hasenschartenpräfekt in Sil) werden sowohl einfache aber auch komplexe Abweichungen einer Sprachnorm im Text belassen und auf verschiedene Weise hervorgehoben. Grafisch umgesetzt wird z. B. die besondere Artikulation des Festspielvizes:

Meine Thochter, hat der Vize gesagt und überhaupt jedes „t“ so hochnäsig behaucht wie diese Schnösel, die man am liebsten auf der Sthelle thothschlagen möchte. Da hätten sich drei Hasenscharten-Patienten ein schönes „t“ heraus schneiden können, so hat es der Vize auf der Zunge explodieren lassen. Für den Brenner hat es dadurch ein bißchen bayrisch geklungen, wo sie gern ein bißchen Thamtham um ihren Thialekth machen. (Sil 116)

Der Neukodierung der konventionellen Sprache beim aphasischen Lungauer räumt der Erzähler Ansteckungspotential ein:

⁴³ Dieser für den „Brenner“-Erzähler so typische Platzhalter wird hier extra angeführt, da er nicht nur zum Einsatz kommt, wenn es sich um die schon erwähnten Probleme bei der Wortfindung handelt, sondern auch, wenn es unangenehm erscheint, eine Sache klar zu benennen, wie beispielsweise bei der Erklärung der ungewollten Vaterschaft des Sportpräfekten Fitz: „Aber so ein Pech musst du einmal haben, ein einziges Mal Berührung mit ding, und sofort schwanger und aus der Traum!“ (Sil 29)

Weil wenn du eine Zeitlang mit einem Wörterverdrehen zusammen bist, dann verstehst du ihn immer besser, das geht schneller, als man glauben möchte. Und wenn du dann noch ein bißchen länger mit ihm zusammen bist, fängst du selber mit dem Wörterverdrehen an. (KsT 172)

Der Erzähler erkennt hier ein Interferenzphänomen an, das nicht von der Textinterferenz nach Schmid abgedeckt wird, da es weder um übernommenen Inhalt, noch um einen Sprachstil und auch nicht um eine Interferenz zwischen Figuren- und Erzählertext geht. Vielmehr stehen phonetische Merkmale, präverbale Vorgänge, aber doch auch eine mit einem bestimmten Sprechkonzept einhergehenden Weltsicht im Vordergrund, die von einer Figur auf die andere abfärben kann.

Eine solche Sprachinterferenz⁴⁴ (dieser Begriff sei der Einfachheit halber hier eingeführt) bemerkt der Erzähler auch beim an sich schüchternen Abhörspezialisten Oswald, der im Rettungswagen plötzlich den raueren Ton der Sanitäter anzuwenden weiß: „Dem Brenner ist vorgekommen, daß der Herr Oswald auf einmal wie ein Rettungsfahrer geredet hat. Vielleicht daß die Umgebung ein bißchen ansteckend ist, das Einsatzmäßige.“ (KsT 197) Der Illusion der mündlichen Vermittlung verleiht der Erzähler mit der Verwendung von Verben des Sprechens und Zuhörens Nachdruck: „Da brauche ich mehr Zeit, um diesen Satz zu sagen [...]“ (KM 130); oder wirkungsvoll platziert vor einer wörtlichen Rede, um den Effekt des beinahe tatsächlichen Hörens zu verstärken: „Der Knoll ist dem Brenner jetzt wie das reinste Orakel vorgekommen, das alles zwei Mal sagt, zuerst normal und dann noch einmal mit besonders düsterer Betonung, hör zu: [...]“ (BIG 73)

Der Text besteht aber nicht nur aus illudierter Mündlichkeit, er bedient sich aus Passagen von, dem Etikett nach, expliziter Schriftlichkeit. Im ersten „Brenner“-Roman bekommt der Detektiv das Schulheft von Elfriede Lohninger alias Clare Connigan, der unehelichen Tochter des einflussreichen Vergolders, in die Hände. Der darin niedergeschriebene Aufsatz über die eigenen Ahnen wird dem Leser ungefiltert, wenn auch unterbrochen durch Kommentare, über mehrere Seiten präsentiert (AdT 91-95), stellt also eine metadiegetische Erzählung da. Innerhalb dieses medialen Rahmens ist wiederum Mündlichkeit erkennbar, wenn auch, anders als im Erzählertext, nicht von der Figur zwingend so konzipiert: „Mein Vater hat damals die Tochter von dem Boß geheiratet. [...] Also schreibe ich lieber, was ich

⁴⁴ Vgl. hierzu auch Kap. 4.3.1.

über die Firma weiß, weil über den Stausee, was soll man da sagen, außer daß er den Strom liefert.“ (AdT 92) Eine derartig genaue und wortgetreue Wiedergabe eines Textes innerhalb einer mündlichen Erzählung ist ohne Hilfsmittel nicht plausibel. Diese Form der Darreichung widerspricht der Vorstellung des improvisierten Erzählens, da auch im Falle eines mitgebrachten Schulheftes zum Ort der Präsentation Kommentare wie die eingeschobenen im Präteritum höchst merkwürdig anmuten würden. Hier tritt der Erzähler einfach in den Hintergrund und lässt eine Informationskonserve sprechen.

Ähnliches passiert bei der Verwendung ganz anderer Textsorten. Neben dem Transkript der mündlich überlieferten Geschichte und dem inkorporierten Schulaufsatz präsentiert der Roman lyrische Texte fremder, realer Autoren. Diese Einschübe – einmal ein Gedicht, einmal ein Songtext – werden jedoch nicht wie oben eingesetzt, um für sich selbst zu sprechen, aber auch nicht, um die momentane Empfindung der Figur Brenner ohne explizite Beschreibung auf der Ebene der Metapher darzustellen. Die Textmontage des Trakl-Gedichts „Vorstadt im Föhn“ in „Silentium!“ bildet tatsächlich Brenners verbalisierte Gedanken ab (siehe *verba cogitandi*), als er Zeuge des Massakers im bayrischen Petting wird:

Ich vermute, das war der Grund, daß dem Brenner auf einmal der alte Wetterbericht durch den Kopf gegeistert ist.
Und ein Kanal speit plötzlich feistes Blut
Vom Schlachthaus in den stillen Fluß hinunter
 Kein Wunder, daß ihm ausgerechnet das wieder eingefallen ist, weil der Brenner hat sich jetzt übergeben müssen.
In Körben tragen Frauen Eingeweide, ist ihm durch den Kopf geschossen, während er seine Eingeweide entleert hat [...] (Sil 140)

Eine andere Funktion ist zu erkennen bei der Montage der Verse eines Eric Burdon-Lieds (DeL 131, 132). Diese können ihre Schriftlichkeit an der Oberfläche zwar nicht überwinden, sollen allerdings das Musikstück in seiner Gesamtheit als Komposition von Musik und Text repräsentieren. So mahnt der Erzähler dazu, sich als Leser (oder besser: Beobachter) neben dem Verfolgen der eigentlichen Handlung Zeit für die klangliche Rezeption zu nehmen: „Pass auf, das kannst du dir ruhig zwischendurch einmal anhören.“ (DeL 130) Mit der Illusion des tatsächlich zu vernehmenden Klangs wird im Folgenden gespielt. Nach dem Aufruf zum Zuhören kommt der Bruch, als dem Leser, der gerade noch Zuhörer war, abgesprochen wird, die Lautstärke selbst zu beurteilen: „Und nicht dass du glaubst, die alten Radios sind nicht laut gegangen.“ (DeL 131) Nach dem letzten Verseinschub wird die Illusion teilweise restitu-

iert: „Du wirst sagen, schönes Lied [...]“ (DeL 132) Es ist unwahrscheinlich, dass diese Einschätzung nur auf der Rezeption des Liedtextes fußt. Dieses sich selbst transzendierende Textstück lässt entweder auf eine intendierte Live-Beobachtungssituation schließen oder der Erzähler rechnet im Sinne von Baßler mit enzyklopädischem Wissen auf Seiten des Lesers: Seine Zitate und Kommentare fungieren demnach als Schlüssel zum Leserarchiv. Wer Eric Burdon oder das Lied nicht kennt, kann mit diesem Schlüssel jedoch nichts anfangen.

Verschlüsselung an sich spielt für die „Brenner“-Romane eine große Rolle. Das Unbewusste des Detektivs scheint die Lösung des Falls oft schon sehr früh zu erkennen, kodiert diese aber in Liedform so, dass sie für sein Bewusstsein immer erst im Nachhinein zu verstehen ist. Munny benutzt in seinem Aufsatz den psychologischen Fachterminus der Kryptomnesie⁴⁵, der das Phänomen plötzlich wieder auftauchender verdrängter oder verloren geglaubter Erinnerungen oder Ideen bezeichnet. Sowohl Brenner als auch der Erzähler werden von derartigen Erinnerungen heimgesucht, im Falle des Detektivs und seiner penetranten Liedbruchstücke tragen sie sogar die Lösung in sich. Durch die unzureichende Deutungsmacht bleibt das Lied aber ein ungelöstes Rätsel ohne Relevanz für den Ausgang der Geschichte. Dennoch fungiert es im semiotischen Sinne als Zeichen und zwar als Symbol für die Lösung: Dem kundigen „Brenner“-Leser signalisiert es, dass hier etwas verborgen liegt.

Die transmediale Darstellung hin zum Visuellen wird nicht ausgelassen. So richtet sich der Leserblick an zwei Stellen nicht in gewohnter Weise, also als direkter Beobachter, dessen Blickwinkel vom Erzähler gesteuert ist, auf das Geschehen, sondern wird umgeleitet. Als die deutsche Fernsehsendung „Aktenzeichen XY“ den Knochenfund in der Löschenkohl-Hendlstation im steirischen Klösch zeigt, befindet sich der Erzählfokus auf den Besuchern im Gastraum, die sich dort versammelt haben, um den Fernsehbeitrag gemeinsam zu verfolgen. Sie sehen dort das Gasthaus von außen, während sie im Inneren sitzen⁴⁶, der Leser muss diese Spielart der Reflexion mitgehen. Es ergibt sich eine Art Rückkoppelung, die zumindest den Anwesenden Probleme zu bereiten scheint:

⁴⁵ Vgl. Munny: Erzählen ohne Ewigkeit, S. 231.

⁴⁶ Ausstrahlung und Betrachtung sind simultan, nicht Aufnahme und Betrachtung – man könnte ansonsten von einem *Mise en abyme* sprechen.

Jetzt haben die Klöcher ein eigenartiges Erlebnis gehabt. Wenn du heute etwas im Fernsehen siehst, lebst du dich automatisch irgendwie hinein. Und im Fernsehen hat man die Hendlstation von außen gesehen. Die Klöcher sind aber selber in der Hendlstation drinnen gesessen. Ein komisches Gefühl, daß du gleichzeitig außen und innen bist, praktisch Geistesspaltung. (KM 30)

Der Erzähler spricht selbst das starke Vermittlungspotential des Mediums Film bzw. Fernsehen an und versucht, es somit in seine Erzählung zu transtrahieren. Im letzten Teil der Reihe werden Ereignisse anhand einer Überwachungsaufnahme Revue passieren gelassen. Tatsächliches Geschehnis und visuelle Wiedergabe liegen deutlich beieinander, zusätzlich wird der betreffende Abschnitt doppelt repräsentiert: erst invers und in höherer Geschwindigkeit als das Band für alle sichtbar zurückläuft und somit das Erlebte in ein anderes Licht rückt:

[...] die größte Verzweiflung hat rückwärts lächerlich ausgesehen und nur ein paar läppische Sekunden gedauert [...] Der Shopwart hat das Band bis zu der Stelle laufen lassen, wo der Herr Simon wieder bei seinem Auto war, lächelnd die sauberen Scheiben verschmiert und in aller Ruhe Benzin aus dem Auto gesaugt hat. (BIG 27)

Dann folgt alles noch einmal regulär als einfache Wiederholung. Die Wirkung der Wiederholung bzw. der Selbstbetrachtung spürt die Figur und mit ihr auch der Leser.

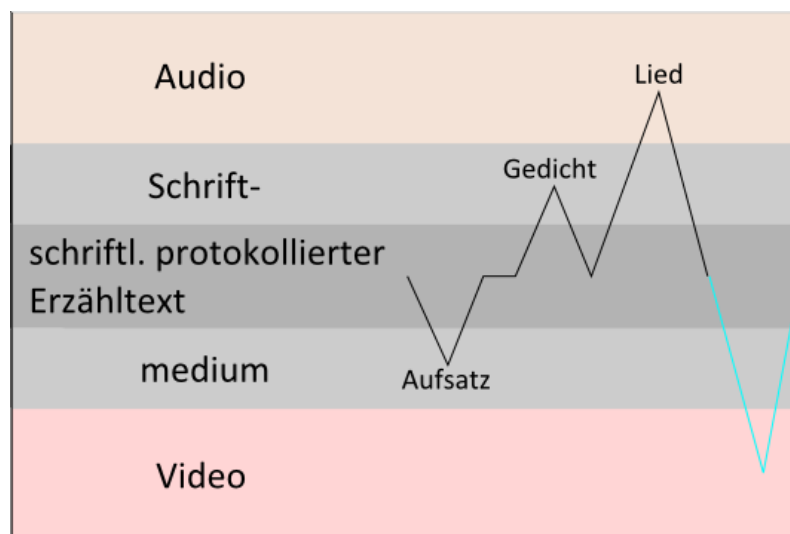
„Und dann sieht man schon [...], wie der Herr Simon wieder aus dem Shop kommt und wie er zusammenfährt, als wäre die Erde vor ihm aufgegangen. Ihm ist jetzt fast schlecht geworden, wie er diesen Moment ein zweites Mal, oder soll ich sagen, zum ersten Mal erlebt hat.“ (DeL 28)

Interessant ist hierbei auch die Bemerkung des Erzählers zur Anzahl des Erlebthabens. Mitgemacht hat Brenner den Moment in seiner Wirklichkeit, dabei zugeschaut hat er sich zwei Mal per Video. Die Erlebnishaftigkeit des Ereignisses im Moment seines Geschehens wird vom Erzähler offenbar in Zweifel gezogen, erst durch die Wiederholung und die Außen-sicht wird das Ereignis zu einem Erlebnis. Hieraus lässt man ein narratives Manifest des Erzählers ableiten: Das ganze Leben hält solange keine Erlebnisse bereit, bis es von externer Seite erzählt wird und somit einen Spiegel vorgehalten bekommt.

Soll nun die eingangs gestellte Frage nach der Erzählsituation hinsichtlich des Medieneinsatzes beantwortet werden, so erscheint zuerst einmal das Konzept der Stammtisch-erzählung als nicht haltbar. Theoretisch könnte dabei aus einem Schulheft vorgelesen werden, das dem Erzähler als Gedächtnisstütze bei der wortwörtlichen Wiedergabe hilft, wahrscheinlich ist dies jedoch nicht. Ebenso unwahrscheinlich ist das Vorspielen eines Musikstücks, vorstellbar hingegen ist der Vortrag des Trakl-Gedichts. Lässt man die einengende, da eindi-

mensionale Vorstellung der Wirtshauserzählung hinter sich, ergibt sich durch die applizierte Pseudomultimedialität kein widersprüchliches, sondern lediglich ein komplexes Bild der Erzählsituation. Ein Schriftzeugnis wie den Aufsatz in ein Schriftmedium wie den Roman einzubinden bringt keine mediale Überwindung mit sich. Kaum auffällig, da bereits Konvention, ist der Übertrag von explizit verbalen Gedanken mittels *verba cogitandi*. Außergewöhnlich ist die Illusion eines auditiven Mediums durch *verba sentiendi*, die sich auf den Leser beziehen. Beim visuellen Medium gibt es zwar diese Verben, jedoch fehlt für die oben genannten Beispielstellen der eindeutige Appell an den Leser (z. B. ‚Schau hin!‘). An dieser Stelle muss aber darauf hingewiesen werden, dass das Beobachten und damit zuvorderst das Sehen⁴⁷, aber selbstverständlich auch das Hören⁴⁸ kontinuierlicher Bestandteil der Leserfahrung ist. Abbildung 3 soll hier jedoch nur den expliziten Fremdmedieneinsatz veranschaulichen.

Abb. 3: Medien



Eine derartige Multimedialität lässt sich nur unter bestimmten perspektivischen Voraussetzungen plausibel einsetzen. Darauf wird in Kapitel 4.2 eingegangen.

4.1.6 Erzählerpräsenz in Zahlen

Wie bereits erwähnt, sieht die Literaturwissenschaft den Erzähler als heimliche Hauptfigur der „Brenner“-Romane. Im Hinblick auf die Narratologie kann man diese Hypothese in eine

⁴⁷ Siehe dazu z. B. das explizite Beobachten des Beobachters in Kapitel 2.1.2 Illusion der Echtzeit.

⁴⁸ Jeder Appell des Erzählers an den Leser, ihm zuzuhören, ist als Beleg zu werten.

leichter zu überprüfende abwandeln: Der Erzähler ist außerordentlich präsent. Dies soll anhand eines willkürlich gewählten Kapitels stichprobenartig untersucht werden. Die erhobenen Daten stammen aus „Wie die Tiere“, Kapitel Acht, und setzen die Gesamtzeilenzahl jeder Buchseite ins Verhältnis zu den Zeilen mit wörtlicher Rede (Mimesis), zu Zeilen mit Kommentaren oder Meinungsäußerungen des Erzählers (Exegesis) und zu Zeilen, in denen der Erzähler die Handlung vorantreibt (Diegesis). Zusätzlich wird die Anzahl der expliziten Selbsterwähnung des Erzählers (gezählt wurden Pronomen, die auf die erste Person Singular verweisen) und die explizite Erwähnung des Lesers (durch Personalpronomen oder eindeutige Verbflexion) angegeben (Abb. 4).

Abb. 4: Redevertelung Figur – Erzähler bei Wolf Haas (Durchschnitts- und Maximalwerte fett)

Wie die Tiere Kapitel 8			Anteil in %			
Seite	Marker Selbstbezug	Marker Leserbezug	Mimesis	Exegesis	Diegesis	Erzähleranteil
79	4	0	0,0	40,0	60,0	100,0
80	2	3	9,7	67,7	22,6	90,3
81	2	0	35,5	58,1	6,5	64,5
82	0	0	35,5	32,3	32,3	64,5
83	1	0	16,1	12,9	71,0	83,9
84	3	3	3,2	12,9	83,9	96,8
85	0	2	0,0	16,0	84,0	100,0
Ø	1,7	1,1	14,3	34,3	51,4	85,7

Um die Zahlen einordnen zu können, bedarf es eines Vergleichs. Hierzu wurden die gleiche Untersuchung bei einem zufällig ausgewählten Kapitel aus dem zweiten Band der Ermittlerreihe eines anderen Wiener Autors und Zeitgenossen Wolf Haas' angewandt: Es stammt aus Stefan Slupetzky's „Lemmings Himmelfahrt“⁴⁹ (Abb. 5).

⁴⁹ Vgl. Slupetzky, Stefan: Lemmings Himmelfahrt. Lemmings zweiter Fall. Hamburg: Rowohlt 2005.

Abb. 5: Redevertelung Figur – Erzähler bei Stefan Slupetzky (Maximalwerte fett)

Lemmings Himmelfahrt Kapitel 12			Anteil in %			
Seite	Marker Selbstbezug	Marker Leserbezug	Mimesis	Exegesis	Diegesis	Erzähleranteil
95	0	0	0,0	50,0	50,0	100,0
96	0	0	24,2	12,1	63,6	75,8
97	0	0	36,4	6,1	57,6	63,6
98	0	0	12,5	0,0	87,5	87,5
99	0	0	31,3	0,0	68,8	68,8
100	0	0	30,3	0,0	69,7	69,7
101	0	0	27,3	0,0	72,7	72,7
102	0	0	36,4	9,1	54,5	63,6
103	0	0	39,4	33,3	27,3	60,6
104	0	0	63,6	0,0	36,4	36,4
105	0	0	39,4	0,0	60,6	60,6
106	0	0	84,8	0,0	15,2	15,2
107	0	0	97,0	0,0	3,0	3,0
108	0	0	48,0	4,0	48,0	52,0
Ø	0,0	0,0	40,8	8,2	51,1	59,2

Auffallend ist die hochfrequente Selbsterwähnung des Erzählers bei Haas. Durchschnittlich 1,7 Mal pro Seite spricht er im untersuchten Kapitel explizit von sich, bei Slupetzky bleibt er eine Entität ohne morphologisch markierte Selbstbekenntnis. Haas' Erzähler zeigt hier, auch ohne direkten Vergleich erkennbar, eine Besonderheit, da er über weite Strecken als heterodiegetischer Erzähler auftritt; für diesen Typus ist das Ich-Erzählen untypisch.

Über die Vergleichbarkeit der beiden Romane in dieser Hinsicht kann natürlich diskutiert werden. Der Haassche Erzähler entpuppt sich erst zaghaft und später explosionsartig als homodiegetischer, während seines Sterbens oder besser: dadurch sogar als autodiegetischer Vermittler. Bei Slupetzky handelt es sich um eine beständig heterodiegetische Erzählinstanz. Da aber zu Anfang dieser Unterschied nicht klar ist, jedoch von Beginn an der Erzähler bei Haas seiner Erzählung mit dem Personalpronomen *ich* seinen Stempel aufdrückt⁵⁰, ist ein Vergleich sehr wohl zulässig.

⁵⁰ Cohn, Dorrit: *Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press 1978, S. 204: „No matter how diverse the first-person texts we have considered to this point, all have had one point in common: the narrator has stood at the live center of his narration, whether his introspective focus was on his present or on his past self.“

Ganz ähnlich verhält es sich bei der direkten Ansprache des Adressaten. Pro Seite durchschnittlich mehr als eine morphologische Markierung derselben ist eine absolut hohe Zahl, wenn man sich klar macht, dass es sich nicht um einen Briefroman o. ä. handelt. Der Vergleich mit den nicht vorhandenen Markierungen bei Slupetzky unterstreicht das. Diese Zahl sagt zwar wenig aus über die Erzählerpräsenz, aber umso mehr über den Erzählsituation im Gesamten. Die Romane scheinen als Gespräch mit klarer Rollenverteilung konzipiert: Der Erzähler beschränkt sich auf die Funktion des Senders, das Gegenüber belässt es beim Empfangen. Diese Konstellation wird durch die entsprechenden Markierungen zementiert.

Blickt man nun auf die Verteilung innerhalb des Erzähltextes (Mimesis vs. Erzählertext) und innerhalb des Erzählertextes (Exegesis vs. Diegesis), so erhärtet sich der Eindruck des präsenten wenn nicht gar dominanten Erzählers. Der Anteil der direkten Rede beträgt bei Slupetzky knapp 41%, bei Haas nicht einmal 15%, der Rest ist Raum des Erzählers. Einschränkend muss man sagen, dass bei Haas nicht jede direkte Rede auch als solche formal markiert ist⁵¹, was wiederum auch als Zeichen dafür gewertet werden kann, dem Erzähler die Texthoheit zusprechen zu wollen. Gewichtiger ist das Verhältnis von Exegesis zu Diegesis innerhalb des Erzählertextes. Eine mögliche Kritik, dass in den untersuchten Kapiteln ein Ungleichgewicht bezüglich der Mimesis rein auf die inhaltliche Situation zurückzuführen ist, kommt hier nicht zum Tragen. Der Höchstwert des Kommentaranteils liegt bei Slupetzky auf der verkürzten ersten Kapitelseite zwar bei 50%, doch ist an dieser Stelle unklar, ob der Erzähler selbst kommentiert oder hier die Figur Lemming durch den Erzählertext spricht (Textinterferenz). Echter Erzählerkommentar wie „Allerhand, Lemming, eine beachtliche Leistung nach all der Zeit.“ (LH 97) ist sehr rar. Ganz anders bei Haas, dessen Erzähler 40% seiner Redezeit Kommentaren und Meinungsäußerungen widmet und lediglich 60% dem Vorantreiben der Handlung. Bei Slupetzky, der seinem Erzähler im besagten Kapitel nur knappe 60% des Erzähltextes zuteilt, ist das Verhältnis sehr viel unausgewogener: 13,8% dienen der Exegese und 86,3% der Diegese. Es wird deutlich, wie außergewöhnlich präsent der Erzähler in den „Brenner“-Romanen ist und wie dominant er die Geschichte verwaltet.

⁵¹ Z. B. WDT 144: „[...] und der Spontanmörder erzählt dem Richter: Die Muttertagsblume hat es mir zugeflüstert, tu es.“

4.2 Modus

Nachdem im ersten großen Teilabschnitt dieses Kapitels die Kommunikationssituation zwischen Erzähler und seinem Zuhörer im Mittelpunkt der Untersuchung stand, geht es nun um das Verhältnis des – neutral formuliert – Rezipienten der Geschichte (es spielt dabei keine Rolle, ob das der Zuhörer ist, den sich der Erzähler vorstellt, oder der reale Leser) zum Erzählten. Durch bisher gegebene Beispiele ist bereits klar geworden, dass dieses Verhältnis in den „Brenner“-Romanen kein statisches, sondern ein hochdynamisches ist. Gesteuert wird es durch eine Variabilität im Erzählmodus, im Wesentlichen durch Variation der Distanz und der Perspektive.

4.2.1 Distanz

Der Terminus der Distanz ist kein metonymischer: Er beschreibt den Abstand zwischen Erzähltem und Rezipient. Die Frage lautet also: Wann ist der Leser wie nahe am Geschehen? Diese Nähe wird bestimmt durch den Erzähler, der als vermittelnde Instanz agiert. Genette und mit ihm auch Martinez/Scheffel unterscheiden bei dieser Vermittlung die „Erzählung von Ereignissen“ von der „Erzählung von Worten“⁵². Dies ist insofern logisch, als dass keine noch so anschauliche Erzählung ein Ereignis im eigentlichen Wortsinn zeigen⁵³ kann, sie kann nur beschreiben bzw. von ihm erzählen. Wenn diese Beschreibung aber „möglichst detailliert, präzise oder ‚lebendig‘ erzähl[t]“, kann dadurch eine „Mimesis-Illusion“⁵⁴ hervorgerufen werden. Hierzu muss der Erzählertext genau analysiert werden, formale Marker gibt es dafür keine. Anders ist dies bei der Wiedergabe von Worten. Klanglichen Eigenschaften des gesprochenen Wortes nähert man sich zwar bestenfalls auch nur an, das eigentliche Wort, quasi Sonderfall eines Ereignisses, nämlich ein verbales, kann aber wirklichkeitsgetreu abgebildet werden.

4.2.1.1 Distanzminimierung durch Beschreibungsverzicht

Wie aus dem Kapitel *Erzählerpräsenz in Zahlen* hervorgegangen ist, bekommt die mimetische Darstellung – also die direkte Rede – beim Erzähler der „Brenner“-Romane vergleichs-

⁵² Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 117, 120, Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 51, 53.

⁵³ Vgl. dazu Henry James Übersetzung zum Gegensatzpaar Mimesis - Diegesis: „showing [...] vs. telling“, Genette: Die Erzählung, S. 116.

⁵⁴ Genette: Die Erzählung, S.117.

weise wenig Platz eingeräumt. Ausnahmen davon gibt es aber, besonders auffallend ist in diesem Kontext das Kapitel Sieben aus „Komm, süßer Tod“. Darin befragt Brenner zuerst Rosi, die Betreiberin des Würstlstandes auf dem Rettungsparkplatz des Wiener AKH, und danach Nicole, die Sekretärin des ermordeten Blutbankchefs Stenzl. Das Gespräch mit Rosi wird beinahe ausschließlich in wörtlicher Rede wiedergegeben, wodurch sprachliche Eigenheiten der Figur zu Tage treten, die durch die reine Beschreibung eine andere oder zumindest schwächere Wirkung entfalten würden. Zunächst unterstreicht der Erzähler eine solche Eigenheit, indem er einen erklärenden Kommentar ergänzt, als Brenner sich der Identität einer Person vergewissern möchte:

„Der Sindelka von der Autopsie?“

„Nein, der Sindelka von den staatlich geprüften Jungfrauen.“

Weil die Rosi ist ein Mensch gewesen, die hat einfach nicht normal ja sagen können. (KsT 89)

Die Beschreibung des Phänomens alleine wäre nicht ausreichend illustrativ und vielleicht auch unverständlich gewesen. Eine andere Eigenheit bleibt vom Erzähler unkommentiert, wird aber von der Figur Brenner herausgestellt: Es handelt sich um die mundartliche Konversationsformel ‚Gegege‘, die Rosi gerne benutzt:

„Vielleicht sportelt er viel.“ [Brenner spricht. PM]

„Gegege. Dem sein einziger Sport ist das Leichenaufschneiden.“

„Davon wird's kommen.“

„Was?“

„Daß er nicht zunimmt. Vom Leichengift“, hat der Brenner todernst behauptet.

„Gegege.“

[...]

„Auseinanderschneiden eben“, hat die Rosi erklärt. „Weil die Kugel ist zuerst durch seine Zunge und dann durch ihre Zunge. Und durch die Hitze sind die zwei Zungen zusammengeschmolzen.“

„Gegege!“ (KsT 89/90)

Brenner ahmt hier seine Gesprächspartnerin nach. Die direkte, wenn auch nicht mit Anführungsstrichen markierte Gedankenrede am Ende des Dialogs ist Indiz dafür, dass es sich bei diesem sprachlichen Reflex um einen bewussten handelt und er sich sogar über Rosi lustig macht⁵⁵:

⁵⁵ An anderer Stelle erklärt der Erzähler diesen Aspekt des Vorgehens beim Verhör: „Und wenn du heute als Detektiv wen aushorchen willst, dann ist die Regel Nummer eins: Du darfst ihm nie das Gefühl geben, daß du ihn verarschst. Du mußt ihn vielleicht verarschen, aber du darfst ihm nicht das Gefühl geben. Das ist ja die Kunst.“ (KM 55) ‚Verarschen‘ kann in zweierlei Hinsicht verstanden werden: sowohl als Verspotten als auch als Camouflieren der echten Identität und Absicht.

„Die Sekretärin vom Stenzl in der Blutbank drüben. Die hat sich mit der Irmi einen Krieg um den Stenzl geliefert, das war nicht mehr feierlich.“
Gegege, hat sich der Brenner gedacht. (KsT 91)

Die nicht in diegetischen Text transformierte Darstellung des Gesprächs dient noch einem weiteren Sinn: Sie veranschaulicht uns am Exempel die Verhörtechnik des Detektivs Brenner. Indem er selbst redeunwillige⁵⁶ Menschen mit frechen oder koketten Aussagen oder Fragen nach Nebensächlichkeiten zum Reden provoziert und dann lediglich mit geringstem Eigenengagement das Gespräch aufrecht erhält, bringt er es fertig, an Informationen zu kommen, ohne direkt nach ihnen zu fragen, ja oft einmal ohne konkret nach Ihnen zu begehren. Der Sekretärin Nicole macht er eindeutige Avancen, denen sie, wie zuvor schon Rosi, mit einer Phrase entgegnet. Drei Mal auf einer Seite kommentiert sie Brenners Aussagen mit „Sehr witzig“ (KsT 93), was der Erzähler aufgreift um die evokative Qualität Brenners hervorzuheben:

Du wirst sagen, ein bißchen aufdringlich, wie der Brenner da geredet hat, ein bißchen zu sehr, wie die Männer früher gewesen sind. Aber jetzt werde ich dir einmal was sagen. Es heißt: Durch das Reden kommen die Leute zusammen. Und ein paar Mal „sehr witzig“, und schon hat sich herausgestellt, daß [...]. (KsT 93)

Eine Präsentation ohne direkte Rede, aber mit der gleichen Wiedergabegenauigkeit, also mittels indirekter Rede, würde sehr gekünstelt wirken, die Plastizität der dargestellten Situation wäre stark geschmälert. Eine weniger exakte Darreichung des Dialogs würde wahrscheinlich an Humor einbüßen und überdies die Verhörfertigkeit des Detektivs völlig unbeachtet lassen. Wo auch immer die Distanz verkürzt wird und das Wort mimetisch dargestellt, liegt der Fokus automatisch auf der Sprache der Figur oder der rhetorischen Besonderheit der Rede. Wird wie beim Gespräch zwischen Brenner und Nicole weitestgehend auf verba dicendi verzichtet, indiziert der Text die maximale Rückzugsstufe des Erzählers und damit die minimale Distanz zwischen Rezipient und Erzähltem:

„Man weiß wenigstens, dass man noch einen Kopf hat.“
„Sehr witzig.“
„Weil wenn du wem eine Kugel in den Kopf schießt, der hat nicht einmal mehr Kopfweh.“
„Ich schieße aber niemandem eine Kugel in den Kopf.“

⁵⁶ Als Brenner eine Kaffeefahrt mitmacht, um über den Buschauffeur an Informationen zu kommen, schafft er trotz anfänglichen Misstrauens mit geringstem Aufwand, diesen für sich zu gewinnen: „Und da muss ich dem Brenner jetzt wirklich gratulieren. Weil er hat den Ferdl jetzt mit einem einzigen Wort umgedreht.“ (KM 54).

„Aber irgendwie muß ja die Kugel in den Kopf von deinem Chef gekommen sein.“ (KsT 93)

Diese Nähe durch die direkte Rede in Reinform wird immer wieder durch die eigentlich bereits obligatorischen Erzählerkommentare unterbrochen:

„Ich hab geklopft.“

Sie hat die Augen aufgemacht, und ich muß ehrlich sagen, ich habe noch nie einem Marsmenschen in die Augen geschaut, aber ungefähr so stelle ich es mir vor. Nicht, daß du glaubst grün, sondern braun. Aber von der Form her ganz unnatürlich schräge Marsaugen, sprich Hypnose.

„Wenn ich meine Übungen machen, bin ich manchmal so entspannt, daß ich das Klopfen nicht mehr höre.“ (KsT 92)

Es stellt sich anhand dieses Beispiels die Frage, ob sich durch die Unterbrechung des dramatischen Modus (markiert durch die direkte Rede) die Distanz schlagartig und zwangsläufig wieder vergrößert oder ob sie durch die geschickte Darstellung von Ereignissen auf Minimalmaß gehalten werden kann. Auf der einen Seite schiebt sich der Erzähler erneut und ausdrücklich zwischen Erzähltes und Zuhörer seiner Geschichte, indem er diesen durch seine Augen schauen lässt. Es ist die visuelle Sinneswahrnehmung des Erzählers selbst, die weitergegeben wird, das Maß an Mittelbarkeit und mit ihr die Distanz vergrößert sich in diesem Moment. Auf der anderen Seite kommt hier wieder die Eigenheit des Haasschen Erzählers zum Tragen, die ein großes Maß an Anschaulichkeit ohne allzu ausschweifende Beschreibung mit sich bringt: Er lässt einen oder wenige Begriffe fallen, die ein großes und zugleich homogenes bzw. konventionelles imaginatives Potenzial bergen⁵⁷. Eine wichtige Assoziation mit dem Begriff Marsmenschen ist sicher die Farbe Grün. Diesen Aspekt kennt der Erzähler und korrigiert seine stempelartige Darstellungsform indem er ihn sogleich subtrahiert. Die andere Assoziation ist die bezüglich Form und Größe. Ein vergleichende Beschreibung wie etwa *mandelförmig* wird nicht bemüht, lediglich das Adjektiv *schräg* unterstützt das Lemma Marsmensch. Noch weiter geht der Erzähler, als er ohne Einbettung den Begriff der Hypnose an das Ende seines Kommentars stellt und damit ein weitergefasstes, aber bei der Vorstellung dennoch behilfliches Assoziationsfeld aufmacht. Durch die Beschreibung der Augen Nicoles wird der Aspekt der Hypnose zwar vorgegeben, damit dieser assoziative Mechanismus aber funktioniert, müssen *Auge* und *Hypnose* im kulturellen Gedächtnis bereits ver-

⁵⁷ Hier soll noch einmal Baßler zitiert werden, der diesen Mechanismus mit einer „kulturellen Enzyklopädie“ erklärt, mit deren Hilfe ein bestimmtes Wissen „mit einem einzigen Wort abgerufen“ und somit eine „Sache plastisch vorstellbar“ gemacht werden kann (S. 188).

knüpft sein⁵⁸. Wenn also der Erzähler an der Oberfläche die Distanz durch sein Erzählen zu vergrößern scheint, schafft er es doch, durch seine enzyklopädische Darstellungsweise den Rezipienten nahe am Ereignis zu behalten, eben weil er sich nicht einer exzessiven Beschreibung bedient, sondern eigendynamischen Stichwörtern⁵⁹ – auch durch einen transmedialen Sprung (das Bild des Marsmenschen ist heutzutage wahrscheinlich in erster Linie von Filmen geprägt) – die Aufgabe der Illustration überlässt. Genettes Konzept der mimetischen Illusion, also der Übertrag des nichtsprachlichen Ereignisses in sprachliche Zeichen ohne großen Näheverlust, wird – wie gesehen – bei Haas innovativ umgesetzt.

4.2.1.2 Distanzvariation durch Tempowechsel

Die Distanz lässt sich prinzipiell variieren durch die Wahl zwischen dramatischer oder narrativer Darstellung bei Worten bzw. illustrativer oder verkürzender bei Ereignissen. Ein Instrument hierbei ist auch das Erzähltempo⁶⁰. Klar zu taxieren, da relativ eng gebunden an die Echtzeit eines Geschehnisses, ist dieses bei der wörtlichen Rede: Hier stimmen die Dauer⁶¹ der Erzählung und die des Geschehens annähernd überein. Bei diesem „zeitdeckenden [oder auch szenischen] Erzählen“⁶² ist der Abstand zwischen Zuhörer bzw. Leser und Erzähltem ein geringer, die durative Gleichschaltung sorgt für ein paralleles Erleben. Mit einer Raffung, also beim summarischen Erzählen, geht die Möglichkeit des echtzeitigen Erlebens für den Rezipienten verloren. Ein innerhalb der „Brenner“-Reihe extremes Beispiel gibt der Erzähler, als er Brenners unentschlossenes Agieren nach dem Schlaganfall des ehemaligen Kollegen Aschenbrenner beschreibt, wie dieser nach Zeugen unter den Bettlern sucht: „Die ersten Tage hat er sich nicht recht getraut, und er hat sie zuerst einmal nur beobachtet, da ist der Brenner gewandert von Zigeuner zu Zigeuner, Wanderlust nichts dagegen.“ (DeL 81) Mehrere Tage der Handlung werden also in wenigen Lesesekunden erzählt. Eine detailliertere, wenn auch

⁵⁸ Man denke hier an die Schlange Ka aus dem „Dschungelbuch“, die das Menschenkind Mogli mit Ihren Augen manipuliert, oder an den Hypnotiseur aus „Asterix erobert Rom“, der mit der Hilfe seiner Augen operiert.

⁵⁹ Hier sei zur Verdeutlichung das Bild eines Pop-up-Fensters gegeben: Plötzlich, hervorgerufen durch nur einen Begriff, öffnet sich ein ganzes Bündel an gespeicherten Information, die nicht sequentiell abgerufen werden, sondern alle auf einmal präsent sind und die man nicht negieren kann.

⁶⁰ Auch wenn Martinez/Scheffel ihren von Genette übernommenen Begriff der Dauer dem großen Kapitel Zeit und nicht dem des Modus unterordnen, sei dieser Aspekt in dieser Arbeit an dieser Stelle abgehandelt, da die Geschwindigkeit der Erzählung maßgeblichen Anteil an der Mittelbarkeit des Erlebens hat.

⁶¹ Der Alternativbegriff zu Erzähltempo, die Dauer, beschreibt das Verhältnis von Erzähl- zu erzählter Zeit bei Martinez/Scheffel (S. 41).

⁶² Martinez/Scheffel verwenden der Genauigkeit halber diesen Begriff, da auch bei der direkten Rede, Sprechgeschwindigkeit und Pausen nicht exakt abgebildet werden können (S. 41).

nicht zeitdeckende Darstellungsweise erschiene nur dann sinnvoll, wenn in diesen Tagen, in denen auf der Ebene der äußeren Handlung nichts Relevantes passiert, ein psychischer Prozess von großer Wichtigkeit abliefe, den man abbilden muss⁶³. Gerafft wird also immer dort, wo nichts Wichtiges passiert⁶⁴. Eine andere Erzählerdoktrin wäre – trotz der vielen Exkurse, die in jedem Fall einen Unterhaltungswert haben, wenngleich sie die Handlung nicht vorantreiben – ineffizient. Dies reflektiert indirekt ein Erzählerkommentar nach der Darstellung von Brenners Überlegungen beim solitären Tischfußballspiel im Keller des Marianums: „Uh, da hat der Brenner viele Bälle ins Tor schießen müssen, bis er sich das so schön auseinandergeklaut hat, wie ich es dir da erzähle.“ (Sil 183) Der Leser hat durch diese Darstellungsform eine Position inne, die eine temporale Übersicht mit sich bringt: Zeitabstände werden unschärfer, quasi kleiner. Die Distanz zwischen Leser und Geschehen vergrößert sich auf ein Maximum.

Ein höheres Erzähltempo muss aber nicht immer mit einer wenig berührenden Übersicht einhergehen. Es kann statt einer Raffung, die ein Streichen impliziert, auch eine Straffung und damit eine Verdichtung bewirken:

Weil siebenundsiebzig Stunden nach dem Verschwinden der Helena hat er den Milan beauftragt, und achtundsiebzig Stunden nach dem Verschwinden der Helena hat er schon zwei Liter durchsichtigen Schrebergartenkaffe im Magen [...] gehabt, aber eben auch die Erklärung warum der Knoll diese Hütte gekauft hat. [...]

Achtzig Stunden nach dem Verschwinden der Helena hat sich der Brenner in einer Apotheke Kopfwehtabletten gekauft, und sobald es wieder ein bisschen gegangen ist, hat er keine einundachtzig Stunden nach dem Verschwinden der Helena mit verstellter Stimme beim Kressdorf angerufen [...]. (BIG 147/148)

Durch die konsequente zeitliche Orientierung am Nullpunkt der Detektivgeschichte, dem Verschwinden der kleinen Helena, die zwar im ganzen Roman, aber in auffallender Häufung innerhalb dieses Kapitels zu finden ist, unterstreicht der Erzähler die Entschlossenheit des Detektivs, der – ähnlich der Startprozedur bei einer Weltalloperation – seriell seine Aufgaben abarbeitet. Er setzt somit in Textgestalt fort, was er zu Kapiteleingang auf Inhaltsebene mitteilt: Brenner erledigt in kurzer Zeit viel Ermittlungsarbeit. Hinzu kommt, dass der Erzähler sich mit Kommentaren zurückhält, den Eindruck des flotten Arbeitens seiner Figur beim

⁶³ Vgl. dazu Dostojewskis „Schuld und Sühne“.

⁶⁴ Vgl. dazu auch Brenners Strafdienstwochen bei der Wiener Rettung (KsT 106) oder sein Genesungsprozess im Spital, bei dem 26 Tage auf einer Seite zusammengefasst werden (DeL 21, 22).

Leser also auch nicht stören möchte. Für den Rezipienten wird durch die Beschleunigung des Erzähltempos die Handlungsgeschwindigkeit greifbarer, die Distanz verkürzt sich. Den gleichen Effekt mit ähnlichen Mitteln erzielt der Text bei der Transformation der gewaltsamen Reise Brenners zur Kressdorfschen Almhütte:

Und jetzt geht es schon steil bergauf, und das sind jetzt schon die Serpentin, und das muss jetzt schon die Schotterstraße sein, und das, wo sie mich jetzt so brutal aus dem Kofferraum reißen [...], und wo ich mit meinem Angstschweiß die herrliche Luft verpeste und wo meine Zähne ins würzige Gras beißen [...], und das müsste jetzt, wenn mich nicht alles täuscht, die Hüttentür sein, die der schnaufende Grobian mit seinen fürchterlichen Nikotinfingern aufsperrt, mit denen er mir gerade noch den Schmerzensschrei in die Kehle zurückgestopft hat. (BIG 175)

Wenn auch nicht durch Zeichen markiert, so handelt es sich doch klar um direkte Figurenrede. Die bedient sich vornehmlich der Parataxe, wodurch ein Gefühl der schnellen Reihung verstärkt wird und damit die Empfindung der Figur, die zum einen das Tempo des Autos spürt und sich in einer Stresssituation befindet. Hinzu kommt die Länge des ununterbrochenen Satz von einer halben Buchseite, die die Rastlosigkeit erlebbar macht. Wenn auch die Figur hier selbst spricht bzw. denkt (vermutlich liegt auch hier eine Übersetzung einer abstrakten Gedankensprache in die konkrete mittels Zeichen vor), so verkürzt sie doch wie der Erzähler beim Beispiel zuvor. Vom steilen Anstieg zu den Serpentin und von dort auf die Schotterstraße etc. vergeht sicher mehr Zeit als das Lesen der Zeilen bedarf. Der Erzähler greift hier aber nicht als Bindeglied zwischen verschiedenen zeitdeckenden Wiedergaben von Gedanken ein, sondern überlässt das Erzählen der Figur. Möglicherweise wird auch dadurch die Distanz kleingehalten.

Wird nun aber die erzählte Zeit gedehnt (die Dauer der Erzählung ist größer als die Dauer des Ereignisses), intensiviert sich das Erleben des Rezipienten auf andere Weise. Das Geschehen erhält mehr Raum, wird also das Volumen betreffend tatsächlich vergrößert. Die Metonymie der Zeitlupe ist hier auch bezeichnend für die Distanz: Das Geschilderte rückt näher. Der Erzähler der „Brenner“-Romane realisiert die Dehnung auf die für ihn typische Art und Weise, er nutzt die verlangsamte Darstellung für Kommentare. Zwar werden Ereignisse, die in Wirklichkeit blitzschnell ablaufen, immer alleine schon durch die Versprachlichung gedehnt (bei einem Schuss beispielsweise, einer Empfindung wie Hunger oder nicht zu komplexen Gedanken ist dies gar nicht anders möglich), die Dehnung einer Zeitspanne, weil

eine Figur subjektiv diese empfindet (z. B. in einem Schockmoment) ist aber die interessante, da intendierte. Als Brenner in der Kühlkammer der Hendlstation dem alten Löschenkohl entgegensieht, der ihm nach dem Leben trachtet, wird der Leser Zeuge einer solchen Dehnung:

Die Hacke ist so tief in die Fleischbank gesaut, daß der Alte sie fast nicht mehr herausgebracht hat. Im nachhinein kann man leicht sagen, diese zwei Sekunden, bis der Alte die Hacke aus der Fleischerbank herausbringt, das wäre dem Brenner seine Chance gewesen, da hätte er ihn überwältigen müssen. Aber wenn du heute mit nur mehr neun Fingern in einer Kühlkammer liegst, dann sieht die Sache schon wieder anders aus. Nur so kann ich mir erklären, daß der Brenner auf seiner Fleischerbank liegen geblieben ist und an etwas anderes gedacht hat. [...]

Aber nichts da, ich werde dir sagen, was am Brenner in diesen zwei Sekunden, bis der Löschenkohl die Hacke wieder in der Höhe gehabt hat, vorbeigezogen ist. [...]

Und aus dieser Situation heraus sind dem Brenner jetzt Zusammenhänge aufgefallen, die er aus der Verkrampfung heraus bestimmt nicht so schön zusammengebracht hätte. [...]

In den zwei Sekunden, die der Alte gebraucht hat, um die Hacke aus der Fleischerbank zu reißen, ist dem Brenner noch einmal durch den Kopf gegangen, wie ihm die Jurassic Helene [...].

Wie der alte Löschenkohl oft mehrmals in einer Woche zu ihr gekommen ist. [...]

Und da hat es der Horvath einfach nicht genauer wissen wollen [...], ist es dem Brenner durch den Kopf gegangen, wie der Alte mit der linken Hand die Hacke vorn bei der Klinge angegriffen hat [...].

Aber da hat der Wirt die Rechnung ohne den Milanovic gemacht, ist es dem Brenner schnell durch den Kopf gegangen, wie der Alte die Hacke endlich herausgerissen und schon wieder über dem Kopf gehabt hat. (KM 136-139)

Die zwei explizit und mehrmals genannten Sekunden, in denen das Hackbeil im Holzklotz steckt, werden auf knapp drei Buchseiten gedehnt. Dabei wird auch deutlich, wie ungerne der Erzähler den eröffneten Raum für die Gedanken der Figur freigibt. Zwar kündigt er diese an, braucht aber weitere drei Absätze, um sie folgen zu lassen. Eine Bewusstseinsstromtechnik, um die Masse der Gedanken, die innerhalb der kurzen Zeit durch den Kopf der Figur Brenner gehen, abzubilden, kommt nicht zum Einsatz, vielmehr bedient sich der Text der mittelbaren indirekten Gedankenrede. Der Erzähler beherrscht also diese Sequenz, führt den Leser durch die extreme Dehnung nahe an das Geschehen, hält ihn durch die diegetische Darstellungsweise aber auch auf Abstand. Diese Polarität findet sich in anderer Form beim Gespräch zwischen Brenner und dem Tiertreuhänder Hojac (WdT 104–107). Die gewechselten Worte werden mittels direkter Rede dargestellt, aber beinahe rhythmisch von Erzählerkommentaren unterbrochen. Während der Wiedergabe der Aussage einer Figur wird also zeitdeckend präsentiert, doch mit jedem Erzählereinschub pausiert die Handlung und ihre Darstellung wird somit gestreckt. Die Darreichung dieses Dialogs erinnert stark an einen konversations-

analytischen Vorgang einer Videoaufzeichnung; ein Teil wird vorgeführt, das Medium angehalten, das Gehörte und Gesehene vom Analytiker kommentiert, darauf folgt die nächste Sequenz und alles beginnt von vorn:

„Ideen muss man haben“, hat der Brenner gesagt, weil das war das Credo vom Schmalzl, Ideen muss man haben, und der Brenner intuitiv: Was dem Schmalzl gefällt, müsste dem Hojac auch gefallen.

„Mit Ideen hat das gar nichts zu tun.“

Siehst du, das ist hoch interessant, manchmal liegt in einer negativen Reaktion mehr Bestätigung, als wenn dir wer Recht gibt. Aber der Hojac eben doch eine Spur kultivierter als der Schmalzl, weil er hat dem Brenner jetzt erklärt, warum es nichts mit Ideen zu tun. [...]

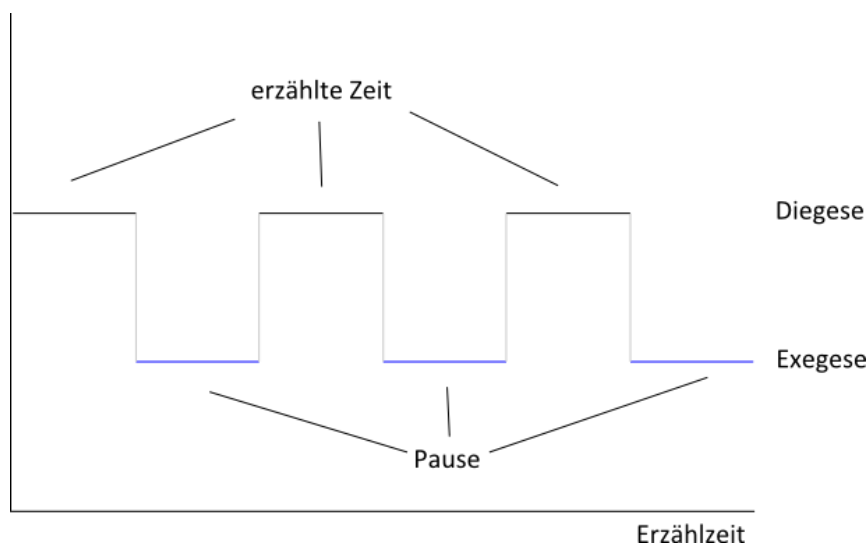
„Ideen muss man haben.“

Am liebsten hätte sich der Brenner die Zunge abgebissen, Gerade hat ihn der Hojac zurechtgewiesen, und jetzt sagt er es schon wieder. So was Blödes, kein Mensch lässt sich gerne zweimal zurechtweisen, aber es ist ihm herausgerutscht, was willst du da machen.

„Ja. Das war eine gute Idee.“ (WdT 104)

Natürlich finden sich im Erzählertext nicht nur exegetische Aussagen, auch die Darstellung von Ereignissen ist dort zu finden. Wichtig ist aber, dass die Dehnung hier nicht durch eine kontinuierliche Retardierung stattfindet, sondern durch den Wechsel von Wiedergabe in Echtzeit und Erzählerkommentar in Handlungspausen (Abb. 6). Dabei stehen sich mit der mimetischen Darstellung ein Marker für kurze, mit Exegese und Diegese Marker für große Distanz gegenüber.

Abb. 6: Dehnung als Kombination von Handlung und Pause



Im Hinblick auf das Phänomen der Dehnung nimmt Kapitel 19 aus dem letzten „Brenner“-Band, *Der Brenner und der liebe Gott*, eine Sonderstellung ein. Hier wird Brenner vom Bau-

unternehmer Kressdorf in die Senkgrube hinabgelassen, um ihm Informationen abzupressen. Da er diese aber nicht geben kann, droht ihm der Tod. Die Darstellung dieses Nahtoderlebnisses versucht ein Zeitraster zu überwinden. Zwar wird dieses Kapitel mit der schon beschriebenen Technik der Streckung durch Pausen, in denen der Erzähler Raum für seine Exkurse beansprucht, begonnen, dann allerdings gibt es einen Zeitsprung nach vorn („Erst wie er schon eine Minute oder zwei komplett untergetaucht war, [...]“, BIG 187, 188). Nach diesem wird jedoch sogleich wieder in der Retrospektive erzählt, was zuvor geschah (was die Frage der Fokalisierung aufwirft, die im nächsten Kapitel behandelt wird), bis der Leser an der aktuellen Empfindung der Figur teilhaben darf:

Und jetzt hat der Brenner, während er schon in der absoluten Senkgrubenfinsternis mit schwindenden Sinnen nach dem Knoll getastet hat, noch gedacht: Ich bin selber schuld, weil ich hätte sagen sollen, dass ich die Helena habe. Und da siehst du, dass er im Verenden schon in die Glücksphase gekommen ist, weil immerhin selber schuld, das ist das größte, das man am Ende eines erfüllten Lebens haben kann.

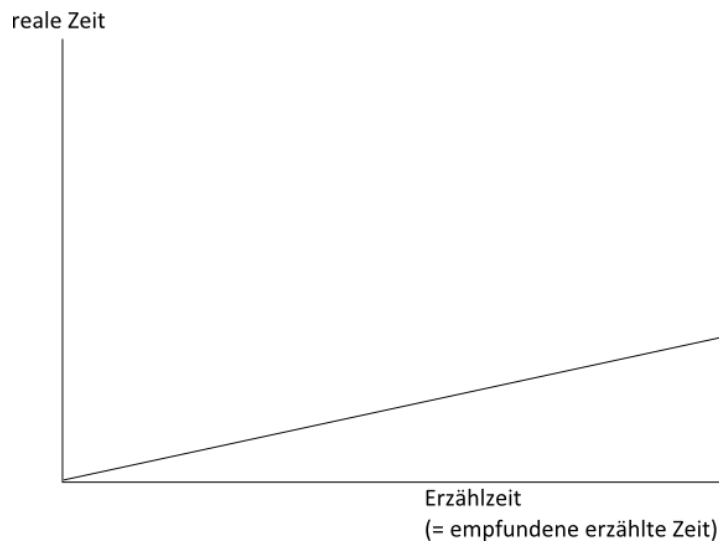
Der Brenner hat sich jetzt auch gefreut, dass er am Senkgrubenboden einen Bekannten getroffen hat. Aber nicht, dass du glaubst, den Knoll. [...]

Jetzt wer war es, wenn es nicht der Knoll war? Pass auf, ob du es glaubst oder nicht, der Brenner hat auf dem Boden der Senkgrube den lieben Gott getroffen. [...] Der hat nett herübergelächelt vom anderen Rand der Senkgrube, der dem Brenner jetzt so weit entfernt vorgekommen ist [...].“ (BIG 190)

Dieses Erlebnis, dessen Schilderung sich über zwei Buchseiten zieht, dauert real vermutlich nur Sekunden oder gar nur Bruchteile von Sekunden, wenn man davon ausgeht, dass die Angabe der Zeit ohne Sauerstoff zuvor (wenn auch vage, so ist der Zeitrahmen von ein bis zwei Minuten in jedem Fall groß genug, um nicht mehr viel Überlebensspielraum zu lassen) zutreffend ist. Ähnlich dem Zeitempfinden im Traum ist die Wahrnehmung von Brenner also eine gedehnte. Nicht der Erzähler ist demnach für die Dehnung verantwortlich, er bildet vielmehr die gedehnte Wahrnehmung der Figur zeitdeckend ab (s. Abb. 7). Hierbei stößt er jedoch wieder an die mediale Grenze der Sprache: „Der [liebe Gott] ist wahnsinnig schnell näher gekommen, der hat sich schneller bewegt als ein Licht in der Finsternis“ (BIG 191) und damit natürlich auch schneller, als der Erzähler narrativ folgen kann. Beschreibungen wie diese machen die Unmöglichkeit der mimetischen Darstellung von Ereignissen⁶⁵ deutlich.

⁶⁵ Besonders schwierig ist dies bei nichtsprachlichen Gedanken, die als amorphe Entitäten besonders schwer und kaum zeitdeckend zu erfassen sind. Deutlich wird das durch die konkrete Zeitangabe des Erzählers vor der Schilderung eines solchen Gedankens: „Weil einen Moment lang, also das ist vielleicht nur wie bei einem

Abb. 7: Diegetisch motivierte Dehnung



Der sensorische Gleichschritt von Erzähler und Figur, der unweigerlich zu unzuverlässigem Erzählen zwingt (in diesem Kapitel wird nicht erst am Schluss klar gemacht, dass viele Information, die der Leser bekommt, nicht reliabel sind, da sie über den geistig beeinträchtigten Brenner bezogen werden), bringt den Rezipienten der Geschichte aber wieder ganz nahe an das Geschehen und macht Ereignisse scheinbar – im Sinne einer gelungenen mimetischen Illusion – greifbar. Ähnlich wie bei der Darstellung der subjektiven Figurenerfahrung verhält es sich bei der eines Fremdmediums innerhalb der Handlung. Man könnte sogar von einer Meta-Dehnung sprechen, bei der sogar Bezug auf ihre ureigene Qualität genommen wird, als der Blick des Lesers in einem Wettcafé auf einen Bildschirm gelenkt wird, der Hunderennen zeigt:

In einer großartigen Zeitlupeneinstellung hat man gesehen, wie die muskulösen Hundekörper sich verformt haben vor lauter Fliehkraft. Ihre Lefzen sind regelrecht verweht worden [...], ihr Speichel ist mit dem Sand um die Wette geflogen, und der Brenner hat sich gewünscht, dass die Zeit stehenbleibt [...].“ (BIG 68)

Wenn die Zeit auf der Handlungsebene nicht nur verzögert dargestellt wird, sondern wirklich stehenbleibt, spricht man von der Pause. Sie ist immer dort zu finden, wo kein Vorgang, sondern ein Zustand (z. B. die Architektur eines Gebäudes) beschrieben wird, oder immer dann – und das ist eine Besonderheit der „Brenner“-Romane, auf die oben schon Bezug

Abfahrtslauf gewesen, wenn der Sieger eine Tausendstelsekunde Vorsprung hat, nur so eine Tausendstelsekunde lang hat der Detektiv jetzt an was ganz anderes gedacht.“ (AdT 139) Es folgt die Versprachlichung über mehrere Zeilen.

genommen wurde –, wenn der Erzähler kommentiert. Neben unzähligen Kommentaren in allen möglichen Situationen und verschiedenen Ausdehnungen finden sich längere Pausen öfter an Kapitelanfängen⁶⁶. Wenn man unter dem Aspekt der Dauer bei extremer Raffung von maximaler Distanz sprechen kann, so muss man bei der Distanzbewertung der Pause unterscheiden zwischen Pausen mit klarem Bezug (z. B. Gebäudebeschreibung s. o.) und Pausen ohne Bezug zum Erzählten. Im ersten Fall ist die anschauliche Beschreibung im Sinne Genettes dienlich, da der Rezipient nahe an das Geschehen herangeführt werden soll. Im zweiten Fall ist der Distanzbegriff möglicherweise nicht der richtige, da es zwischen der Information, die in der Pause mitgeteilt wird, und der eigentlichen Handlung auf den ersten Blick gar keinen Bezug gibt und demnach kein Verhältnis, das sich über Distanz definieren ließe. Um dies zu verdeutlichen, seien die ersten beiden Absätze eines mehr als einseitigen Erzählerexkurses zu Anfang des dreizehnten Kapitels aus „Komm, süßer Tod“ zitiert:

Der Tod ist vielleicht groß. Aber Wien ist auch groß. Wenn du mit dem Fünfer vom Westbahnhof zum Südbahnhof fährst, bist du fast eine Stunde unterwegs. Und da bist du noch lange nicht draußen in der Bronx. Noch lange nicht in der Großfeld- oder in der Trabrennsiedlung oder am Schöpfwerk draußen, wo sie immer die Vergewaltiger haben und die Jugendbanden und die Zeitungsleute.

Und da liest man dann in der Zeitung, wie gefährlich es am Schöpfwerk ist, weil das Crack [...] die Leute so aggressiv macht, daß sie dir den Kopf abschneiden. Aber niemand schreibt über die tiefere Ursache. Niemand schreibt über die Burenwurst. Weil die Burenwurst macht so aggressiv, das glaubst du nicht. Käsekrainer, Zigeuner, Cabanossi machen auch aggressiv, aber im Grunde genommen macht nichts so aggressiv wie die heiße Burenwurst, außer natürlich der heiße Leberkäse. (KsT 165)

Diese Bezugslosigkeit nimmt der Erzähler selbst auf, indem er am Ende sagt: „Aber ich will auf ganz etwas anderes hinaus.“ (KsT 166) Dieses Eingeständnis unterhöhlt er dann sogleich wieder, indem er im Exkurs gegebene Information für sein weiteres Erzählen voraussetzt. So wird der Exkurs zu einer Art Präambel von Bedeutung für das Verständnis der weiteren Erzählung. Ähnlich funktioniert der Anfang des zwölften Kapitels im gleichen Roman, als der Erzähler über den Vollmond und seine Unwirksamkeit referiert und mit dem Satz „Und noch etwas hat nichts mit dem Vollmond zu tun gehabt.“ (KsT 151) dann in die Erzählung der Handlung einsteigt.

⁶⁶ Vgl. z. B. Kap. 4, 7, 9 (Sil) oder Kap. 12 und 13 (KsT).

Ob unverständlicher und stark kontrastiver Wechsel oder sanftes und bezugsbedingtes Shiften⁶⁷ von Exkurs zu Diegese – eine Verbindung zwischen der Einleitung in der Pause und der späteren Handlungsdarstellung besteht immer. Über die Distanz zwischen Leser und dem in der Pause Erzählten lässt sich aber dennoch schwer pauschal urteilen: Die Exkurse sind inhaltlich abstrakt, weisen aber, wie die Analyse des Wetterberichts aus dem Fernsehen, auch leserindividuelles Identifikationspotenzial auf (der eine kann die mitgeteilten Beobachtungen nachvollziehen, der andere nicht). In den Pausen läuft der Erzähler aber zu Höchstform auf, da er hier Zeit hat, das zu tun, was er am besten kann: in seiner eigenen Sprache⁶⁸ informieren, zugleich schwadronieren und dabei bestens unterhalten.

Einen besonders raffinierten Einsatz der Pause lässt die folgende Textstelle erkennen. Berti, der Flugschüler, versucht, einen Hubschrauber auf dem Dach des Flakturms im Augarten zu landen, auf dem sich sowohl Brenner als auch der Architekt befinden:

Grundsätzlich ist das Leben natürlich nie ganz ohne Risiken, da will ich nicht zu den Leuten gehören, die immer nur Vorsicht predigen, und besser mit eingezogenem Kopf durchs Leben gehen. Aber bei einer Sache bin ich heikel. Wenn ein Hubschrauber landet, dann soll man nie zu nahe hingehen. Und vorsichtshalber schon von weitem den Kopf einziehen, ich sage, das ist keine Schande. Natürlich sind die Rotorblätter höher oben als jeder Kopf. Aber eben nicht nur hoch oben, die haben auch einen viel größeren Durchmesser, als man glaubt. Jetzt stehst du als Pasant, der neugierig bei der Landung zuschaut, vielleicht auf einem Wegrain, der liegt womöglich einen Meter höher als das Feld, wo der Hubschrauber landet. (WdT 204/205)

Auch wenn dieser Absatz wie ein weiterer Erzählerexkurs anmutet, ist schnell klar, dass hier im Grunde weitererzählt wird, sprich die Handlung gar nicht pausiert. Der Leser versteht, dass den Architekten seine höhere Position auf dem Dach buchstäblich den Kopf kostet. In der Folge, wenn der Pseudoexkurs endet, wird auch keine echte Handlungsdarstellung nachgeliefert. Diese Art der Pause ist also keine echte, bewirkt aber eine massive Distanzvergrößerung, da etwas ungemein Wichtiges und auch Grausames wie die Enthauptung des Mörders nur indirekt und abstrakt dargestellt wird. Der Erzähler schiebt sich hier in seiner Rolle des dozierenden Theoretikers als WahrnehmungsfILTER zwischen das Geschehen und den Rezipienten. Dieser muss vom Allgemeinen auf das Spezielle selbst deduzieren um zu

⁶⁷ Vgl. Sil 51.

⁶⁸ Vgl. dazu Baßler, der in der Erzählersprache ein „Verfahren mit hohem Wiedererkennungswert [sieht], das – zusätzlich zur Lokalkolorit-Infusion – in der Lage ist, am laufenden Band Mikropointen zu produzieren.“ (S. 189/190).

verstehen und kann nicht einfach nur schauen, was ihm vorgeführt wird. Der Grad der Mittelbarkeit ist – ausgerechnet an dieser spannenden Stelle – besonders hoch. Bemerkenswert ist der Umstand, dass im gesamten Kapitel, das das entscheidende Duell zwischen Mörder und Ermittler birgt, Entfernung eine bedeutende Rolle spielt: Die Perspektive auf den Kampf zwischen Brenner und dem Architekten ist die aus dem Hubschrauber. Der Leser sieht mit den Augen von Magdalena und Berti, ist also nicht wie ein neutraler Beobachter an derselben Stelle nahe an der Hauptfigur. Die Beschränkung durch die personale Sicht (dazu mehr im nächsten Kapitel) schließt aus, in Brenner hineinzufühlen, wie im vorigen Kapitel seine Erschöpfung expliziert zu bekommen oder sein schweres Atmen zu hören. Zwischen spannendem Geschehen und Zuschauer liegen einige Meter Luft genauso wie zwischen Leser und Erzähltem eine Art Sicherheitsabstand liegt. Die Ernsthaftigkeit der Situation scheint pervertiert durch diese Distanz, einer hypothetischen Absicht, beim Leser gespannte Erregung zu erzeugen, wie es der Kriminalroman erwarten lässt, wird erzähltechnisch nicht nachgekommen. Geht man zurück zum Anfang des Romans, erweckt die Schilderung des Augartens den Eindruck, dass der Erzähler diese Distanz gar zum Thema seiner Geschichte machen will. Die Vogelperspektive nimmt die Hubschrauberperspektive vorweg, der Vogel selbst kann als Sinnbild für die Position des Lesers gesehen werden: „Da hast du als Krähe oder Mauersegler alles so schön im Blick, dass du aus der Distanz jeden auslachst, der wegen ein bisschen Mord die Fassung verliert.“ (WdT 7)

Betrachtet man den Aspekt der Distanz, werden für die „Brenner“-Romane drei Dinge besonders deutlich: Die naturgemäß kurze Distanz durch die Darstellung von Worten qua direkte Rede wird sparsam eingesetzt, jedoch bevorzugt, wenn die Hauptfigur Brenner ihre Verhörqualitäten unter Beweis stellen kann. Entgegen der Erzählweise anderer Autoren, die auf eine ausführliche Beschreibung beim Erzählen von Ereignissen zurückgreifen, funktioniert die mimetische Illusion bei Haas durch das enzyklopädische Illustrieren mittels semantisch hochreaktiver Stichwörter. Allgemein ist eine Dualität bei der Distanz innerhalb zusammengehörender Abschnitte zu bemerken. Viele Pausen, in denen Abstand zum Geschehen gewonnen wird, unterbrechen das handlungsnahes Erzählen und verhindern somit ein ausgesprochen tiefes Eintauchen in die Geschichte. Dies kann einer Strategie der ironischen Brechung der Kriminalhandlung geschuldet sein. Entgegen dem Gros anderer Kriminalerzählungen legt es der Erzähler bei Haas v. a. dann nicht darauf an, seinen Rezipienten zum

nächsten Beobachter seines Helden zu machen, wenn dieser in großer Gefahr ist – sprich, wenn es spannend wird.

4.2.2 Perspektive – Fokalisierung: Wer sieht was wann von wo?

Die vorliegende Arbeit soll u. a. der Frage nachgehen, ob bzw. wie sehr die Erzähltechnik mit den Erfordernissen der Gattung Kriminalliteratur korrespondiert. Für den Kriminalroman ist bezeichnend, dass es – allgemein formuliert – ein Unwissen über einen Hergang gibt, von dem zu Anfang der Erzählung oft nur ein Ergebnis, zumeist ein oder mehrere Morde, zu erkennen ist. Ein Ergebnis deshalb, weil das Symptom (Mord, Einbruch etc.) nicht dem Selbstzweck dienen muss, sondern oft Begleiterscheinung eines Plans ist, den der Ermittler zu ergründen sucht. Die Ermittlung endet deshalb häufig auch nicht dann, wenn klar ist, wer die Kriminalhandlung begangen hat, sondern warum. Hierbei spielt das Sichtfeld des Rezipienten eine große Rolle, da seine Aufmerksamkeit stets hochgehalten werden soll. Dies wird dadurch erreicht, dass er die Informationen zur Lösung des Falls in kleinen Dosen erhält und erst am Schluss alles versteht. Logische Folge wäre demnach, den Informationsstand des Lesers stets dem der ermittelnden Figur anzupassen und die Spannung nach der eigentlichen kriminalistischen Untersuchung in einer dramatischen Überführungs- bzw. Überwältigungssequenz kulminieren zu lassen. Die neutrale Erzählperspektive kommt hierfür in Frage, geradezu prädestiniert scheint aber die personale Perspektive, die Einblick in den Ermittler gewährt, somit seine Gedanken zur Aufklärung und sein Empfinden in brenzligen Situationen verfügbar macht und dadurch die Bindung zwischen Leser und fiktiver Handlung verstärkt.

Eine hundertprozentige perspektivische Disziplin, also die konsequente Beibehaltung eines Blickwinkels, ist außerhalb des Romans mit einem homodiegetischen oder autodiegetischen Erzählers, kurz: ohne Ich-Erzähler, selten anzutreffen⁶⁹. Die Besonderheit bei der Darstellung in den „Brenner“-Romanen ist nun gerade dieser Widerspruch. Der Erzähler ist Teil der erzählten Welt (homodiegetisch) und untermauert seine greifbare Existenz durch die hochfrequente Verwendung des ersten Personalpronomens (wie bereits öfter besprochen, übertritt der Erzähler seinen natürlichen Rahmen und wird selbst zu einer Art Held – man könnte also von Autodiegese sprechen), aber er gewährt dem Leser Einblick in das Leben

⁶⁹ S. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 69: „[...] tatsächlich stellt es eher die Ausnahme dar, dass eine Erzählung den gleichen Fokalisierungstyp durchgängig beibehält.“ und Cohn, S. 175.

und Empfinden verschiedener Figuren und vermag sogar von gleichzeitigen Ereignissen, wenn auch nacheinander, zu berichten. Für einen natürlichen Beobachter ist eine solche Polymodalität⁷⁰ nicht vorstellbar, die Erzählerentität ist also nicht nach Normen der Möglichkeit in der realen Welt zu erfassen. Im Folgenden sollen die verschiedenen Formen der Fokalisierung am Text exemplifiziert und auf ihre Effekte hinsichtlich der Beziehung Rezipient zu Geschichte untersucht werden.

4.2.2.1 Auktoriales Krimi-Erzählen: sporadische Allwissenheit

Der Detektiv Simon Brenner ist die Hauptfigur der Romane. In sechs der 120 Kapitel (Abb. 8) kommt er jedoch nicht vor, doch auch in diesen Kapiteln wird dem Leser eine Innensicht der Figuren⁷¹ zuteil, er ist also nicht auf die neutrale Perspektive (Außensicht) beschränkt. Ganz deutlich wird dieser Blickwinkel durch den Vergleich zweier intradiegetischer Perspektiven auf den Tankstellenbrand in „Auferstehung der Toten“. Ein Videomitschnitt wird hier dem Sinneseindruck des Feuerwehrkommandanten Lois gegenübergestellt: „Aber eines sieht man nicht auf dem Schulungsvideo, nämlich das, was der Lift Lois jetzt gesehen hat.“ (AdT 107)

Abb. 8: Kapitel ohne den Protagonisten

Roman	Kapitel	Inhalt
<i>Auferstehung der Toten</i>	1	Entdeckung der Toten
<i>Auferstehung der Toten</i>	10	Löschvorgang Tankstellenbrand
<i>Komm, süßer Tod</i>	1	Darstellung der Rettungsfahrer und des Mordes
<i>Wie die Tiere</i>	1	Erzählen über Augarten, Andeutung der Hundemorde, Spendensammeln und das erste Mordopfer
<i>Brenner und der liebe Gott</i>	2	Schilderung der Mietsituation der Abtreibungsklinik, Einführung des Kripopolizisten Peinhaupt
<i>Brenner und der liebe Gott</i>	4	Schilderung der Alm, ihrer Geschichte und Gäste und aktuelle Handlung

Es fällt auf, dass die Hälfte der Kapitel ohne Simon Brenner, an den Anfang eines Romans gestellt werden. Zweimal wird der Leser hierbei Zeuge, wie Menschen sterben (KsT + WdT), und einmal, wie Leichen gefunden werden (AdT). Es scheint nur logisch, dass Brenner in seiner Rolle als Ermittler hier noch nicht präsent sein kann. Bevor er auftritt, muss es einen (Vor-)Fall geben, der seine Anwesenheit erfordert. Ist in den Romanen Eins bis Fünf diese Trennung zwischen am Fall beteiligten Personen (auslösende oder ausführende) und exter-

⁷⁰ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 70.

⁷¹ Sogar an der Wahrnehmung von Tieren lässt der Erzähler teilhaben (WdT 7).

nen, ermittelnden (Polizei, Privatermittler, Journalisten), die erst hinzugezogen werden, noch klar möglich, so vermischen sich im sechsten und siebten Band die Rollen: Brenner ist von Anfang an Teil einer kriminellen Handlung (wenn auch in beiden Fällen nur als Opfer), die ihn zur Ermittlung ohne Auftraggeber – in eigenem Interesse – veranlasst. Durch die Amnesie des Protagonisten in „Das ewige Leben“ bleibt dem Leser die eigentliche Tat bzw. deren Entdeckung zunächst verborgen. Ein Kapitel zu Beginn, in dem der auktoriale Erzähler den Kopfschuss beschreibt, ohne näher zu erklären, wie es zu diesem kam, würde das Konzept des Ur-Kapitels, das Ausgangspunkt der Ermittlung ist, zwar wieder aufnehmen, in diesem Fall aber den gesamten Roman unterminieren. Als Erinnerungsprotokoll angelegt, lebt er nämlich gerade davon, dass es keinen gesicherten Ausgangspunkt gibt; dieser muss erst gefunden werden⁷². Die auktoriale Perspektive macht keinen Sinn: Grundlegend mehr zu wissen als die Figur, deren verlorene Erinnerung das eigentliche Ziel der Ermittlung ist, schadet der Teleologie der Geschichte und damit dem Plot. Hiervon unterscheidet sich der Folgeroman „Der Brenner und der liebe Gott“. Die Kindesentführung bzw. ihre Entdeckung wird im ersten Kapitel vorgeführt. Dabei ist wichtig, dass Brenner noch nicht explizit auftritt. Es ist die Rede vom „Chauffeur vom Kressdorf“ (BIG 5), der später als „Herr Simon“ (BIG 7) bezeichnet und erst im siebten (!) Kapitel als „Brenner“ (BIG 54) geoutet wird – als er als Fahrer entlassen wird und damit die Rolle wechseln und mit seiner kriminalistischen Recherche beginnen kann. Anders als in „Das ewige Leben“ könnte man also von einer Trennung von Patiens (Brenner als Geschädigter = Herr Simon) und Agens (Brenner als Ermittler) sprechen und damit auch von einer Rückkehr zum Muster der Romane Eins, Drei und Fünf: Exposition der Kriminalhandlung oder deren Entdeckung ohne Hauptfigur, Einsetzen der Ermittlung mit derselben.

Untypisch für den Kriminalroman sind sicher die – wenn auch vagen – Aussagen über den Ausgang der Ermittlung bzw. das Ausmaß der aufgedeckten Verbrechen, die in allen Bänden gemacht werden. Oft tauchen sie bereits sehr früh in der Erzählung auf („Dann hat er [den aussichtslosen Fall] aber doch noch gelöst [...]“ (AdT 12)) und manchmal sogar vor der eigentlichen Schilderung des Falls oder der Ermittlungsaufnahme: „Am Schluss hätten

⁷² Nicht einmal die Frage, ob es sich wirklich um einen Mordversuch und nicht eher um versuchten Suizid handelt, ist klar (DeL 11).

wir viel gegeben, wenn es nur so schlimm gewesen wäre, wie es am Anfang ausgeschaut hat.“ (KM 5, es handelt sich hierbei um den dritten Absatz der ersten Textseite!) Dies ist nun kein Beleg für den auktorialen Erzähler, schließlich versetzt die gewöhnliche⁷³ Erzählsituation den Erzähler per definitionem in die Position, über den Ausgang der Geschichte Bescheid zu wissen, da sie in der Vergangenheit liegt. Jeder Blick in die weitere Zukunft der Geschichte (und weiter als an das Ende kann er nicht reichen) vermittelt dennoch den Eindruck der Übersicht. Im Gegensatz dazu weisen die personale wie auch die neutrale Perspektive hier eine Qualität auf, die man mit temporaler Dependenz bezeichnen könnte: Sie sind an eine stringente Ordnung, den Zeitablauf der Handlung gebunden⁷⁴ (dazu mehr in Kapitel 3.3).

Oft liefert der Erzähler in seinen Exkursen Informationen über Figuren, die Brenner gar nicht oder nicht en detail zur Verfügung stehen, aber für die Handlung irrelevant sind⁷⁵. Sie sollen dem Zuhörer Verhalten und Charakter der Figuren erklären und können dem Erzähler nur durch seine auktoriale Perspektive zur Verfügung stehen. Als beispielsweise die Sekretärin des Festspielsdirektors, das Fräulein Schuh, darüber in Kenntnis gesetzt wird, dass es wieder einen Toten in der Felsenreitschule gibt, wird zuerst Ihre Empfindung geschildert („Da hat das Fräulein Schuh sofort dieses spezielle Gefühl gehabt. Ich möchte nicht sagen Erregung, aber ein bißchen Ding.“ (Sil 167)) und, nach der formalen Ankündigung eines solchen Hintergrundinformationsblocks durch den typischen Marker („Weil du darfst eines nicht vergessen.“ (Sil 167)), auf knapp drei Seiten erklärt, warum sie so fühlt⁷⁶. Doch auch aus anderen Gründen ist diese Textstelle als Beleg für die auktoriale Perspektive brauchbar. Erstens gewährt uns der Erzähler Einblick in den Geist einer Figur, die nicht der Protagonist ist (strittig ist, ob man alternativ von variabler personaler Fokalisierung sprechen kann), was die neutrale Perspektive nicht vermag. Zweitens werden nicht nur Geschehnisse aus der Vergangenheit, sondern die aktuelle Handlung dargestellt, ohne dass die Hauptfigur zugegen ist. Das Fräulein Schuh erhält den Anruf, begibt sich zum Toten und erst auf dem Weg dort-

⁷³ Gemeint ist hier ein Erzählvorgang, der, anders als beim abschnittswisen Erzählen, wie es beim Tagebuch passiert, in seiner Ganzheit stattfindet nachdem das Erzählte bereits abgeschlossen ist.

⁷⁴ Auch wenn beispielsweise eine personale Erzählung auf zwei stark differierenden Zeitebenen denkbar ist (z. B. Jugend und Alter einer Figur), so würde dennoch nichts in der späteren Zeit verraten, was in der früheren ein Rätsel darstellt.

⁷⁵ Vgl. WdT 80.

⁷⁶ Das Vorhaben, die Erklärung des Gefühls, wird zum Schluss des Exkurses wieder ins Gedächtnis gerufen, als wolle der Erzähler seinen Ausflug legitimieren: „Nur damit du verstehst, warum sich beim Fräulein Schuh diese zwei Sachen so verknüpft haben, daß sie immer ganz ding geworden ist, wenn ihr jemand in die Felsenreitschule gehüpft ist.“ (Sil 170).

hin wird sie von Brenner gesehen und der Erzähler kann mit einem Blick beider Handeln verfolgen und erzählen. Andersherum wird in „Wie die Tiere“ verfahren, als der Zuhälter Schmalzl Brenner in seinem Lokal dessen Auftrag erläutert und dann auf das Geschehen im Augarten und später am Schwedenplatz umgeschwenkt wird (WdT 31). Die Hauptfigur gerät aus dem Blickfeld, sie ist für die Perspektivierung nicht unabkömmlich⁷⁷. Interessant an dieser Textstelle ist außerdem die Darstellung simultaner Vorgänge. Nicht seriell, sondern verzahnt werden hier Ereignisse präsentiert, die auf der Zeitachse der Handlung am selben Abschnitt angesiedelt sind. Es wird also der Versuch unternommen, die Simultaneität narrativ abzubilden. Während sich Brenner mit seinem Auftraggeber unterhält, spricht erst der Tierstadtrat im Augarten zu den Hundefreunden⁷⁸, hernach folgt die erste Verbindung der zwei Ereignisfäden:

Der Tierstadtrat ist mit seiner Rede viel schneller fertig gewesen als der Schmalzl mit seinen Erklärungen. Während der Schmalzl sich mit dem Brenner unterhalten hat und die Evita noch ganz süß durch das *White Dog* gehuscht ist, ist im Augarten schon wieder langsam Normalzustand eingetreten. (WdT 31)

Es folgt die Parallelhandlung der beiden Spendensammler, die vom Augarten an den Schwedenplatz übersiedeln, gestreckt mit Charakterisierungen der beiden Figuren, danach die zweite Verknüpfung: „Der Horsti hat wieder einmal zuschauen dürfen, wie die Manu den [Immobilienheini] nach allen Regeln der Kunst eingewickelt hat, das dürfte ungefähr der Moment gewesen sein, wo der Schmalzl im *White Dog* mit dem Witz angefangen hat.“ (WdT 35) Wenig später – Manu Prodingler justiert gerade den Grad ihres Dialekts – richtet der Erzähler die Geschehnisse zum dritten Mal aneinander aus: „Das dürfte jetzt der Moment gewesen sein, wo der Schmalzl im *White Dog* zum ersten Mal seine sowieso schon zu hohe Stimme noch ein bisschen höher gestellt hat [...]“ (WdT 35, 36) Als die Bedrohung durch den fremden Argentino offenbar wird, gibt es den letzten Zeitabgleich im gewohnten Wortlaut: „Das dürfte ziemlich genau der Moment gewesen sein, wo der Schmalzl im *White Dog* zum dritten Mal seine Stimme höher gestellt hat. Da hat der Horsti [den Hund] natürlich auch

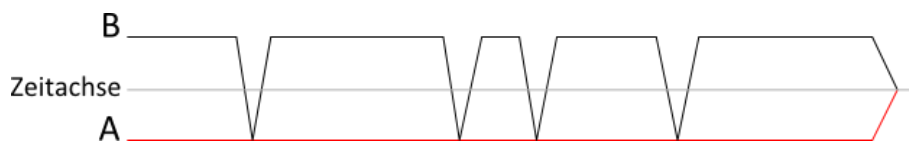
⁷⁷ Diese Beobachtung widerlegt Baßlers Behauptung zur Perspektive: „Die personale Beschränkung des Erzählers ist insofern nicht zu spezifizieren, als durchweg nur erzählt wird, was im Horizont der Hauptfigur liegt [...]“ (Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 191).

⁷⁸ Hierauf wird bereits zuvor verwiesen: „Der Tierstadtrat hat ja nicht wissen können, dass gleichzeitig, während er beschwichtigend auf die Hundebesitzer einredet, nur hundert Meter entfernt im *White Dog* ganz jemand anderer praktisch im selben Wortlaut sagt: [...]“ (WdT 14).

gesehen.“ (Wdt 37). Nicht nur in der Darstellung und durch die Gleichzeitigkeit verbunden sind die Geschehnisse, nachdem Manu Prodingler am Hundebiss verstorben ist. Horsti ruft bei seinem Chef, dem Zuhälter Schmalzl, an und überbringt die Todesnachricht. Bei stehender Telefonverbindung erschießt dieser seinen Hund und aus dem wechselnden Blick auf zwei unterschiedliche Ereignisse wird der Blick auf ein verbundenes: „Jetzt hat der Horsti noch am Telefon mitangehört, wie der Schmalzl seinen Argentino.“ (WdT 38)

Die Ereignisse im Bordell (A: Gespräch zwischen Brenner und Schmalzl) werden in Kapitel Zwei detailliert und ununterbrochen präsentiert. Im Folgekapitel werden sie bruchstückhaft wiederholt, um den Ereignissen im Augarten und am Schwedenplatz (B: Rede des Stadtrats, Gespräch der Spendensammler, Umzug, Arbeit, Hundebiss, Tod) als Orientierungspunkte zu dienen. Vermutlich würde die Verschränkung beider Handlungen in ihrer vollen Detailtiefe die Simulation der Gleichzeitigkeit erschweren. So wird erst eine Handlung komplett abgebildet und dient in der Darstellung der zweiten lediglich als Raster (Abb. 9).

Abb. 9: Orientierung an simultaner Handlung



Das Thema der Verbindung zweier simultaner Handlungen bleibt für das Narrativ von Bedeutung. Als Brenner zu Ende der Romanhandlung im Flakturm gefangen ist, versucht seine temporäre Mitbewohnerin Magdalena eine solche zu ihm herzustellen, während er andernorts das gleiche in die Gegenrichtung probiert:

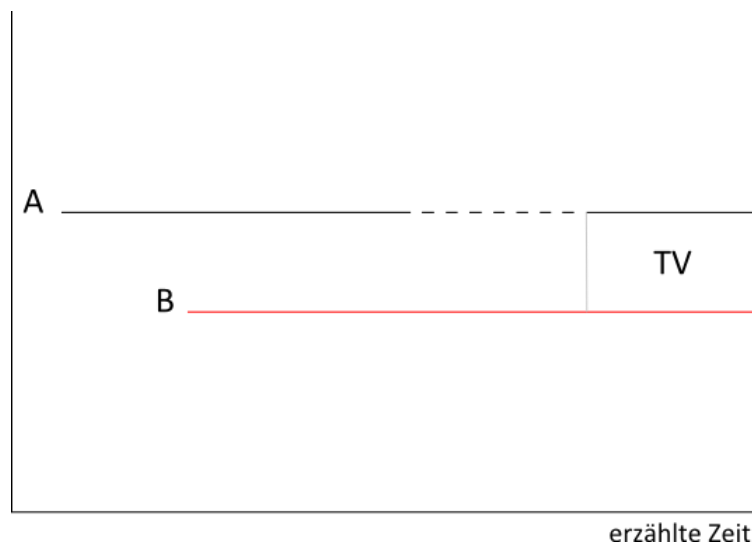
Weil [der Brenner] hat jetzt doch noch einmal versucht, ob er nicht mit dem Handy eine Verbindung zur Magdalena kriegt. [...]

Aber interessant. Da wären wir wieder beim Gleichzeitigen. Die Magdalena hat nämlich auch schon die ganze Zeit probiert, mit dem Brenner eine Verbindung zu kriegen [...].“ (WdT 182)

Kurz darauf wird durch die Gleichzeitigkeit der Kontrast der Ereignisse unterstrichen. Als Brenner im Flakturm über die Hartwig-Leiche nach oben zu steigen versucht, leitet der Erzähler seine Darstellung des simultan verlaufenden Liebesspiels zwischen Berti und Magdalena so ein: „Aber das ist das Schöne im Leben. Genau gleichzeitig mit etwas Furchtbarem passiert ein paar hundert Meter weiter etwas Wunderschönes.“ (WdT 189) Doch nicht nur in diesem Roman vermag der Erzähler simultane Handlungen darzustellen. Die

bereits zuvor verwendete Textstelle, die sich um den Toten in der Salzburger Felsenreitschule dreht, orientiert sich zeitlich an einer Begebenheit, die sich zur gleichen Zeit an einem anderen Ort zuträgt. Während Brenner vergeblich bei der Heiratsagentur läutet, klingelt beim Fräulein Schuh das Telefon. Auch hier gibt es Parallelen und Kontraste: „[Brenner] ist nur vor der verschlossenen Tür gestanden und hat sich gewundert, wie still es im ganzen Haus war. [Absatz] Hundert Meter weiter dafür Mordslärm.“ (WdT 166/167) Zu einer sequenziellen Darstellung zeitlich zumindest sich überschneidender Ereignisse kommt es auch in zwei zusammenhängenden Kapiteln in „Das ewige Leben“. Zuerst wird von Brenners kurzem Undercovereinsatz bei der Grazer Bürgerwehr erzählt (A: DeL Kap. 12), danach vom Krankenhausangestellten und Brennerfreund Tomas, der in seiner Wohnung eine Fußballübertragung aus dem Grazer Stadion anschaut, in dem sich Brenner gerade befindet (B: DeL Kap. 13). Die Ereignisse, deren Darstellung im ersten der beiden Kapitel jäh unterbrochen wird, werden, wenn auch mit einer Lücke, zu Ende erzählt. Auch hier laufen zwei Fäden zusammen, wenngleich keine bidirektionale Verbindung wie beim Telefonat zwischen Horsti und Schmalzl besteht und ein Erzählerblick nur ausreicht, um beide Handlungen zu erfassen, da das Medium Fernseher hilft (Abb. 10).

Abb. 10: Verbindung simultaner Ereignisse an verschiedenen Orten



Als homodiegetischer Erzähler kann man, abgesehen von der Introspektion, unmöglich so detailliert von zwei simultanen Ereignissen an unterschiedlichen Orten erzählen. Der Erzähler stellt sich dar als omnipräsenter und ubiquitärer Beobachter und Gedankenleser und

erfüllt damit de facto die Kriterien des auktorialen Erzählers. Nichts Handlungsrelevantes bleibt ihm verborgen.

Auch wenn die Erzählung ihren (Anti-)Helden Brenner begleitet, werden Informationen und Eindrücke vermittelt, die der Hauptfigur nicht zur Verfügung stehen bzw. außerhalb ihrer bewussten Wahrnehmung liegen⁷⁹. Die Vorgänge in Brenners Nachbarzimmer beim Löschenkohlwirt beispielsweise bleiben dem Detektiv zunächst verborgen:

Jetzt hat der Brenner zwar die ganze Nacht so tief geschlafen, daß er nicht aufgewacht ist von der Kellnerin ihrem gewaltigen Lustschrei um halb zwölf. Aber im Schlaf hörst du es ja doch irgendwie. Unbewußt. Und ich glaube, daß es deswegen gewesen ist, daß ihm der Liebhaber eingefallen ist, wie er ihr beim Besteckwickeln zugeschaut hat. (KM 19)

Interessant ist hierbei die Einschränkung des Erzählerwissens durch den Ausdruck der Vermutung. Er glaubt nur und weiß nicht. Dies widerspricht der Tatsache, dass er von den Vorgängen im Nebenzimmer Kenntnis hat. Man muss sich natürlich fragen, warum er eines weiß, das andere aber nicht. Auf diese Opposition wird später noch ausführlich eingegangen.

Ein weiterer Punkt ist die Weitergabe von Fehlinformationen, also unzuverlässiges Erzählen. Die Textstelle, die vom morgendlichen Zusammensitzen von Magdalena und dem wortkargen Brenner in einer Personalwohnung des Bordells am Augarten erzählt, zeugt sowohl vom auktorialen als auch vom unzuverlässigen Erzähler:

Zuerst hat sie ihm sein Horoskop vorgelesen, da haben sie vor zu vielen beruflichen Entscheidungen gewarnt, und ob du es glaubst oder nicht, privat haben sie die älteren Herren vor dem jungen Gemüse gewarnt. Ganz unter uns gesagt, weil das hat der Brenner nie erfahren: Das mit dem jungen Gemüse hat die Magdalena aus dem Stand dazu erfunden [...]. (WdT 130)

Man könnte versuchen, die Revidierung des Gesagten auf eine mögliche Textinterferenz zurückzuführen, also Magdalenas Stimme im Erzähler ausmachen. Diese Auslegung vereitelt aber der Einschub „ob du es glaubst oder nicht“, der nur dem Erzähler zuzuordnen ist und damit klar macht, dass dieser hier dem Leser bewusst die Unwahrheit als Wahrheit präsentieren will. Mit der Intention, witzig zu sein, setzt der Erzähler seine Reputation als seriöser Informationslieferant ein, als Brenner das erste Mal auf Soili Aschenbrenner in deren Grazer Penthousewohnung trifft:

⁷⁹ Vgl. AdT 133: „Er hat nicht gewußt, daß der Preußenstadl-Eingang mit einer Kamera überwacht wird. Möchte man glauben, ein Detektiv muß so was bemerken, aber er hat so wenig damit gerechnet [...], daß er es nicht gemerkt hat.“

Genau um diese Uhrzeit hat der *GratisGrazer* mehrere aufgeregte Anrufe von seinen Lesern bekommen. Der eine hat behauptet, Großbrand, der andere hat gesagt, Gefahrgutunfall [...], der vierte hat es auf die Sonne geschoben, oder irgendwo ein Stern vom Himmel gefallen. Aber nicht dass du glaubst, das waren lauter Verrückte. Sondern so ist es eben, wenn hoch oben jemand so ein Lächeln auspackt. (DeL 76)

Selbstverständlich ist nichts von aufgezählten Dingen wirklich passiert. Aufgrund der über weite Teile vermittelten Omniszienz des Erzählers glaubt man ihm jedoch, bis die Pointe die Ereignisse als frei erfunden entlarvt. Von Bedeutung wird der Verdacht der Unzuverlässigkeit erst, als es um ernste Themen und v. a. um handlungsrelevante Informationen geht. Bei der Darstellung der Zustände in der Abtreibungsklinik macht der Erzähler zwar keine explizite Falschaussage, evoziert aber, dass der Leser eindeutige Schlüsse zieht.

Und seit die *Proleben* Mehrheitseigentümerin im Haus war und mit allen Mitteln versucht hat, den Mietvertrag der Klinik zu kündigen, haben sich die Stromausfälle so gehäuft, dass die Polizei erst recht wieder im Dauereinsatz war. (BIG 15)

Dieser impliziten Falschaussage wird später jedoch von einer Figur widersprochen:

Mich würden sie am liebsten aus meinem eigenen Haus hinausschmeißen. Und jeder zufällige Stromausfall wird mir als Terroranschlag ausgelegt und kommt sofort in die Zeitung. Dabei haben diese alten Häuser einfach desolate Installationen. BIG 62

Der *Proleben*-Chef und Hausbesitzer Knoll ruft mit dem, was er hier sagt, Zweifel an dem hervor, was der Rezipient vom Erzähler erfährt. Aufgelöst wird nicht, ob es sich bei Zwischenfällen in der Klinik wirklich um Sabotage oder doch natürliche Ausfälle handelte. Das Spiel mit Informationen, auf deren Richtigkeit man sich nicht verlassen kann oder die zurückgehalten werden⁸⁰, kann ebenfalls als Beleg für den auktorialen Charakter des Erzählers gewertet werden. Er demonstriert mit diesem sein Monopol auf das allumfassende Wissen, welches er nur willkürlich teilt – v. a. dann nicht, wenn es für den Leser besonders interessant wäre⁸¹.

⁸⁰ Der Inhalt des Videos, mit dem Kressdorf von Knoll erpresst wurde, ist Brenner unbekannt. Der Erzähler kennt ihn, macht aber keine konkreten Aussage dazu: „Und der Brenner keine Ahnung, was auf dem Video überhaupt drauf war. Aber bevor du jetzt auch noch anfängst [...] vielleicht der Reinhard mit der Ziege [...], sag ich dir gleich: alles falsch. Da liegst du komplett daneben. Und der Brenner hat es auch nicht erraten, was auf dem Video oben war. [...] Pass auf, ich sag nur so viel. Die Klinik hätte er damit nicht zu Fall bringen können. Aber dafür das ganze *Riesenland*.“ (BIG 184, 185)

⁸¹ Vgl. KsT 141, 142.

Liefert der Text auf der einen Seite also Indizien für den auktorialen Erzähler, der, wenn er auch nicht alles sagt, so doch alles zu wissen scheint, destruiert er auf der anderen diesen Status, indem auf verschiedenste Weise sein Unwissen über Figuren, Vorgänge und Zusammenhänge zum Ausdruck bringt. Bei der Vorstellung des Taxifahrers Johnny tritt dieser Gegensatz von Wissen und Nicht-Wissen in zwei aufeinanderfolgende Sätzen zutage („[...] so alt ist der Johnny noch gar nicht, wie er aussieht. Aber wo der den Chevrolet herhat, würde mich interessieren.“ (AdT 34)⁸²), genauso wie bei der Beschreibung des Protagonisten selbst:

Wenn wo ein Umweg gewesen ist, dann hat ihn der Brenner garantiert genommen. Das hat ja seine Vorgesetzten bei der Polizei so zur Weißglut getrieben. Und manchmal habe ich schon den Verdacht gehabt, er tut es absichtlich. Aber dann muss ich immer wieder zugeben, er kann sich einfach wirklich nicht auf das Wesentliche konzentrieren. KsT 124

Der Nimbus der Omniszienz wird durch Ausdrücke der Vermutung⁸³ und dem Bekenntnis zum Nicht-Wissen⁸⁴ konterkariert. Man könnte all diese Textstellen als Belege für den natürlichen homodiegetischen Beobachter interpretieren, der seine Information entweder aus der reinen Beobachtung oder über andere Quellen bezieht. Dies ist jedoch mit der Vielzahl an Textstellen, die auf eine Nullfokalisierung verweisen, nicht zu vereinbaren. Vielmehr entsteht der Eindruck, als wolle der Erzähler gezielt seine auktoriale Position desavouieren, um den Charakter der eigenen Erzählentität diffus zu halten.

4.2.2.2 Personales Krimi-Erzählen: Mitsicht nur beim Ermittler?

Wie bereits erwähnt, ist die personale Perspektive für den Detektivroman die bevorzugte. Der Leser nimmt die erzählte Welt mit dem Horizont der ermittelnden Figur(en) wahr. Er kann in sie hineinschauen und verfügt über dasselbe Wissen, um erst mit der Lösung des Falls durch den Ermittler zum Ende der Erzählung alle Zusammenhänge zu verstehen. Diese Mitsicht wird in „Wie die Tiere“ plastisch dargestellt, da der Erzähler seinen Rezipienten dazu einlädt, mit ihm der Hauptfigur buchstäblich über die Schulter zu schauen (WdT 138). Die Beschränkung des Figurenwissens durch die Zurückhaltung des Erzählers erfährt man konk-

⁸² Eine noch frühere Stelle zeugt zumindest von Desinteresse am genauen Berichten: „[...] Kriminalinspektor oder welchen Rang der [Brenner] gehabt hat [...]“ (AdT 13).

⁸³ Z. B. KsT 122: „Aber ich glaube, es war mehr so ein Ablenkungsmanöver [...]“.

⁸⁴ Z. B. KM 74: „Daß er deshalb dieses Lied singt. Ich bin kein Psychologe, ich weiß es nicht.“, WdT 141: „Und dazu noch eine orange Baseballkappe, da weiß ich jetzt gar nicht, ob [die Conny] die auch selber gemacht hat.“ oder BIG 107, 108: „Mich würde ja bis heute interessieren, ob er den Knoll nur deshalb verloren hat [...]“.

ret nur an wenigen Stellen, so z. B. bei einer unscharfen Erinnerung des Detektivs, als der die Klingel des Solariums betrachtet: „Der Brenner hätte wetten können, dass er diese unleserliche Schrift schon einmal irgendwo gesehen hat. Auf einem Jogginganzugskragen.“ (WdT 102) Prinzipiell könnte man jede Darstellung von Brenners Gedanken und auch alle Erzählersequenzen, die seine Vergangenheit erzählen (davon gibt es unzählige⁸⁵), der personalen Perspektive zuschreiben, da hier vermittelt wird, was die Figur selbst auch weiß. Allerdings wird diese Grenze auch oft überschritten: Über Brenner wird zum einen mehr gesagt, als dieser selbst weiß, und zum anderen wird dem Rezipienten die Introspektive auch bei anderen Figuren nebst Retrospektive auf deren Leben zuteil. Da Brenner aber die figurale Konstante in den Romanen darstellt, ist von keiner anderen Figur mehr und öfter zu erfahren. Dies spricht für eine zumindest tendenzielle personale Fokalisierung.

Weitere Exempel für die Wahrnehmung und nicht das Wissen einer Figur finden sich während des Gesprächs mit dem vom Mordversuch gezeichneten Lungauer, bei Brenners Erinnerung an die Besuche während seines Deliriums auf der Krankenstation des Marianums, während der Beichte des Fräulein Schuh oder bei der Fahrt zur Kressdorf-Alm im Kofferraum⁸⁶. Auch hier gibt es ein die Frequenz betreffend klares Übergewicht zugunsten der Hauptfigur. Wenn der Leser mitgeteilt bekommt, wie jemand empfindet, dann geschieht dies in der Regel bei Simon Brenner⁸⁷.

Eine weitere Konstante, die eindeutig der personalen Sichtweise zuzuordnen ist, gibt der Text mit den Hinweise auf die Lösung des Falls, die aus Brenners Unterbewusstsein kommen⁸⁸: den Textzeilen und Melodien, die den Ermittler in, bis auf „Der Knochenmann“, jedem Roman begleiten. Selbst kann er diese Hinweise nie rechtzeitig deuten, sodass sie

⁸⁵ Z. B. WdT 47.

⁸⁶ Die Perzeption ist an diesen Stellen klar als die der Figur markiert: „[...]“, weil jetzt war es im Kopf vom Brenner wie eingraviert: [...]“ (Sil 154) und „Die ganze Aufführung hat [Brenner] nichts gegeben, und er hat jetzt verstanden, daß das Gesangswunder nur Zeit gewinnen will. [...] Aber der Brenner hat ein wunderbares Gehör gehabt. [...] Der Brenner hat jetzt jeden falschen Ton gehört.“ (Sil 179/180) und „Hat es sich der Brenner nur eingebildet, oder hat der Lungauer jetzt wirklich schon ein bißchen flüssiger geredet?“ (KsT 173) und „Und das fühlt sich jetzt ganz der Kitzbüheler Dorfstraße an, hat er sich gedacht.“ (BIG 174).

⁸⁷ Ein besonders gutes Beispiel für diese präferierte Subjektivierung findet sich bei der Darstellung von Brenners Wahrnehmung nach der Hundeattacke im Augarten. Die Versorgung seiner Blessuren erlebt er stark verzerrt (WdT 152–155).

⁸⁸ WdT 111: „Der Brenner hat das natürlich schon von früher gekannt. Dass ihm das Unbewusste oft einen kleinen Tipp gibt. Er pfeift irgendetwas, quasi Ohrwurm, und da steckt womöglich im Ohrwurm die Mordlösung drinnen.“

eine Hilfe wären. Der Erzähler greift hier nicht ein, womit der Leser gemeinsam mit der Figur vor diesem Rätsel steht und mit ihr die Natur des Hinweises in Zweifel zieht:

Aber so ist es mit dem Unbewussten. Es gibt dir nur einen Hinweis, solange du ihn nicht bemerkst, und kaum daß du einmal aufmerksam bist, Hinweis zum Vergessen. Weil was soll das für ein Hinweis sein, hat sich der Brenner gefragt. (Sil 144)

Als eine narratologische Sensation kann man die Metamorphose des Erzählers in „Das ewige Leben“ bezeichnen, die auch auf die Perspektive abstrahlt. Bereits während des Romans deutet sich an, dass der Erzähler ein diegetischer ist, also Teil der erzählten Welt (s. o.). Ein Shiften von einer Erzählung in der dritten Person zu einer in der ersten Person ist nicht nur formal, sondern auch inhaltlich zu erahnen. Zum Schluss beschleunigt diese Entwicklung, der Shift wird zum Switch, und mit dem zweiten und ad hoc erzählten Eingreifen des Erzählers wird die Perspektive ihrer Auktorialität gänzlich enthoben. Der Leser hat den Horizont des zur Figur gewordenen Erzählers und somit sämtliche Übersicht eingebüßt. Erst mit dem nachgedruckten Zeitungsartikel, der vom Tod des Erzählers berichtet und gleichzeitig Beweis für eine neue Erzählinstanz (wenn auch nur in Person des rein für die Anordnung zuständigen Redakteurs oder Layouters des Romans) liefert, wird die personale Fokalisierung hinter sich gelassen und der Text wieder narratorial. Dieser Roman rückt die beständig drängende Frage in den Fokus, ob es sich bei den „Brenner“-Krimis um eine (vielleicht sogar autodiegetische) Ich-Erzählung handelt oder um eine intern oder nullfokalisierte Erzählung mit einem Erzähler, der neben der eigentlichen Geschichte einfach nur gerne von sich redet. Nach Schmid beinhaltet Perspektive auch, einen Standpunkt zu übernehmen. Hierbei gibt es zwei: den Standpunkt des Erzählers („narratorial“) und den der Figur („figural“). Erweitert um jeweils die Opposition „diegetisch“ vs. „nichtdiegetisch“ ergeben sich also vier Möglichkeiten (S. 137–139). Ist die Klassifizierung nach Standpunkten bei Haas noch problemlos anzuwenden, bringt die Binarität bei der Frage nach der diegetischen Intern- bzw. Externalität den Analytiker bereits ins Stolpern. Mit dem Zusammenfall von Erzähler und Figur⁸⁹ versagt Schmid's Typologie jedoch völlig.

⁸⁹ Im Kleinen probiert Haas die Fusion von zwei an sich unvereinbaren Instanzen bereits früher. Als Brenner gegen Ende von „Der Knochenmann“ ohnmächtig wird, ist er zweifach funktionalisiert – einmal als Reflektor, dessen Wahrnehmung erzählt, und einmal als Objekt, das wahrgenommen wird: „Und dann hat es noch einmal gekracht. Und dann hat sich der Brenner gewundert, daß sich auch der Laireiter plötzlich wieder wichtig macht und auf den Bewußtlosen einredet.“ (KM 144) Dieser Bewusstlose ist eben Brenner selbst.

4.2.2.3 Neutrales Krimi-Erzählen: Außensicht des Lesers

Definitiv für die auktoriale Perspektive ist das kumulierte Wissen über Figuren und Vorgänge beim Erzähler. An diesem Wissen partizipiert der Rezipient der Erzählung, er weiß also mehr als die einzelnen Figuren. Wird diese Allianz aufgelöst, verkehren sich die Informationsverhältnisse und man spricht von der Außensicht: Der Leser weiß weniger als die Figuren und nimmt eine distanzierte⁹⁰ Beobachterposition ein, die auf den Vorzug der Introspektion verzichten muss. Das Nichtwissen erhöht die Spannung und erzwingt eine andere Art der Miteinbeziehung – der Leser ist auf sich selbst gestellt, er kann keine Figur für sich denken und fühlen lassen. Seine Perspektive ist neutral aber auch weitestgehend unbeeinflusst.

Auf dem Grat zwischen den beiden Möglichkeiten auktorial und neutral bewegt sich der Erzähler, als er von einem Gespräch zwischen Brenner und seiner ehemaligen Arbeitgeberin Doktor Kressdorf berichtet. Diese vertraut ihm ein Geheimnis an, das Brenner auch wirklich für sich behält. Er scheint, als bliebe der Leser exkludiert, ehe er quasi in letzter Sekunde doch noch eingeweiht wird: „Aber wo wir unter uns sind, verrate ich dir ausnahmsweise, was die Doktorin gesagt hat.“ (BIG 134) Für einen Augenblick bleibt dem Leser die Botschaft verwehrt, die Brenner auditiv wahrnimmt. Geht man also von einer Live-Beobachtung oder zumindest einem O-Ton-Mitschnitt aus (die wörtliche Rede zuvor zeigt dies an), wird an dieser Stelle das Geschehen angehalten oder die Wiedergabe auf stumm geschaltet. Danach wird im dramatischen Modus fortgefahren, die Aufzeichnung also weiter abgespielt. Ähnlich handelt der Erzähler, als er nicht Worte, sondern Gedanken zurückhält, um sie dann doch noch mit dem Leser zu teilen:

Jetzt hat der René natürlich auch sofort begriffen, warum der Brenner nicht mehr selber zur Eheberatung gehen kann. Das hätte ihm der Brenner gar nicht so umständlich des langen und des breiten erklären müssen. Nicht beleidigt sein, wenn ich es dir auch kurz erkläre: (Sil 104)

An der Oberfläche handelt es sich nicht um eine Wissensexklusion, da impliziert wird, dass der Leser den Schluss der Figur bereits selbst gezogen habe. Dieser braucht die Erklärung jedoch, der schiere Verweis auf ihre Redundanz hätte eine Verständnislücke eröffnet. Infor-

⁹⁰ Distanziert schließt in diesem Fall durchaus auch die räumliche Dimension mit ein. Der Leser ist nicht so nahe am Geschehen, als dass er alles sehen und hören kann.

mationen werden also systematisch verzögert und nach Gutdünken des Erzählers weitergegeben. Die Retardierung – egal welcher Art – verstärkt das Verlangen des Lesers nach der Information, die Herausgabe befriedigt sie.

Hierin liegt die Hauptmotivation für die Anwendung der neutralen Perspektive: Nichtgeteiltes, aber angedeutetes Figurenwissen regt das Interesse an dieser zurückgehaltenen Information an. Die externe Fokalisierung ist wohl deshalb oft gegen Ende der Ermittlung anzutreffen, wenn eine Figur erkennt, wer der Mörder ist, dies dem Leser aber verborgen bleiben soll. Die Attraktivität der Kriminalgeschichte wird dadurch weiter gesteigert:

Aber da brauche ich länger, um diesen Satz zu sagen, als der Brenner gebraucht hat, um zu begreifen, wer der Knochenmann ist. (KM 131)

Wie [der Brenner] es dann endlich begriffen hat, muß er aber ein bißchen erschrocken sein. (Sil 164)

Jetzt interessanter als die letzten Fotos [...] waren die Fotos zwei Tage vorher. Wo der Brenner die Handleserin das erste Mal besucht hat. Der Brenner beim Einsteigen, der Brenner eine Stunde später, wie er wieder herauskommt. Und dann fünf Minuten später kriegt die Handleserin gleich wieder Besuch. Dieses Foto hätte den Brenner bestimmt interessiert.

[...]

Weil [der Tomas] war jetzt auf einmal sicher, dass der Brenner ohne das Foto nicht mehr lange leben wird. (DeL 160, 168)

Sechsendneunzig Stunden nach dem Verschwinden der Helena ist drüben in der Jagdherrenstube das Licht angegangen, und der Brenner hat hinter die Scheibe gesehen. Dass der Täter die Maske abnimmt, ist für das Opfer natürlich immer ein schlechtes Zeichen. (BIG 182)

Hinweise auf Verstehensprozesse v. a. des Ermittlers, deren Ergebnisse jedoch verhüllt bleiben, gibt es aber nicht nur kurz vor dem Höhepunkt der Handlung, also der Konfrontation mit dem Mörder, sondern bereits zuvor. Die folgenden Beispiele schließen jeweils ihr Kapitel, was ihre inhaltliche Qualität als Cliffhanger formal unterstreicht. Der Leser will die Lösung erfahren und muss dazu weiterlesen. Der Gegensatz von Verstehen und Nicht-Verstehen wird hier auf zweierlei Weisen realisiert. Beim Gespräch mit Angelika gibt Brenner explizit vor, etwas nicht zu wissen, obwohl er gerade einen Zusammenhang verstanden hat; das Gespräch mit Magdalena verläuft über die weiteste Strecke ohne die Beteiligung Brenners, der erst zum Ende aus seinem lethargieähnlichen Zustand erwacht und dann umso entschlossener handelt:

„Keine Ahnung“, hat der Brenner gesagt.

Obwohl er schon lange nicht so eine fürchterliche Ahnung gehabt hat wie in diesem Moment.
(KsT 139)

Und dann ist er hinausgerannt und hat einen halben Tag lang das Wohnhaus der Conny observiert. Panikreaktion Hilfsausdruck. (WdT 135)

Die oben bereits angesprochene räumliche Distanz durch die externe Fokalisierung wird deutlich, als Brenner während einer Tour mit dem Rettungswagen die Post besuchen muss. Der Leser erfährt zuerst nicht, was dieser dort macht: „Der Czerny hat im Auto gewartet, und wie der Brenner wieder aus der Post herausgekommen ist, hat er seinem Fahrer gesagt, er soll einrücken.“ (KsT 52) Nicht nur, dass der Leser nicht erfährt, was Brenner denkt, er sieht und hört auch nicht, was er tut, da er der Figur nicht folgen kann. Er bleibt mit Brenners Beifahrer im Rettungswagen sitzen. Als Brenner danach in seiner Wohnung telefoniert, kann man ihm zwar zusehen, was er aber beabsichtigt, bleibt verhüllt, was er spricht, bleibt ungehört: „Wie der Brenner dann in seiner Wohnung war, hat er noch einmal eine gute Stunde telefoniert, und um halb neun ist er schon im Café Augarten gesessen.“ (WdT 52) Deutlicher wird die Perspektive eines anwesenden Beobachters mit nur natürlicher menschlicher Wahrnehmung bei der Darstellung des Gesprächs zwischen Knoll und einem Schrebergärtner, der gerade sein Grundstück verkauft und sich über den noch ausstehenden Kleinbetrag beschwert hat: „Der Knoll hat entweder nichts gesagt oder so leise ‚Leck mich am Arsch‘, dass weder der Brenner noch der Rentner es gehört hat.“ (BIG 101) Es würde hier also nichts nützen, die Figuren als Informationsquelle anzuzapfen und auch der Erzähler scheint keine Auskunft geben zu können – wenngleich er reflexartig mutmaßt, wie es hätte gewesen sein können. An manchen Stellen wird der Leser explizit an die Beobachterposition gerückt, ihm zur Seite steht jedoch stets der erklärende Erzähler. Kann man diese Absicht in „Wie die Tiere“ noch als eine vorgeschobene entlarven, die einzig dazu dient, Haas' typisches Vorgehen, das Beschreiben mittels einzelner Begriffe (hier *Mönch*), zu tarnen, muss man sie in „Der Brenner und der liebe Gott“ bereits ernst nehmen:

Deshalb hat er sich ja beim Frühstück immer so mit beiden Ellenbogen an der Tischkante abgestützt. [...] Nur damit du nicht glaubst, da ist ein Mönch bei der Magdalena am Frühstückstisch gesessen. (WdT 129)

Du wirst sagen, wahrscheinlich hat [der Gedanke] ihn erst erschlagen, wie er den Kellner gefragt hat, aus welchem Pasolini-Film das Schwarzweißfoto hinter der Bar eigentlich stammt. (DeL 186)

Die Phrase mit *du* ist im zweiten Beispiel eindeutiges Zeugnis für einen selbstständigen Blick auf Vorgänge und Zustände ohne Erzähler, genauso wie nach der Erklärung der Schuppen mit Obersenatsrat Stachls Neurodermitis und dem mit ihr verbundenen Juckreiz: „Nur damit du dir keine falschen Gedanken machst, woher der feine Staub gekommen ist, der auf der Seite vom Aurelius Stachl den Holztisch bedeckt hat.“ (BIG 35) Für die angesprochenen Gedanken muss es ein Beobachten ohne Erzählvermittlung geben. Diese Illusion wird kurz darauf jedoch wieder gebrochen, als der Erzähler gerade erst durch seine Erzählung die Welt beschreibt, die vorher noch ohne ihn sichtbar gewesen zu sein scheint: „Du musst wissen, die Jagdherrenstube war durch eine Glasscheibe vom Stall abgetrennt.“ (BIG 38) Dieser Wechsel zwischen der Positionierung des Lesers als Beobachter auf der einen Seite und als Zuhörer auf der anderen könnte theoretisch auf erzählerische Nachlässigkeit zurückgeführt werden, mit der Folge, dass dieses Vabanquespiel den Erzähler seiner Hauptfunktion beraubt, er also nicht mehr die Erzählhoheit innehat. Vielmehr wird aber nur eine Illusion dieser Machtabgabe geschaffen, denn wenn auch nur indirekt, so ist der Erzähler der einzige, der sehen kann, was passiert, und deshalb auch der einzige, der davon berichten kann. Stellt er sich den Leser als neutralen Beobachter zur Seite, kann er viel eher seine Potenz des Allwissens inszenieren, indem er später enthüllt, was der Rezipient schon jetzt wissen will, und jetzt das erklärt, was man durch die reine Beobachtung nicht verstehen kann.

Die neutrale Perspektive dient also v. a. dem Aufbau und der Aufrechterhaltung der Spannung, aber auch der Demonstration der Wichtigkeit der narrativen Entität.

4.2.2.4 Interaktives Krimi-Erzählen: Miteinbeziehung des Lesers

Wenn man im Falle der „Brenner“-Romane auch nicht einmal abschnittsweise von einer Du-Perspektive sprechen kann, so lohnt es doch, sich an dieser Stelle mit der außergewöhnlich häufigen Benutzung des zweiten Personalpronomens zu beschäftigen. Die Leseransprache erweitert nämlich den Kreis der Reflektoren innerhalb der Geschichte um einen Reflektor außerhalb: den Leser. Da das *du* nur durch eine erkennbare individuelle Erzählerentität, also ein bewusstes *ich*, Sinn macht⁹¹, sollte man statt von einer eigenen Perspektive von perspek-

⁹¹ Abgesehen von Geschichten aus der echten Du-Perspektive, die dem Leser suggerieren, eine Figur zu sein.

tivischer Modifikation sprechen. Der wie auch immer geartete⁹² Ich-Erzähler kommt ohne das *du* aus, andersherum ist es jedoch nicht vorstellbar.

Die Wirkung des zweiten Personalpronomens (wenn es nicht als Alternative zu ‚man‘ eingesetzt wird) oder von Imperativen (hier nur im Singular existent) ist enorm, da sie den Rezipienten der Geschichte, der üblicherweise unsichtbar in einer passiven Rolle verharret, miteinbindet; sei es durch die reine Erwähnung bzw. Ansprache ohne Appell, das Insinuieren oder Suggestieren von Gedanken oder den Aufruf zum Handeln⁹³. Der Grad der Teilnahme nimmt in jedem Fall zu. Bereits sehr früh im ersten Roman setzt der Erzähler explizit die Ortskundigkeit des Lesers voraus als Brenner seine Taxifahrt abrupt beendet: „Aber ein paar hundert Meter weiter Richtung Kaprun, da ist dieser Heustadl, den kennst du bestimmt, wo diese alte Reklame hängt.“ (AdT 35) Das heißt, nicht nur durch reale Ortsnamen unterstreicht der Erzähler die Nicht-Fiktivität der erzählten Welt. Sie ist besuch- und erlebbar. Erzählerwelt und Leserwelt sind dieselbe. Deutlicher wird dies noch in „Wie die Tiere“, als der Leser dazu eingeladen wird, den Flakturm als locus delicti zu besuchen und sich dort das Zeugnis der schrecklichen Ereignisse, quasi den Beleg für die Geschichte, ein neues Mauerstück, anzuschauen:

Wenn du zufällig einmal vorbeikommst, kannst du dir das anschauen, an der Hinterseite vom Flakturm, mehr so seitlich blitzt da in Kopfhöhe dieses kleine Rechteck aus frischen roten Backsteinen aus dem Flakturmgrau heraus, das findest du leicht, und das haben sie wegen dem Brenner zugemauert. Wenn du vielleicht eine Blume hinlegen willst, muss nicht weiß Gott was für ein Strauß sein, nur ein kleines Zeichen, das würde mich persönlich freuen. (WdT 214)

Zur Einladung zur Besichtigung und damit Vergewisserung der Echtheit des Erzählten, kommt also noch eine Bitte: Der Leser wird aktiv in die erzählte Welt eingebunden. Involviert sogar in die Ermittlung wird er, als der Erzähler dazu auffordert, sich die Adresse zu merken, zu der sich Brenner als nächstes begibt: „Am besten, du merkst dir die Adresse gleich [...]: Prater-Schrebergarten *Grünland*, zweites Tor, erste Reihe, dritter Quergang links.“ (BIG 94) Diese eindringliche Weitergabe von Daten wirkt wie die Umverteilung einer Verantwortungslast auf den Leser. Falls Brenner etwas zustoßen sollte, weiß er, wo man nach jenem suchen

⁹² Ob auktorial, personal oder neutral, spielt keine Rolle.

⁹³ Dieses Kapitel ist am besten dafür geeignet um auf Munys Kategorisierung der Erzählerfunktionen zu verweisen. Neben der evaluativen, analytischen und synthetischen Funktion stehen hier jedoch die appellative und die emphatische im Vordergrund (Muny: Erzählen ohne Ewigkeit, S. 227): Der Leser soll etwas tun und die Kommunikation mit ihm soll aufrechterhalten werden.

muss. Die Erzählung verleugnet hier ein wenig ihren Vergangenheitscharakter, ganz so als würde sie im Augenblick des Lesens stattfinden und wäre noch gar nicht geschrieben. Die fiktionale Erzählung bekommt Züge einer faktualen, wie z. B. eines Notizbuchs. Die Erzählebenen weisen keine klare Trennung mehr auf, vielmehr werden sie durch eine Metalepse, wie z. B. in Michael Endes „Die Unendliche Geschichte“⁹⁴, verbunden.

Die Benutzung des *du* kann auch zur Folge haben, dass der Leser Ansichten des Erzählers zu übernehmen hat. Eingesetzt wird dieses Mittel v. a. bei den gerne vorgetragenen Weisheiten und Vereinfachungen, die somit an Überzeugungskraft gewinnen:

Beim Lachen lernst du ja die Leute am besten kennen. Weil ein gemeiner Mensch kann sich noch so gut verstellen, aber wenn du ihn zum Lachen bringst, lacht er gemein. [...] Und ein Zyniker zynisch und ein Komplexler komplexlerisch, du siehst schon, das kann man alles durchprobieren, das stimmt einfach immer. (KsT 172)

Einfluss genommen wird nicht nur auf die Leserposition gegenüber der Meinung des Erzählers, sondern gegenüber dem Erzählten, also gegenüber allem, was der Erzähler sagt. Als Brenner am Krankenbett seines ehemaligen Kripokollegen Aschenbrenner dessen Ehefrau ein Lächeln abringen kann, bemerkt der Erzähler – stellvertretend für den sprachlosen Leser – Folgendes: „Du wirst sagen, im Sterbezimmer flirtet man nicht mit der Frau des Sterbenskranken, das gehört sich nicht.“ (DeL 97) Es bleibt spekulativ, ob dies nicht die Gedanken des Lesers in diesem Moment sind und man deshalb wirklich von Manipulation sprechen kann. Wahrscheinlich ist jedoch, dass an dieser Stelle die meisten Leser sich eher ertappt fühlen, wenn sie sich diese Gedanken nicht machten. Die Pointe resultiert im Anschluss daraus, dass der Erzähler diesen latenten Vorwurf destruiert, indem er erklärt, wann frühestens der Witwe nähergekommen werden darf – nämlich beim Schließen der Augen des gerade Verstorbenen. Genauso suggestiv geht der Erzähler bei der Bewertung des Eric Burdon-Songs vor, den der Rezipient entweder direkt mithören kann (Metalepse) oder vorgesungen bekommt. So oder so, der Erzähler weiß, welche Qualität es nicht nur in seinen Augen hat: „Du wirst sagen, schönes Lied, und ich muss auch sagen, das kann man ohne weiteres zwei-, dreimal hintereinander anhören [...].“ (DeL 132) Hierbei wird sogar getrennt zwischen den beiden Meinungsgruppen, und Vorreiter ist dabei der Leser, ihm folgt der Erzähler lediglich.

⁹⁴ Vgl. Ende, Michael: Die Unendliche Geschichte. Stuttgart: Thienemann 1979.

Auskunft über das Selbstverständnis des Erzählers als Mittler zwischen Leser und Kriminalgeschichte und das Verhältnis Erzähler – Rezipient geben andere Textstellen, die auf das *du* nicht verzichten. Die Distanz des Lesers zu den Ereignissen durch das Medium Geschichte wird thematisiert, als der Erzähler das auf einem sprachlichen Missverständnis beruhende Menetekel der Handleserin bespricht: „Und wenn du als moderner Mensch zehnmal über einen lachst, den das erschreckt, ich möchte sehen, wie du dreinschaust, wenn dir wer ganz ernst sagt: „Abgraz ibermorgen.““ (DeL 92) Nebeneffekt kann eine Reflexion auf Leserseite sein, mögliche Folge ist das bessere Hineinversetzen dessen in die Figur. Überdies ist klar, dass der Erzähler mehr weiß als sein implizites Gegenüber⁹⁵ und das deshalb die Geschichte nicht ganz verstanden werden kann, solange die Erzählung nicht abgeschlossen ist (die Serialität der quasi-dialogischen Wissenvermittlung wird deutlich). Dies streicht er heraus, als ausnahmsweise der Leser sogar weniger weiß als die Figur, am Anfang einer Rückblende: „Pass auf, du weißt noch nicht alles.“ (DeL 124) Als Brenner aufgrund seiner Rückkehr in das Haus seiner Kindheit deprimiert ist, versucht der Erzähler, das in wenigen Worten zu erklären, und spielt dabei auf eine nonverbale Kommunikation an, die keiner genauen Erklärungen bedarf: „Wenn du das nicht verstehst, kann ich dir auch nicht weiterhelfen.“ (DeL 86) Brenner und der Erzähler sind auf einer Verständnis- und Empfindungsebene scheinbar natürlich verbunden (hierauf wird in Kapitel 4.3 eingegangen). Dies hängt nicht nur mit der Introspektionsfähigkeit des Erzählers zusammen, sondern auch mit Sympathie für den Brenner oder ähnlichen Lebenserfahrungen wie dieser: Er versteht oft, warum dieser handelt und fühlt, wie er es tut. Der Leser ist kein Teil dieser Beziehung, seine Gedanken können nur vermutet werden. Die oben bereits zitierte Textstelle, als der Erzähler ein Geheimnis ausplaudert, das Brenner gerade anvertraut wurde, klingt mehr wie eine Anbiederung als der Versuch, Intimität zu erzeugen: „Aber wo wir unter uns sind, verrate ich dir ausnahmsweise, was die Doktorin gesagt hat.“ (BIG 134) An anderer Stelle – wieder geht es um etwas Vertrauliches – wird das ‚du‘ bereits gar nicht mehr verwendet, an seine Stelle tritt das Pronomen der ersten Person Plural: „Jetzt warum Amtsarzt? An sich hat uns das gar nichts anzugehen, weil Privatsphäre gilt meiner Meinung auch für einen Detektiv.“ (WdT 41) Brenners private Angelegenheit sollte also sogar dem Erzähler verborgen bleiben, der damit

⁹⁵ Das *du* verweist auf einen Zuhörer, andere Stellen dagegen zeugen von einer größeren Zuhörerschaft.

auf der Seite des Lesers steht. Die Verbindung aus *ich* und *du* im *uns* hinterlässt tatsächlich den Eindruck einer Allianz auf anderer Ebene⁹⁶: Beide beobachten den Detektiv⁹⁷. Dieser hat von den drei Instanzen Erzähler, Leser und Figur bis auf eine Ausnahme einzig das Handlungsmonopol inne.

Die Textbeispiele machen deutlich, dass der Leser als Reflektor fungiert, wenn auch anders als Reflektoren im Zusammenhang der personalen Perspektive. Über den Umweg des Lesers werden die Überlegungen und Haltungen des Erzählers präsentiert, sie dominieren also nicht nur die Textteile, die durch Pronomen der ersten Person Singular eindeutig vom Erzähler eingenommen sind. Abseits der Identifikation mit der Geschichte durch den Leser ansprechende Pronomen *per se*, sind die vorgegebenen Gedanken und Erwartungen an den Wissensstand dem Leser ein Ausgangspunkt für Engagement. Eine Auseinandersetzung mit diesen Vorschlägen ist zwingend, die übliche passive Leserrolle entwickelt sich so zu einer aktiven. In der Trias aus Erzähler, Leser und Figur haben in der Haasschen Krimireihe alle Entitäten eine Stimme – wenn auch im Falle des Lesers streng genommen einen Vormund.

Es wird deutlich: Die dominierende Perspektive ist die Übersicht. Der auktoriale Erzähler weiß alles Wichtige, ist, wenn nötig, überall zur gleichen Zeit und vermag in die Figuren hineinschauen, von denen er erzählt. Sein Wissen verwaltet er jedoch so, dass die durch die Ermittlungshandlung mögliche Spannung nicht verloren geht – er verrät nichts, was nicht schon verraten werden darf, sondern erzeugt gerade dadurch Spannung, indem er Wissen nur andeutet. Dabei schaltet er von der auktorialen Perspektive (bei frühen Verlautbarungen über den Ausgang der Geschichte werden Hinweise auch mit dieser Fokalisierung gegeben) auch um auf die neutrale (v. a. wenn der Ermittler bereits die Lösung kennt). Die Mitsicht, die für das Krimigenre prädestiniert scheint, wird nicht explizit verwendet. Sie ist eher unscharf auszumachen, v. a. dadurch, dass Brenners Gedanken und Informationen über sein Leben vor denen anderer Figuren zugänglich gemacht werden.

⁹⁶ Vgl. dazu AdT 51: „So wie Hochdeutsch für uns klingt, so klingt vielleicht der Handlosen ihre Sprache für einen Hochdeutschen.“ Neben der Markierung einer sprachimmanenten innigen Verbindung wird gleichzeitig eine Exklusion vollzogen: Wer Standarddeutsch spricht, gehört nicht zum intendierten Publikum des Erzählers.

⁹⁷ Vgl. Rada, Roberta v.: Lachen beim Lesen eines Krimis. Eine textlinguistische Analyse. In: Puchianu, Carmen Elisabeth (Hg.): Lachgeschichte(n). Humor und seine Spielarten in der deutschen Sprache und Literatur. Kronstadt: Aldus 2010 (Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung 12), S. 227. Auch sie attestiert eine Ebenbürtigkeit zwischen Leser und Erzähler. Beide können überrascht sein.

4.3 Stimme & Stimmen: Textinterferenz polyphon und unisono

Unter dem Begriff der Stimme subsumiert Genette die Antworten auf die kurze, aber doch weitformulierte Frage „Wer spricht?“⁹⁸. Teilaspekte sind der „Zeitpunkt des Erzählens (Wann wird erzählt?)“⁹⁹ und damit der zeitliche Abstand zwischen Erzählung und Erzähltem, der „Ort des Erzählens (Auf welcher Ebene wird erzählt?)“¹⁰⁰, wobei *Ort* als Metapher verstanden werden muss (es geht nicht um die räumliche Dimension), die die Verhältnisse von verschiedenen Erzählungen innerhalb eines Gesamttextes zueinander beschreibt, und die „Stellung des Erzählers zum Geschehen (In welchem Maße ist der Erzähler am Geschehen beteiligt?)“¹⁰¹, mit welcher bewertet werden soll, inwieweit der Erzähler in die Handlung eingreift, Teil der erzählten Welt oder überhaupt physisch existent ist. Wie bereits öfter angeklungen, bilden die „Brenner“-Krimis gerade unter diesem letzten Aspekt besonders interessante Forschungsobjekte.

Ausführliche Antworten auf diese Teilfragen gaben jedoch bereits die Kapitel 4.1 und 4.2. Die übergeordnete Frage „Wer spricht?“ wurde allerdings noch nicht erschöpfend besprochen. Sie impliziert unter genauer Betrachtung auch den schon angerissenen Aspekt der Textinterferenz. Ein metaphorischer Begriff wie der der *Stimme* sollte diesen Aspekt nicht ausschließen, v. a. wenn seine Anschaulichkeit gerade hierfür besonders geeignet scheint. Denn wie oben bereits erwähnt wurde, setzt sich nach Wolf Schmid die Erzählerrede – also der Teil des Erzähltextes, der nicht auf den ersten Blick (durch die Markierung als direkte Rede) einer Figur zugeordnet werden kann und damit die Prosa vom Drama abgrenzt – in moderner Prosa immer aus Erzähler- und Figurentext zusammen¹⁰². Das bedeutet: Im Rahmen der Erzählerrede kommen Figuren und Meinungen zu Wort. Um zu verdeutlichen, warum der Begriff der *Stimme* bei Genette erweitert werden sollte¹⁰³, kann man es auch so formulieren: Aus dem Mund des Erzählers hört man fremde Stimmen oder andersherum, der Erzähler leiht anderen seine Stimme.

⁹⁸ Stimme des Erzählens. <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/stimme.htm> (09.05.2014).

⁹⁹ Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 72.

¹⁰⁰ Ebd., S. 78.

¹⁰¹ Ebd., S. 84.

¹⁰² Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 158.

¹⁰³ Vgl. Auf das Phänomen der Textinterferenz geht Genette nicht ein.

Die Stimmverteilung innerhalb der Figurenrede ist in ihrer Ausprägung unterschiedlich. Es kann reine Varianten (z. B. reiner Figurentext in der Erzählerrede) geben, oft finden sich aber Mischungen. Schmid benutzt zur Klassifikation dieses Phänomens, das er Textinterferenz nennt, verschiedene Kategorien, innerhalb derer Hinweise auf Erzähler- oder Figurentext zu suchen sind: Er spricht von 1. thematischen, 2. ideologischen, 3. der Personalform, 4. das Tempus oder 5. das Zeigsystem betreffenden grammatischen, 6. die Merkmale der Sprachfunktion betreffenden, 7. lexikalisch-stilistischen und 8. syntaktisch-stilistischen Merkmalen¹⁰⁴. Im Folgenden werden einige Textstellen auf Interferenzphänomene und ihre Wirkung hin aufgezeigt und untersucht.

4.3.1 Serielle Mehrstimmigkeit: Textwechsel

Mehrstimmigkeit als Metapher aus der Musik evoziert die Vorstellung der Gleichzeitigkeit. Mehrere Stimmen können jedoch in einem epischen Text nur äußerst selten simultan erklingen, sie werden fast immer nacheinander gehört. Zu einem Zeitpunkt gibt es also in der Regel nur stets einen Text. Der Wechsel zwischen Texten kann jedoch ein schneller sein, das heißt, die Verweildauer bei einem Text ist eventuell nur kurz.

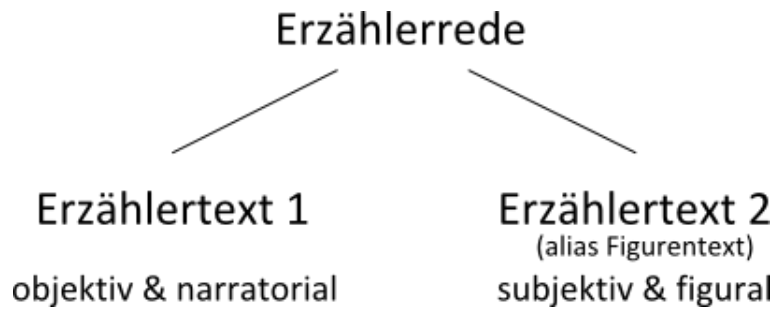
4.3.1.1 Autointerferenz: Der Erzähler in doppelter Funktion

Textinterferenz tritt zumeist in einer Form auf: Der Figurentext wird Bestandteil der Erzählerrede¹⁰⁵. Betrachtet man die Erzählerrede als Ort für die weitestgehend objektive Darstellung, so kann nicht nur die Figur interferieren, sondern der Erzähler selbst, v. a. dann, wenn er – wie in den „Brenner“-Krimis – eine Stimme hat, die gehört werden möchte. Es bedarf zwar keiner Belege mehr, dass der Erzähler sich nicht scheut, seine Meinung kundzutun, dennoch sollen im Folgenden Textstellen exemplifizieren, wie diese besondere Art der Textinterferenz, nämlich des subjektiven Erzählers, der durch seine Anschauungen figurale Form annimmt (Abb. 11), im Text markiert ist.

¹⁰⁴ Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 187/188.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 159.

Abb. 11: Spaltung des Erzählers - der Erzähler als Figur



Die Tatsache, dass der Erzähler, der zunächst nicht als Teil der erzählten Welt zu erkennen ist, sich selbst nennt und dabei Pronomen der ersten Person verwendet, ist ein Hinweis auf Figurentext: „Ich muß ehrlich sagen, ich habe von einer Semmel noch nie schmutzige Finger bekommen, aber bitte!“ (AdT 43) Die Vermischung der Texte findet hier jedoch nicht nur bei der Kategorie Personalform statt, sondern auch bei der von Thema und Wertung (Ideologie). Die Handhaltung beim Essen einer Wurstsemmel bringt die Erzählung nicht voran, die Haltung zu diesem Thema ist die individuelle des Erzählers – nicht in seiner eigentlichen Funktion, sondern als Person. Die Wertung von Zuständen und Geschehen indiziert am häufigsten den Figurentext des Erzählers in der Erzählerrede. Hierbei ist eine politische Inkorrektheit in starker Ausprägung zu erkennen, die der von einem nichtfigürlichen Erzähler erwarteten Neutralität diametral entgegensteht, so z. B. bei der Erinnerung an die Fußballweltmeisterschaft in Mexiko:

Vier zu eins, ich weiß es noch heute, und alle Klöcher auf der Seite der Brasilianer, weil der Pelé natürlich ein Zauberer. Ganz schwarz, ein ganz ein schwarzer Neger ist das gewesen, weil da gibt es ja auch hellere, aber der Pelé schwarz wie eine Kohle. [...]

Und so was wird es nicht mehr so schnell geben, weil denen geht es ja auch viel zu gut drüben, und wenn du heute in einem Slum aufwächst, da hast du auch schon alles, Farbfernseher, Video, alles haben die Leute schon im Slum. Und da strengt sich der Bub auch nicht mehr so an beim Kicken, der letzte Einsatz fehlt, wenn es kein richtiger Slum mehr ist. Und der wird vielleicht auch ein guter Fußballer, aber kein, sagen wir einmal, Pelé. (KM 25)

Würde der Erzähler nicht andauernd solche Äußerungen machen, wäre an dieser Stelle klar eine Figur bzw. Gruppe als Urheber dieses Textes zu identifizieren und nicht der Erzähler selbst: nämlich das Löschenkohlpublikum, von dem man derlei Gemeinplätze und eine solche Sprache erwarten würde (in den Kategorien Schmidts ist der Index für die Figurensprache bei Thema, Wertung, Lexik und Syntax gegeben). Diesem Erzähler traut man allerdings zu, dass diese Gedanken wirklich die seinen sind und ebenfalls die Sprache keine angenom-

mene ist. Die Art und Weise, wie er die Hautfarbe Pelés kommuniziert und Aussagen über die Slumbewohner macht, wirkt aber beinahe schon wieder überzogen und es stellt sich die Frage nach dem Humorpotential: Handelt es sich hier um die Greifbarmachung einer Stammtischattitüde oder ist diese Abschnitt bereits wieder als Satire zu lesen? Falls letzteres zutrifft, ist es dann der Erzähler, der sich dann doch über die Figuren, die anwesenden Klöcher, lustig macht, indem er die Grenze von Hohn und Zynismus zur Satire hin überschreitet, oder ist es der Autor Wolf Haas, der den Leser zum Lachen bringen will, indem er den Erzähler zum Objekt des Spottes macht? Dies kann nicht eindeutig beantwortet werden. Unklar ist ebenfalls die Textzuordnung, als die Grazer Bürgerwehr klassifiziert wird: „Weil wohl war [dem Brenner] nicht in seiner Haut, es ist einfach nicht angenehm, als Spitzel auf das Podium zu steigen und so einem Idiotenverein beizutreten.“ (DeL 157) Hierbei erschwert zudem die Ähnlichkeit zwischen Brenner und dem Erzähler, auf die später noch eingegangen wird, die Zugehörigkeit. Beide haben wahrscheinlich die gleiche Haltung gegenüber dieser Institution.

Klarer verhält es sich bei folgenden Textstellen. Die neutral als „[d]ie Rothaarige“ (KM 63) beschriebene Frau, die plötzlich neben Brenner steht, als er ein Bordell besucht, ist kurz danach „die Nutte“ (KM 64), zu gänzlich überholten Ansichten bekennt sich der Erzähler ohne Überwindung („Und ich muß auch sagen, die Frauen haben mit der Logik in letzter Zeit gewaltig aufgeholt.“ (Sil 76)) und die Männer, die der Tierspendensammlerin Manu anheimfallen, sind stets „die alten Deppen“ (WdT 34). Nicht weniger pejorativ betitelt er den Wohnungsmakler mit „Immobilienheini“ (WdT 35) und der Hubschrauberpilot wird mit „der kleine Berti“ (WdT 198) diminuiert. Ein schneller Wechsel zwischen den Stimmen ist erkennbar, als über Manu Prodingers Wesen referiert wird:

Weil zwischendurch, wenn er resigniert hat und der Manu gar zu still geworden ist, hat sie den Horsti immer wieder ein bisschen gelockt, aber dann sofort wieder: Kollegen brauchen Grenzen, und eigentlich interessiere ich mich nur für Schmetterlinge. Ich muss noch einmal betonen, über die Manu lasse ich nichts kommen, aber da könnte man manchmal schon Aggressionen kriegen, wenn man so einem Luder zu lange zuschaut. (WdT 33)

Die erste unterstrichene Stelle ist natürlich Manu Prodingers zuzuordnen. Im Grunde handelt es sich um nicht-markierte wörtliche Rede. Zuvor kann man von neutralen Erzählen sprechen, hernach zeigt die Verwendung von *ich* und die Bewertungsabsicht den Figurentext des Erzählers als Person an, der aber kurz darauf in seiner Sichtbarkeit durch die stark wertende Vokabel *Luder* drastisch verstärkt wird. Der Widerspruch von Unbescholtenheit im Zusam-

menhang mit der Figur und der sofort anschließenden Qualifizierung mit einem negativ konnotierten Attribut macht die miteinander ringenden Kräfte innerhalb der Erzählerentität deutlich: Zum einen will er sich zur Objektivität disziplinieren und zum anderen kann er es nicht verleugnen, ein Mensch (und offensichtlich auch ein Mann¹⁰⁶) zu sein, dessen Empfindungen sich nicht zügeln lassen. Diese Zerrissenheit erinnert an Fausts Klage über die zwei Seelen und verhindert manchmal sogar das eigentliche Erzählen: „Du musst schon entschuldigen, aber es regt mich manchmal furchtbar auf, die Scheinheiligkeit der Leute bei uns. Jetzt, wo bin ich stehengeblieben.“ (KM 62) Auch über Gemütszustände hinaus gibt uns der Erzähler Auskunft über sich selbst¹⁰⁷, als er Brenners Fahrt mit dem Postbus durch die Steiermark an einem eigenen Urlaubserlebnis misst:

Aber ich bin in meinem Leben auch ein bisschen herumgekommen, voriges Jahr Ägypten, günstiges Arrangement, und da kannst du dir beim Frühstücksbuffet so viel nehmen wie du willst! Und die Pyramiden, natürlich schon umwerfender Anblick, da gibt es gar nichts.
Aber im leeren Postauto durch die Steiermark [...], das ist immer noch etwas vom Schönsten, was du auf dieser Welt erleben kannst: (KM 97)

Thema und Person verweisen auf eine Figur, dazu kommen die Kategorien Zeit und Zeigssystem, als der Erzähler sich zu seinem Reflex auf Krankheitsgeschichten bekennt und dabei den Leser miteinbezieht: „Ich will nicht zuviel aufzählen, ich weiß nicht, ob du es kennst, aber wenn ich zuviel von Krankheiten rede, dann spüre ich es schon regelrecht, wie mich die Organe jucken.“ (KsT 105)

Eine Selbstbetrachtung hinsichtlich der narratorialen Subjektivität wird vollführt, als der Erzähler die Richtigkeit seiner Bezeichnung für die Wohnung von Frau Trummer, der Putzkraft im Löschenkohl, kritisiert und im Anschluss aber wieder das gleiche macht – seine Meinung ungefiltert äußern:

Aber vielleicht sollte man nicht einfach gedankenlos Loch zu der Wohnung von einem Menschen sagen. Und wenn es auch nur 10 Quadratmeter gewesen sind [...] – für die Trummerin ist es doch ihre Wohnung gewesen. Und da braucht man nicht hergehen und herablassend Loch sagen, nur weil es der Zufall ein bißchen besser mit einem gemeint hat. Weil da gibt es Leute, die besitzen

¹⁰⁶ Vgl. dazu die Beschreibung Malis: „Ich sag es nicht gern [...], aber die Narbe hat wirklich sexy ausgesehen. [...] Und die hat das ganz genau gewusst, weil die Mali natürlich Luder bis dorthinaus, aber das gehört in diesem Alter einfach dazu. Und der Brenner jetzt geil bis dorthinaus, weil das gehört in diesem Alter eben auch dazu [...]“ (WdT 127).

¹⁰⁷ Vgl. die Beschreibung des Jausenmessers im Wohnwagen der Zigeunerin: „[...] weil das sind die billigsten und besten Messer, ich verwende sie selber auch.“ (DeL 87, 88).

ganze Häuser, und von der Dachterrasse kannst du bis Afrika hinüberschauen. Und trotzdem haben sie ein Loch, und zwar im Kopf, das ist meine Meinung! KM 108

Hier geht es also nicht mehr nur um Exkurse des Erzählers, der in seiner dichotomischen Existenz als Erzähler und beobachtender Mensch mit Meinung entweder wie der eine oder wie der andere agiert, hier kommen beide Seiten zusammen. Wie diese beiden Seiten sich beeinflussen, wird im nächsten Beispiel noch deutlicher. Brenner weiß mittlerweile, dass die Kellnerin des Löschenkohl der Künstler Horvath ist, wodurch der Erzähler sie auch mit dessen Namen bezeichnen könnte. Nach der wörtlichen Rede merkt er aber an: „Das hat die Kellnerin gesagt. Sei mir nicht böse, aber ich bringe es nicht über die Lippen, daß ich auf einmal sage: der Horvath. Auch wenn es letzten Endes der Horvath gewesen ist, der da schon wieder die Schnapsgläser nachgefüllt hat.“ (KM 112)

Die hier aufgezeigte Form der Textinterferenz – der Figurentext ist gleich Text des Erzählers als Figur – ist bei einem so subjektiven Erzähler, wie die „Brenner“-Romane ihn haben, beinahe omnipräsent. Geradezu auffallend ist es deshalb, wenn kein Figurentext auszumachen ist. In „Das ewige Leben“, dem Roman, der durch den Zusammenfall von Erzähler und Figur eine besondere Stellung einnimmt, findet sich eine solche Stelle. Der Erzähler spricht hier von sich selbst in der dritten Person und vollzieht eine Spaltung seiner Existenz – natürlich zuvorderst, um nicht zu früh zu verraten, dass er die Figur ist, die Brenner das Leben zweimal rettet:

Das war natürlich schon [Brenners] erster Fehler. Natürlich war es in dem Sinn nicht sein Mieter, weil der hat das Mansardenzimmer ja schon bewohnt, wie der Brenner ein Kind war, und immer so still, dass die Großmutter ihn „Hausgeist“ genannt hat. DeL 19

Man könnte hier auch eine missglückte Textinterferenz unterstellen: In der Erzählerrede kann die Erzählerfigur nicht ihren gewohnten Einfluss geltend machen, ihre Stimme wird von der Erzählernatur unterdrückt, sie sorgt dafür, dass etwas nicht gesagt wird. Auf sprachlicher Ebene ist der Zusammenfall der Texte natürlich immer vorhanden, in der Erzählerrolle wird nicht anders gesprochen. An dieser Stelle erfährt man überdies eine ungefähre Auskunft über das Alter des Erzählers im Vergleich zur Hauptfigur Brenner. Er wird sehr wahrscheinlich mindestens 10 Jahre, aufgrund des Alters von Brenner aber auch nicht mehr als 30 Jahre älter sein und damit Teil der Generation zwischen Brenner und dessen Eltern.

4.3.1.2 Interferenz invers: Erzählertext in der Figurenrede

Die seltenere Variante der Textinterferenz, nämlich des Erzählertextes in der Figurenrede, findet sich an einigen Stellen, ist aber als gesichert nur in Hinblick auf syntaktische und lexikalische Merkmale nachzuweisen:

„Parson expandierte nach Europa. Und Riesenauftrag in Zell, wo schon im Krieg Hunderte Kriegsgefangener am Stausee bauten (starben). Und jetzt schickten die Amerikaner ihre eigenen Kriegsgefangenen hinauf (Einheimische), auch reihenweise gestorben. Und 1951 das Symbol der Republik endlich fertig.“ (AdT 95)

Clare Connigan alias Elfriede Lohninger, die Tochter des Vergolders Antretter, schreibt ihren Aufsatz so, wie der Leser es vom Erzähler gewohnt ist, wobei es hier keinen Transformationsprozess gab (das originale geschriebene Wort der Schülerin ist in den Erzähltext eingebunden): Sätze werden gehäuft mit ‚und‘ begonnen und elliptisch formuliert¹⁰⁸. Konversationsphrasen des Erzählers werden von einer Figur übernommen, die Brenner auf dem Friedhof reden hört: „Ununterbrochen die frische Brise, die es herüberweht vom See, was glaubst du, wie gut das für die Blumen ist.“ (AdT 111) Ähnliches ist beim Sanitärerkollegen Groß zu bemerken, der das vom Erzähler hochfrequent gebrauchte aber semantisch leere *heute* und das gegenüber dem *man* präferierte *du* ebenfalls benutzt: „Wenn du heute unter ein Auto kommst, kannst du von Glück reden, wenn es ausgerechnet die Rettung ist.“ (KsT 9, 10) Besonders interessant ist dieser Sprachtransfer aber bei der Hauptfigur Simon Brenner: „Weil jede andere Reklame geht ja mit schönen Frauen, aber *Humanic*-Reklame natürlich.“ (Sil 190) Diese besonders radikale Verkürzung bzw. Auslassung nicht nur des Prädikats¹⁰⁹ ist typisch für den Erzähler und sehr selten in der realen Welt, an die sich die Zeichnung der Figuren, um plausibel zu sein, anlehnen muss. Könnte man bis zu diesem Zeitpunkt entgegen, dass die Grammatik in den anderen aufgezeigten Beispielen zwar von der Standardsprache abweicht, jedoch in mündlichem Kontext durchaus gängig ist, der Erzähler also nicht seine Sprache den Figuren aufoktroyiert, sondern im Gegenteil, die gesprochene Sprache imitiert, also seine eigene Sprache aus der der Figuren destilliert, muss man hier eingestehen, dass in der Figurenrede unstrittig Erzählertext zu erkennen ist.

¹⁰⁸ Sprachlich ebenfalls kaum von der Erzählerrede zu unterscheiden ist der Monolog des Tankwarts Andi Fux (AdT 49, 50).

¹⁰⁹ Vgl. dazu Brenners Worte im scheinbaren Angesicht Gottes am Boden der Senkgrube auf der Kressdorfalm: „Wenn ich das gewusst hätte“, hat er zum lieben Gott gesagt, „da hätte ich die Frauen reihenweise!“ (BIG 191).

4.3.1.3 Interferenz konventionell: Figuren sprechen durch den Erzähler

Die klassische Textinterferenz, bei der Text von Figuren, die nicht auch der Erzähler sind, Teil der Erzählerrede wird, findet sich in „Brenner“-Romanen ebenfalls. Sie scheint adäquates Mittel zu sein, um die Wiedergabe von Sprache zu umgehen, bietet eine Alternative zu ständiger detaillierter Beschreibung – v. a. von Zuständen – und ist logische Folge der Erzählerabsicht, sich über Figuren lustig zu machen: Sie werden nachgeäfft. Die folgenden Beispielstellen werden dies veranschaulichen.

Bereits Baßler weist auf die erste Interferenzstelle der ganzen Romanreihe hin, er benennt das Phänomen nur anders: „Oben setzt sich der Erzähler durch die Anführungsstriche von der politisch unkorrekten Ausdrucksweise des Lift Lois ab, er kann aber durchaus auch, nach dem Uncle-Charles-Prinzip, dessen Vokabular adaptieren („Rotzer“), wie Vergleiche mit der wörtlichen Figurenrede zeigen.“¹¹⁰ Die Textstelle belegt aber nicht nur den lexikalischen Entlehnvorgang, sondern mit diesem unweigerlich verbunden auch eine Übernahme des Wertungssystems der Figur des Lift Lois: „Das sind dieselben jungen Rotzer gewesen, die im Radio immer den Negerkanal einstellen. Und je näher das riesige Bündel kommt, um so düsterer werden dem Lift Lois seine Gedanken.“ (AdT 8) Die Erzählerperspektive wird angezeigt durch Pronomen der dritten Person, Thema und Lexik verweisen auf die Figur. Später schließt diese Darstellung mit dem Satz „So hat es der Lift Lois dann am Abend beim *Rainerwirt* erzählt.“, womit die Vermischung von Figuren- und Erzählertext in der Erzählerrede als verschleierte indirekte Rede deklariert wird. Das ändert jedoch nichts an der Wirkung der oben zitierten Stelle. Für den Leser ist klar, dass hier die Ansicht der Figur präsentiert wird bzw. – doch dies ist schwer zu belegen – der Erzähler sich gar über die Figur mokiert. Viel weiter geht die Assimilation bei der Schilderung des Gesprächs zwischen Brenner und der pubertierenden Mali. Das Mädchen verwendet eine Jugendsprache, die erst in wörtlicher Rede exponiert („Da haben Sie sich voll in die Nesseln gesetzt bei den Vollwapplern“ (WdT 126)), dann vom Erzähler kommentiert („[Der Brenner] hat überlegen müssen, ob ihn das Mädchen auch versteht, wenn er einen Satz ohne ‚voll‘ sagt [...]“ (WdT 126)) und anschließend imitiert wird: „Sie hat seine Meldung einfach überhört und ihm wieder ihren blöden Drink hingehalten [...]“ Das Kapitel schließt mit der Beschreibung von

¹¹⁰ Baßler: Der deutsche Pop-Roman, S. 188, 189.

Malis Lächeln, die von einer zweifachen Textinterferenz zeugt: „Voll süß gelächelt hat die.“ (WdT 128).

Darstellung und Rezeption sind bei der Prosa (anders als beim Theaterstück) aneinander gebunden und tatsächliche Stimmen streng genommen zumeist nur sequenziell wahrnehmbar¹¹¹. Die Textinterferenz ermöglicht nun eine echte Polyphonie: Das Beispiel zeugt von der seltenen Situation der Simultaneität zweier Figurentexte in der Erzählerrede, der Leser vernimmt also zwei Stimmen (nach erweiterter Definition) zur gleichen Zeit – lexikalisch und syntaktisch die von Mali, thematisch und ideologisch die von Brenner. Das Abfärben der Figurenrede auf die Erzählerrede auf lexikalischer Ebene ist keine Singularität in den „Brenner“-Romanen¹¹².

Auch die Person verweist auf Figurentext, wobei der selbstbewusste Erzähler, der andauernd von sich erzählt, die Identifizierung erschwert:

Vielleicht sage ich nur Schädel zu dem Ding, das jetzt durch die zerberstende Trennscheibe her-eindonnert und so an die Hecktüren des Rettungsautos kracht, daß das ganze Auto dröhnt wie die berühmte Silvester-Pummerin. Und daß das ganze Auto dunkel wird von dem Blut, das her-umspritzt wie in diesen Turbo-Orangenpressen, wo du zehn Blutorangen hineingibst, und eine Sekunde später hast du einen Liter Blutorangensaft. (KsT 212)

Brenner spricht hier selbst über seinen Zustand im mit Abgasen gefüllten Rettungswagen, in dem er mit Lungauer eingesperrt ist. Doch bereits der zwei Satz ist wieder dem Erzähler zuzuordnen, nicht durch deiktische Marker, jedoch durch Wertung und Sprache: Derartige Vergleiche ist man von ihm gewohnt. Bevorzugt übernimmt die Hauptfigur die erste Person des Erzählers und spricht so in der Erzählerrede zum Leser¹¹³. Doch auch andere Figuren erhalten Mitsprache in der Erzählerrede, so z. B. der Polizist Peinhaupt, der zu Wort kommt, als er in der Kressdorf-Klinik auf seine Sterilisation wartet: „Womöglich war es gar nicht so [...], hat der Peinhaupt überlegt, sondern alles nur hysterische Träume, während ich schon

¹¹¹ Sagen zwei oder mehrere Figuren zur gleichen Zeit etwas unterschiedliches, kann dies nicht simultan dargestellt werden.

¹¹² Vgl. dazu die Äußerung des Rettungsfahrers Hansi Munz, der beim Beobachten des Liebesspiels einer Krankenschwester zu sich selbst sagt „Diese geile Sau“ (KsT 12), was der Erzähler kurz danach in seiner Rede übernimmt: „Was tust du denn jetzt?“, hat der Hansi Munz die geile Sau hinter der Glasscheibe gefragt.“ (KsT 13).

¹¹³ Vgl. dazu auch die Erinnerungen Brenners an seine Polizeischulzeit: „Aber er hat es jetzt wissen wollen. Wenn mir der Köck wieder einfällt, wenn mir der Kripochef in meiner Küche wieder einfällt, wenn mir das Moped wieder einfällt, muss das andere auch irgendwo stecken.“ (DeL 29).

längst. Und das Unbewusste protestiert, dass meinem wichtigsten Körperteil gerade das Lebenslicht ausgeblasen wird[...].“ (BIG 18) Die Person zeigt die Figur an, ebenso wie das Thema und die Bewertung des Geschlechtsorgans als wichtigster Teil des Körpers. Interessant ist hierbei aber auch wieder der Einfluss der Erzählersprache. Die typische syntaktische Beschneidung ist bei den verbalisierten Gedanken der Figur zu finden.

Folgende Stelle gibt ein Exempel für die Textinterferenz auf vornehmlich thematischer Ebene ganz ohne Verben der Sprache. Brenner bekommt von Milan, der ihn bei der Ermittlung unterstützt, einen Zeitungsartikel über das Bauvorhaben im Prater, den dieser über seine weitläufige Verwandtschaft zugespielt bekam:

Du musst wissen, die Tante von der Sanja war die Zivka, die war aus der Nähe von Lovrec, und der Schwager vom Milan seiner Schwester, der Dusan, war aus Katuni. Und dem seine Cousine war aus Kresovo, die Cvetanka. Und die Cvetanka ist mit dem kleinen Bruder von der Zivka, also nicht mit dem Radan, sondern mit dem Todor, in Lovrec in die Berufsschule gegangen. (BIG 165)

Diese Ausführung ist für die Geschichte irrelevant, die Figur reißt jedoch die Erzählerrede an sich und führt somit den Leser näher an das Geschehen. Eine Ankündigung des Sprechers ist obsolet, das Maß an Unsicherheit, ob hier nicht doch der ewig digredierende Erzähler von seiner Allwissenheit Gebrauch macht, ändert am Unterhaltungswert dieser beinahe schon übertriebenen Abschweifung nichts. Eine andere grundsätzliche Frage muss jedoch an dieser Stelle formuliert werden: Ab wann spricht man von Erzähler- und wann von Figurenrede? Wie bereits erwähnt, markiert Haas in der „Brenner“-Reihe allgemein die wörtliche Rede nicht konsequent, auch wenn er seinen Erzähler *verba dicendi* oder *verba cogitandi* benutzen lässt. Machen nun aber erst die Anführungszeichen die Figurenrede zu einer solchen oder reichen bereits die genannten Ausdrücke der Rede oder des Denkens wie im zuletzt genannten Beispiel aus? Falls alleine diese Ausdrücke bereits genügen, wie lange hält dann ihre Wirkung an? Schmid macht dazu keine klare Aussage¹¹⁴. Es liegt aber nahe, dass die Erkennbarkeit der Figurenrede als solche abnimmt, je weiter das entsprechende Verb zurückliegt. Bei Haas wird die Grenze zwischen Erzähler- und Figurenrede weiter aufgeweicht, da – wie gesehen – Erzähler- und Figurentext sehr eng geführt werden.

¹¹⁴ Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 156.

Eine Spezialität des Autors Haas ist, über die „Brenner“-Romane hinaus, die Verbindung von Inhalt und Form. So ist eine besondere Form der Textinterferenz zu verzeichnen: Nicht die Sprache einer Figur findet sich in der des Erzählers wieder, sondern ihr Zustand wird in Sprache übersetzt:

Der Brenner hat das Gefühl gehabt, dass er die Mur schon zehnmal auf- und abgegangen ist, von einem Stadtende zum anderen und zurück, aber jetzt ist er endlich über den Puchsteg gegangen [...], und die Mur hat so geblitzt, dass er sie überhaupt nicht gesehen, aber umso genauer hat er jetzt gesehen, wie er sich und warum er sich, weil Graz und alles, weil Leben und alles, weil Freunde und alles, wie er sich und warum er sich, weil Weiber und alles, weil Kopfweh und alles, wie er sich und warum er sich, weil die ewigen Erinnerungen und das ewige Kopf und das ewige Leben und das ewige Aufstoßen und das ewige Hupen [...]. (DeL 134, 135)

Brenner erinnert sich plötzlich an die Umstände, die zu seinem selbst ausgeführten Kopfschuss geführt haben. Zwar kommt hier wieder die elliptische Sprechweise des Erzählers zum Einsatz, doch wird zusätzlich das Thema des Staus, dessen Mehrdimensionalität explizit angesprochen¹¹⁵ und sogar formal umgesetzt: Viele Gedanken wollen ausgesprochen werden, es gibt für sie aber kein simultanes Durchkommen. Hier kommt die Darstellung sogleich wieder an ihre medialen Grenzen. Sie kann sich nur behelfen, indem viele Aussagen schnell auf einander folgen¹¹⁶. Dennoch kann von einem gelungenen Transfer von Empfindung in Darstellung ohne klassische Umschreibung sprechen. Die vielen über Brenner hereinbrechenden Gedanken werden für den Leser greifbar gemacht. Ähnlich funktioniert die Darstellung der Situation kurz nach dem Showdown in „Komm, süßer Tod“. Hier ist es jedoch eher eine kollektive Empfindung von Figuren, die übersetzt wird:

Der Brenner hat dem Herrn Oswald in die Augen geschaut, und der Herr Oswald hat dem Brenner in die Augen geschaut, und der Chor hat gesungen, und die Autofahrer haben gehupt, und die Neugierigen haben das Auto umringt [...], und der Herr Oswald hat nichts gesagt, und der Brenner hat nichts gesagt, und der Lungauer hat nichts gesagt, und der Junior hat sowieso nichts mehr gesagt, und der Chor hat gesungen: (KsT 214)

In einer mit Beistrichen verbundenen parataktischen Reihung, die sich über ein Drittel der Buchseite erstreckt, wird versucht, die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse darzustellen und damit das Momentum des Moments zu erfassen. Kurz danach ändert sich der grafische

¹¹⁵ „[Dem Brenner] ist aufgefallen, dass es draußen und drinnen sehr ähnliche Entwicklungen gegeben hat, weil in seinem Inneren auch Stau [...]“. (DeL 133).

¹¹⁶ Einen passenden Vergleich bietet der Erzähler selbst an: „[...] Autos müssen sich bei einer einspurigen Baustelle anstellen, aber Erinnerungen nicht, die sind geschmeidig [...]“. (DeL 133).

Modus (auf Beistriche wird verzichtet), die parataktische Bauweise wird jedoch beibehalten: „Und das Geschnatter der Schaulustigen ist näher als der Chor gewesen. Und das Schnaufen vom Herrn Oswald ist näher als das Geschnatter gewesen. Und das Schnarchen vom Lungauer ist näher als das Schnaufen vom Herrn Oswald gewesen. [...]“ (KsT 215) In dieser Sequenz, die in ihrer ekstatischen Anmutung an die Sterbeerfahrung der Hauptfigur Elias Alder aus Robert Schneiders „Schlafes Bruder“¹¹⁷ erinnert, wird einzig die Empfindung Brenners vermittelt, zum einen durch das Thema und zum anderen durch das Zeigsystem, konkret durch die Verwendung von *näher* ohne weitere Spezifizierung.

Generell ist auch beim Phänomen Textinterferenz deutlich zu erkennen, dass Brenner die Hauptfigur ist. Keine andere Figur trägt mehr zur Erzählerrede bei als der Detektiv. Seine Wahrnehmung prägt oft die Erzählerrede und sorgt somit für Unzuverlässigkeit¹¹⁸ auf Erzählerseite, für eine Voreingenommenheit des Lesers¹¹⁹, für die Kenntnis von Brenners Einschätzung einer Situation¹²⁰ oder eine größere Möglichkeit zur Empathie¹²¹. Die enge Einbindung von Text der Hauptfigur in die Erzählerrede macht oft eine klare Zuordnung unmöglich, so z. B. als es bei Brenners Beinahe-Unfall bei einer Mopedfahrt durch einen Tunnel zu diesem Kommentar kommt: „Mein lieber Schwan, das war wirklich knapp.“ Denkt sich das die Figur oder empfindet das der stets sich an Brenners Seite befindliche Erzähler? Auf diese Verbindung geht das Kapitel 4.3.2 ausführlich ein.

Nicht nur Texte einzelner Figuren können interferieren, auch die von Gruppen sind erkennbar. Diese Interferenz wird vornehmlich durch Thema und Wertung indiziert¹²². Im folgenden Beispiel ist dies jedoch noch diffus, da die präsentierte Meinung durchaus auch die des Erzählers sein könnte. Er selbst gibt aber den Hinweis auf die Urheber, die Gäste der Hendlstation Löschenkohl.

¹¹⁷ Vgl. Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*. Leipzig: Reclam 1994.

¹¹⁸ „Und der Brenner hat sich jetzt gewundert, dass er auf einmal eine Spinnwebe sieht.“ (WdT 185).

¹¹⁹ „Dem Brenner ist vorgekommen, der Kripochef glaubt das selber, was er da verzapft [...]“ (DeL 70).

¹²⁰ „Aber wieso wird die Nathalie [...] so rot im Gesicht wie ein schüchternes Mädchen, das zum ersten Mal im Leben lügt?“ (BIG 148).

¹²¹ Vgl. dazu die mehrseitige Darstellung der ersten Begegnung Brenners mit Soili Aschenbrenner (Del 73–75) oder die bereits zitierte Beschreibung der Fahrt im Kofferraum zur Kressdorf-Alm (BIG 174, 175).

¹²² Die Vermutung liegt nahe, dass eine Indizierung auf Sprachebene bei größeren Gruppen weniger plausibel ist, wenn diese nicht z. B. bezüglich des Alters oder Milieus nicht homogen ist und in erster Linie die Sprache als verbindendes Element herausgestellt werden soll.

Jetzt sind sich die Klöcher alle mehr oder weniger einig gewesen, daß die Knochen von unten heraufkommen, sprich Jugoslawien, also Ex. Eine Schlepperbande wahrscheinlich. Sind Ihnen die Flüchtlinge im Kofferraum erstickt, müssen sie die irgendwo abladen, horch zu, so muß es gewesen sein. (KM 34)

Der gemeinsame Nenner der Gruppe wird hier befreit von Konventionen der Redewiedergabe vermittelt.

Ganz ohne konkreten Hinweis auf die Urheber, nur kontextuell erkennbar, ist dagegen in „Wie die Tiere“ die Meinung der Mütter aus der Kindertagesstätte „Früchtchen“ in der Erzählerrede implementiert. Nachdem Brenner im Kindergarten gerade von der großväterlichen Gewalt gegen ihn als Folge seiner kindlichen Bemühungen, den Esstisch mit Nägeln zu verzieren, berichtet hat, erfährt der Leser die Reaktion seiner Zuhörer in der Erzählerrede qua Figurentext: „So kreativ, und dafür eine Verkehrte. Kein Wunder, diese wunderbaren Ansätze, und dann nur Polizist.“ (WdT 121) Im Gegensatz zum ersten Beispiel ist hier unstrittig, dass es sich nicht um die Ansicht des Erzählers handeln kann. In beiden Fällen aber bewirkt die Textinferenz eine Verdichtung. Der Verzicht auf direkte oder indirekte Rede strafft die Erzählerrede. Ebenfalls deutlich, doch in seiner Funktion für den Text diskussionswürdig, wird eine Textinterferenz, als die Gründe für Brenners Auftrag in „Silentium!“ am Salzburger Marianum dargelegt werden. Über drei Seiten werden die Missbrauchsvorwürfe deutlich aus der Sicht der Verantwortlichen der Internatsschule geschildert (Sil 17–19). Wieder gibt es Marker für die Figurenrede, die dann aber fließend in die Erzählerrede (hervorgehoben) übergeht:

Der alte Präfekt hat zu bedenken gegeben, daß man auch den Spiritual verstehen muß. Er ist durch seine Aufgabe den Buben nähergekommen als die Präfekten. Und der ehemalige Zögling wahrscheinlich nur gekränkt, weil ihn der Spiritual Schorn damals auf seine Hygieneprobleme hingewiesen hat. Da sind Kinder oft furchtbar rachsüchtig [...]. (Sil 18)

Diese Interferenz scheint nicht nur den Effekt zu haben, die Ansicht der Figuren auf weniger distanzierte Weise zu präsentieren, indem eine Binnengeschichte vermieden wird, sondern auch eine Haltung des Erzählers dem Erzählten gegenüber zu transportieren. Die Drastik des Themas wird verhüllt durch die Verkehrung der Verhältnisse: In den Augen der Figuren ist nicht der erwachsene Geistliche der Täter, die Kinder sind die Schuldigen am Missbrauch und damit am Skandal. Diese Attitüde wird in der Erzählerrede verlaublich, ist aber mit dem

Erzählerbild, das sich der Leser zuvor machen konnte, überhaupt nicht vereinbar. Dies erzeugt den Eindruck von Ironie, die sich zu Sarkasmus auswächst¹²³, wenn der Erzähler beginnt, mit der Wertung der Figur zu spielen und sie scheinbar für seine Kommentare zu übernehmen: „Aber der Spiritual natürlich immer sehr einfühlsam, der hat das so gemacht, daß [die Hygieneprobleme] niemand sonst mitgekriegt hat, weil natürlich peinlich bis dort-hinaus für einen zehnjährigen Buben.“ (Sil 19)

Auch unter dem Gesichtspunkt der Textinterferenz ist die gleichzeitige Subjektivierung und Objektivierung der eigenen Person erwähnenswert. Wenn der Erzähler ins Geschehen eingreift und sein eigenes Versterben erzählt (DeL 219-221), fallen Figuren- und Erzählertext in allen von Schmid¹²⁴ aufgestellten Kategorien zusammen, der Erzählertext ist dann zugleich auch der Figurentext und vice versa.

Eine Kategorie, die Schmid nicht erfasst, ist die lautliche. Haas lässt den Redakteur¹²⁵ der „Brenner“-Romane phonetische Eigenheiten der Figuren grafisch umsetzen und eröffnet so eine weitere Dimension der Textinterferenz. Der Erzähler redet so buchstäblich mit der Stimme der Figuren, wenn er vom sogenannten „Hasenschartenpräfekt[en]“ (Sil 12) erzählt, der – erst in der wörtlichen Rede – von „Gerüche[n]“ (Sil 14) spricht, obwohl er ‚Gerüchte‘ meint, und diesen Fehler in der Folge übernimmt. Deutlicher wird diese Methode, wenn in der Folge die wörtliche Rede unverändert bleibt und erst die Erzählerrede als lautlich gezeichnet erkennbar ist. Das Gespräch zwischen Festspielfeldirektor und Brenner wird vom Erzähler hinsichtlich der lautlichen Qualität der Figurensprache kommentiert:

Meine Thochther, hat der Vize gesagt und überhaupt jedes „t“ so hochnäsiger behaucht wie diese Schnösel, die man am liebsten auf der Sthelle thothschlagen möchte. [...] Für den Brenner hat es dadurch ein bißchen bayrisch geklungen, wo sie gern ein bißchen ThamTham um ihren Thialekt machen. (Sil 116)

Hier ist außerdem eine spezielle Form der Selbstreferenzialität zu erkennen, der Zirkelbezug: Der Erzähler bringt auf die Art und Weise, die er selbst moniert, seine Kritik vor. Dieser

¹²³ Vergleiche dazu Rußegger, Arno: Alte Regel, solange du liest, bist du nicht tot. Wolf Haas' *Silentium!* Und die Didaktik des Kriminalromans. In: Informationen zur Deutschdidaktik, Heft 1, 27/2003, S. 77: Hier wird auf die Widersprüchlichkeit von einer Tendenz zur Ironie und der Erzählsituation im Wirtshaus hingewiesen. Der Erzähler mache „trotz Selbstironie jedem Stammtisch alle Ehre“. Selbstironie ist in diesem Kontext gar noch überraschender als es Ironie im Allgemeinen bereits ist.

¹²⁴ Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 189.

¹²⁵ Wenn auch klar ist, wer den Roman geschrieben hat, wird immer unklar bleiben, wo man den Autor ansiedelt bzw. wo noch nichtgreifbare Entitäten zwischengeschaltet sind.

narrative Kniff mag als unterhaltsam empfunden werden, er funktioniert aber auch bezüglich seiner Anschaulichkeit. Die grafische Umsetzung vermittelt ohne umständliche Erklärung, wie der Festpielvize spricht. Die abweichende Prosodie der Südtirolerin in „Brenner und der liebe Gott“ schlägt sich als Figurentext – ebenfalls im Schriftbild festgehalten – in der Erzählerrede nieder: „[Der Brenner] hat schon die ganze Zeit, seit sie eine Schachtel Marlbooro verlangt hat, überlegt, wie er seine Vermutung, dass sie eine Südtirolerin ist, für einen guten Spruch nützen kann.“ (BIG 78)

Eine weitere von Schmidts Kategorien zur Unterscheidung zwischen Figuren- und Erzählertext soll hier thematisiert werden – die Zeit. Kommt es, wie in den oben angeführten Beispielen zu sehen, zu Abweichungen vom üblichen präteritalen Erzähltempus innerhalb der diegetischen Erzählerrede, so kann dies ein Hinweis auf Textinterferenz sein. In den „Brenner“-Romanen fallen jedoch neben solchen Stellen, die obendrein auch thematisch als Figurentext erkennbar sind, wenngleich die Person auf den Erzähler verweist¹²⁶, auch die auf, bei denen abseits von Exegese und Wiedergabe von Gedanken oder Worten das Präsens verwendet wird¹²⁷:

Was soll ich lange reden, die Klöcher Unterliga-Spieler verwandeln alle Elfer und werfen Oberwart aus dem Cup. Und so eine Euphorie ist natürlich ansteckend, da ist der Brenner auf dem Heimweg in einer völlig anderen Stimmung gewesen als auf dem Hinweg. (KM 15)

Erstaunlich ist der schnelle Wechsel von Präsens zu Perfekt ohne erkennbaren Grund. Kurz danach folgt wieder das Präsens, zuerst als Erzähltempus, dann, wieder unterbrochen vom Perfekt, als Marker des Figurentextes: „Trotzdem geht der Brenner in die Gaststube. Nicht weil er etwas essen will, aber er hat sich gedacht, schön langsam wird es Zeit, daß ich die Chefin kennenlerne.“ (KM 15) Es bleibt nur, über die Funktion des Präsens zu spekulieren. Vielleicht möchte der Erzähler den Momenten der Entschlossenheit Ausdruck verleihen (s. Textstellen Fußnote 114).

¹²⁶ Eine transferierte wörtliche Rede weist diese Merkmale auf: „Dann ist [der Brenner] hinaufgegangen und hat endlich seinen Bericht schreiben wollen. Abschicken kann er ihn ja morgen immer noch.“ (AdT 22).

¹²⁷ Vgl. dazu die Erzählung von Lift Lois' Leichenfund (AdT 8), der beschreibende Teil des Dialogs zwischen Brenner und der Kellnerin (KM 16+41) und der Konversation mit Conny (WdT 117). Es ist damit unstrittig bewiesen, dass Plener irrt, wenn er den „präzisen und konsequenten Gebrauchs des Perfekts“ attestiert (Plener: 404 ding, S. 112).

4.3.1.4 Interferenz extern: Lesertext in der Erzählerrede

Neben Texten von Erzähler und Figur, könnte es auch solche von Urhebern geben, die außerhalb des fiktionalen Rahmens des Romans zu suchen sind: den Autor und den Leser. Diese Zuordnung ist in den meisten Fällen hypothetischer Natur. Die Stimme des Autors könnte man versuchen mit biografischen Informationen und weiteren Publikationen nachzuweisen. Die Close-Reading-Methode ist hier freilich unbrauchbar. Die Reflexion einer möglichen Leserstimme hingegen ist im Text plausibel zu belegen. Wenn der Erzähler Fragen formuliert, die Brenner sich logischerweise stellt oder stellen müsste, so spiegeln diese die Überlegungen des interessierten und aufmerksamen Krimilesers wider oder evozieren diese kognitiven Prozesse, funktionieren also suggestiv, bevor sie dann als vom Leser selbst erdacht rezipiert werden können:

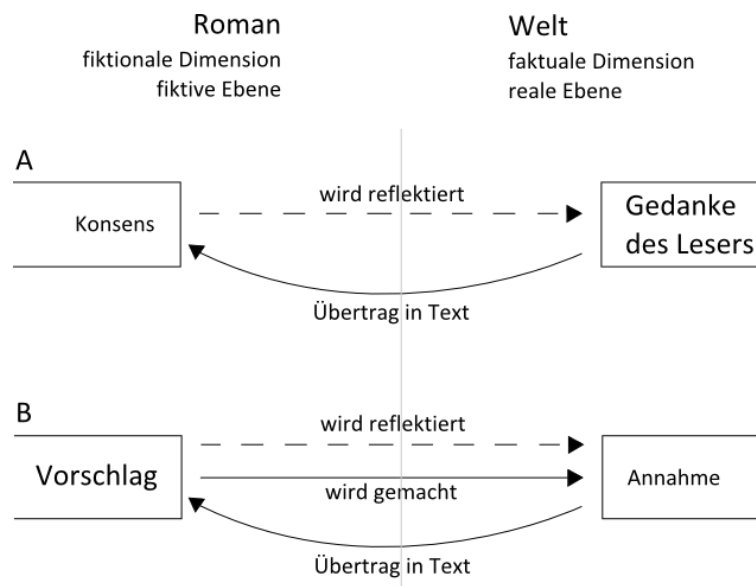
Wenn der Brenner nachgedacht hätte, dann wahrscheinlich darüber, ob die Kellnerin, sprich Horvath, der Knochenmann gewesen ist oder nicht. Was spricht dafür, was spricht dagegen? Und was für ein Motiv könnte es geben, hätte er vielleicht überlegt. Und wieso die Wirtin? Wieso der Marko? Wieso der Jacky? Wieso der Ortovic und wieso der Milovanovic? Und wer ist überhaupt der gewesen, den man am Anfang gefunden hat? (KM 113)

Definitiv spricht oder denkt hier nicht die Figur Brenner. Die Fragen, auf die der auktoriale Erzähler eine Antwort weiß, schließen auch aus, dass eben dieser seinen eigenen (also Erzähler-)Text zum Besten gibt. Das Thema spricht für den Leser. Das zweite Beispiel ordnet die Fragen zwar klar dem Ermittler zu, der Erzähler sagt aber explizit, dass dieser dasselbe denkt wie der Leser:

[...] auf einmal wie nach einem langen, harten Gedankenwinter [ausapert] diese Frage [...]: Wieso hat eigentlich die Frau Doktor die Handynummer vom Obersenatsrat Stachl gehabt. [...] Du wirst sagen, mein Gott, Geschäftsfreund, Freund des Hauses, da kann auch einmal die Frau die Handynummer haben [...]. Siehst du, da bist du genau wie der Brenner! (BIG 113/114)

Abbildung 12 soll die Funktionsweise dieser Implementierung von Lesertext in der Erzählerrede veranschaulichen. Entweder wird dort reflektiert, was der Leser denkt (A) oder aber suggeriert, was er zu denken hat und in einem zweiten Schritt werden diese insinuierten Gedanken reflektiert (B).

Abb. 12: Der Text als Reflektor oder Manipulator



4.3.2 Konstruierte Einstimmigkeit: Der Erzähler und seine Hauptfigur

Wie im vorigen Kapitel deutlich wurde, gibt es eine enge Verbindung zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur seiner Geschichten, dem Detektiv Brenner. Diese wirkt sich so aus, dass sich die Texte von Erzähler und Figur bis zur Ununterscheidbarkeit in verschiedenen Kategorien vermischen. Die Häufigkeit und Ausprägung dieser Interferenz ist einzigartig innerhalb der Romane und vermittelt den Eindruck großer Ähnlichkeit zwischen Erzähler und Romanheld.

Als Brenner mit der Kellnerin des Löschenkohl trinkt, schildert der Erzähler die Empfindung der Figur als wäre es seine eigene: „Und hinunter mit dem zweiten Schnaps. Aber interessant, der zweite hat schon wieder viel weniger gebrannt als der erste. Und natürlich der dritte: nur mehr Apfel, und die tun dir überhaupt nichts.“ (KM 111) Die Pronomen verweisen nicht auf die Figur, sondern auf ein Kollektiv, das den Erzähler (und sogar den Leser) inkludiert. Seine Erfahrung deckt sich mit der Brenners.

Auf eine falsche Fährte wird der Leser geführt, als Gedanken zur Wohltätigkeitsveranstaltung der Festspiele dargelegt werden:

Aber diesen Sommer große Frage, ob die Tochter vom Vize nicht alles absagen muß, weil Trauerfall. Dann natürlich um so mehr Respekt, weil übermenschliche Disziplin, Motto: Die Spenden sind wichtiger als meine Gefühle. [...] Aber das wird man nie erfahren, weil oft die kleinsten Kleinigkeiten schon alles vollkommen verändern, und nur weil du dir vielleicht vor dreißig Jahren die

Schuhe zu locker gebunden hast, stürzt morgen in China ein Flugzeug ab. [...] Aus heutiger Sicht muß man sagen, der Brenner Modeschöpfer, aber damals einfach schlampig und unordentlich, da soll man nicht zuviel Modeschöpferisches hinein-geheimnissen. [...] Aber ich will jetzt nicht den Teufel an die Wand malen, daß der unbedingt abstürzen muss. (Sil 106, 107)

Dieser sich über eine ganze Seitenlänge erstreckende vermeintliche Erzählerblock, der alle Merkmale des Erzählertextes aufweist, wird anschließend umetikettiert: „Vielleicht ist das mit China dem Brenner auf der Party auch nur eingefallen, weil er [...] wieder das bildhübsche Mädchen gesehen hat.“ (Sil 107) Es handelt sich demnach zuvor nicht um den gewohnten Erzählerexkurs, sondern um unmarkierten und dadurch auf natürliche Weise nicht erkennbaren Figurentext, der qua autoritären Erzählereingriff konstruiert wird.

Ganz anders bei der Darstellung von Brenners Zustand, als dieser während des Gesprächs mit Soilis Mutter eine Hirnblutung bekommt. Durch Thema und Bewertung¹²⁸ ist klar erkennbar der Figureneinfluss in der Erzählerrede festzustellen, es bedarf keiner expliziten Zuordnung:

„Das hab ich ihm auch gesagt“, hat er aus ein paar Kilometern Entfernung die Stimme der Frau Maric gehört.

[...]

„[...]“, hat er [...] gehört, während er gespürt hat, wie sein Gewicht ihn auch noch auf der anderen Seite aus der Conrad-Diskontinuität hinauszieht und in die Basaltschicht hinein, die den ganzen Erdball umgibt, sprich Simazone. (DeL 196, 197)

Deutlich wird das Miterleben einer Situation beim Showdown des letzten „Brenner“-Romans in der Wohnung der Südtirolerin, als Brenner im Begriff ist, von Kressdorf erschossen zu werden. Die Anspannung des vorausgehenden Countdowns wird beim Erzähler sichtbar, der zu stammeln beginnt, als schläge sein Herz vor Aufregung so schnell wie das von Brenner: „Aber das Blut, also das Blut, also das ganze Blut ist dem Brenner hundert Stunden nach dem Verschwinden des Mädchens über die Stirn und über die Haare und über die Wangen und über das ganze Gesicht geronnen.“ (BIG 207) Übernahm im Beispiel zuvor die Figur noch die Kontrolle über die Erzählerrede, bricht sich hier der Affekt des Erzählers selbst sprachlich bahn.

¹²⁸ Vgl. dazu auch die Falschinterpretation des Gedichts auf der Marmortafel in der Erzählerrede: „Ob du es glaubst oder nicht, an dem Brückenpfeiler [...] war eine Marmortafel montiert mit einem Wetterbericht von damals.“ (Sil 134).

Der Einfluss der Figur und ihres Verhaltens thematisiert der Erzähler immer wieder auch explizit, z. B. nachdem er die kognitiven Prozesse, die sich bei Brenner nach dem Schnapsgenuss mit der Kellnerin beim Löschenkohlwirt abspielen, als ein „Brüten“ (KM 113) charakterisiert („Aber jetzt bin ich selber ein bißchen ins Brüten hineingekommen, da siehst du einmal, wie man da leicht hineinrutscht, es ist verhext!“ (KM 114)) oder seine mangelnde Zielgerichtetheit als pathologisch und v. a. infektiös beschreibt: „Immer das Unwichtige zuerst. Das war eine Krankheit, von der ist der Brenner einfach nicht losgekommen. [...] Und das Schlimmste daran ist, sie ist ansteckend.“ (Sil 7) Baßler sieht ebenfalls die Verbindung zwischen Erzähler und Ermittler, wenngleich er die Wirkungsrichtung verkehrt. Für ihn ist der Erzähler der Ausgangspunkt, wenn er sagt, dass die „Parallelen zwischen Erzähler und Detektiv [so weit] gehen [...], daß auch Brenners Kombinationsverfahren als ein digredierendes beschrieben wird.“¹²⁹

An vielen Stellen wird überdies klar, dass Erzähler und Figur – neben biografischen Überschneidungen – die gleichen Vorlieben (z. B. Musik oder Menschen), aber auch Abneigungen haben¹³⁰. Als der Trend zum Betteln auf Knien beschrieben wird, heißt es hernach vom Erzähler: „So einer kriegt von mir keinen Groschen. Der Brenner hat es auch nicht gemocht.“ (DeL 83) Beinahe als Metalepse könnte man die gleiche Wahrnehmung bezüglich der Person Simon Brenner einstufen. Der Erzähler schafft sich ein Bild aus der Außenperspektive, wogegen der andere sich ein Selbstbild machen muss. Diese beiden entsprechen sich erstaunlicherweise, wenngleich es keinen kommunikativen Berührungspunkt der Personen innerhalb der Geschichte gibt. Eine Gegenüberstellung von Erzähler- und Figurenrede zum selben Thema, nämlich Brenners Gesicht, offenbart das:

Der Brenner hat zwar immer dieses rote, pockennarbige Gesicht gehabt. Und immer die zentimetertiefen, senkrechten Wangenfalten, als hätte er zwei Rasierklingen versteckt. (KsT 101)

„Neinnein, mein Magen ist in Ordnung. Die Falten hab ich ja nur, damit ich immer zwei frische Rasierklingen transportieren kann.“ (Sil 213)

Beide bewerten einen Zustand unabhängig voneinander gleich.

¹²⁹ Baßler: Der deutsche Pop-Roman, S. 194.

¹³⁰ Vgl. dazu Sängler: Literatur und Film im Feld narrativer Theorien, S. 78 oder auch Baßler: Der deutsche Pop-Roman, S. 192: „Auch Ethnie, Bildungs- und Lautstand haben Erzähler und Figur in etwa gemeinsam. Man könnte vielleicht sagen, daß der Erzähler erzählt, was Brenner erzählen könnte, wenn er der Typ dafür wäre.“

Dieses Kapitel macht die Kontingenz von Erzähler und Hauptfigur deutlich und ihren wechselseitigen Einfluss. Auf narrativer Ebene ist Brenner vom Erzähler abhängig – ohne ihn würde seine Geschichte nicht erzählt werden, inhaltlich ist der Erzähler auf seine Figur angewiesen – ohne Brenner könnte man nicht von ihm erzählen. Diese Interdependenz ist aber wohl universell und konstitutiv für alle Geschichten. Auffallend sind aber die charakterliche und biografische Ähnlichkeit der Figuren und deren enge Verbindung. Diese gibt vielleicht Antwort auf die bereits früh gestellte Frage nach der eigentlichen Hauptfigur der Romane. Möglicherweise gibt es zwei Helden, die, wie Brüder, viel von sich im jeweils anderen wiederfinden. Einer ist sogar bereit, für den anderen zu sterben.

5 Weitere erzähltechnische Idiosynkrasien: Die Methode Brenner

Wie zu sehen war, zeichnen sich die „Brenner“-Romane in narratologischer Hinsicht durch eine große Dynamik aus. Erzählsituation und Erzählmodus sind stark fluktuierend, die Erzähler- und auch Figurenrede in erhöhtem Maße durchlässig und damit auch diffusiv. In gewissen Kategorien ist die Gestaltung der Erzählung aber besonders auffällig. Dazu zählt die narrative Reaktion auf das Erzählte, die Ordnung¹³¹ der erzählten Ereignisse und bestimmte strukturelle Muster. Diesen Besonderheiten, die in ihrer Kombination der „Brenner“-Reihe Alleinstellungsmerkmale verleihen, ist dieses Kapitel gewidmet.

5.1 Erzählung als Produkt des Erzählten: Spielart konkreter Poesie?

Wie bereits im Kapitel zuvor angedeutet, scheint es eine bidirektional wirkende Verbindung zwischen Erzähler und Hauptfigur zu geben. Selbstreferenzielle Erzählerkommentare wie der oben angeführte („jetzt bin ich selber ein bißchen ins Brüten hineingekommen“, KM 114), aber v. a. das natürliche Verhältnis von Beobachter zu Beobachtetem lassen plausibel nur den Schluss zu, dass der Erzähler sich in seiner Erzählweise an der Figur orientiert. Er kann beobachten und sich dadurch etwas anschauen. Die Figur hingegen sieht und hört ihren Beobachter nicht, bleibt also unbeeinflusst. In den „Brenner“-Romanen spiegelt sich demnach das Erzählte im Erzählenden, nicht umgekehrt. Brenners Kunst des Umweges und der unkonzentrierten Verfolgung seiner Ziele geht auf den Erzähler über.

5.1.1 Peripheres Erzählen: Nebensächliches im Fokus

Keinem Leser bleibt verborgen, dass des Erzählers „eigentliche narrative Funktion, nämlich die Handlung voranzutreiben, [...] ihm immer wieder aus dem Blick [gerät]. Und das in besonders prekären Situationen, wenn das Publikum auf den Fortgang der Geschichte neugierig ist.“¹³² Er schweift beständig ab bzw. beginnt erst gar nicht damit, die Handlung darzustellen. Letzteres wird an den vielen Kapitelanfängen deutlich, die nur oder zu einem großen Teil aus Erzählerexkurs bestehen. Beinahe programmatisch wirkt da der erste Satz des dritten Kapitels aus „Auferstehung der Toten“: „Wenn heute einer hergeht und etwas

¹³¹ Nach Genette bzw. Martinez/Scheffel eigentlich ein Teil der Kategorie „Zeit“ (Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 34).

¹³² Munny: Erzählen ohne Ewigkeit, S. 228. Vgl. dazu den Exkurs ins Leben des Erzählers, der ansetzt, von einer Nacht mit einer blinden Frau zu erzählen, nur um das geweckte Interesse dann nicht zu befriedigen (KsT 141, 142).

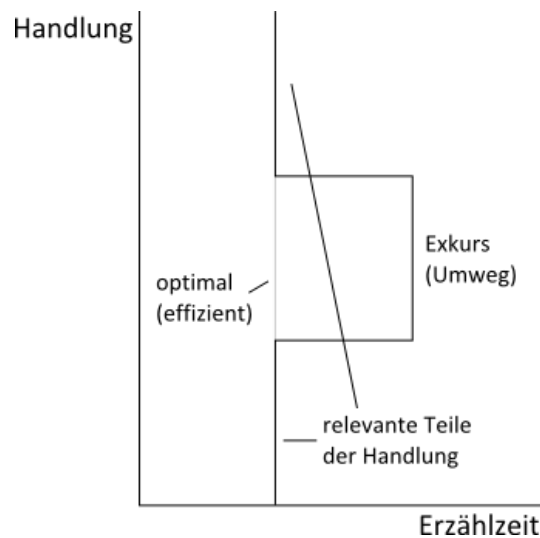
unbedingt erzwingen will, dann geht es erst recht nicht.“ Diese Aussage bezieht sich offensichtlich auf den in seinem Hotelzimmer sitzenden Brenner, der es nicht schafft, seinen wöchentlichen Arbeitsbericht zu schreiben. Man kann diesen Satz jedoch genauso für den Erzähler lesen, dem es nicht gelingen will, zu erzählen, wie der Detektiv den Fall gelöst hat. In diesem Kapitel passiert nämlich auf der Ebene der äußeren Handlung kaum etwas: Brenner denkt wenig über den Fall nach und schaut dabei aus dem Fenster. Dennoch ist dieses Kapitel nicht obsolet, es dient bei genauerer Betrachtung als Exposition der Methode Brenner. Auf der ersten Seite verrät der Erzähler die „alte Krankheit“ (AdT 23) Unkonzentriertheit und illustriert sie im Folgenden, indem er den Gedanken und Erinnerungen seiner Figur folgt. Von einer Beeinflussung des Erzählers durch die Figur kann man hier noch nicht zwingend sprechen, vielmehr setzt er geflissentlich seine Abbildungsabsicht um. Wenn er jedoch sein Erzählen in der Folge des Öfteren als Abschweifen identifiziert¹³³ und den Grund für seinen Exkurs nicht liefern kann, obwohl er ihn ankündigt¹³⁴, wird deutlich, dass der Erzähler selbst die gleiche Symptomatik zeigt, wie die Figur, von der er spricht. Kann man dem Exkurs zu Beginn des zehnten Kapitels (AdT 100) noch eine gewisse einleitende Funktion attestieren, dessen narrative Legitimität jedoch auch wieder sofort negiert wird¹³⁵, sind bestimmte Abschweifungen für die Handlung offenbar wertlos, stellen in gewisser Hinsicht also wirklich einen Umweg dar, und charakterisieren nur die Art und Weise der Erzählung, indem sie vom Fall wegführen (Abb. 13). So z. B. als Brenner (ebenfalls in *Auferstehung der Toten*) nach einer kontemplativen Phase in seinem Hotelzimmer noch einmal selbiges verlässt. Eingeleitet wird es mit „Jetzt paß auf“ (AdT 123) und verspricht somit ein interessantes Geschehen. Nachdem Brenner auf der Straße erfolglos versucht, dass ihm Zigaretten nach der Zeit der Abstinenz wieder schmecken, endet diese Episode ohne die geschürten Erwartungen zu erfüllen: „Da hat er es aufgegeben und ist wieder in den zweiten Stock hinaufgefahren und schlafen gegangen.“ (AdT 123) Es drängt sich die Frage auf, ob hier mit *suspense* gespielt oder gar das Kriminalgenre selbst dekonstruiert werden soll, dessen wichtiger Bestandteil Spannung hier ins Leere gelaufen lassen wird, noch bevor man sich bemüht, diese wirklich zu erzeugen.

¹³³ „Das gehört jetzt eigentlich nicht hierher“. (AdT 25) und „[...] weil es hat nichts damit zu tun, [...] wer denn diese alten Leute auf den Sessellift gesetzt hat.“ (AdT 27).

¹³⁴ „Jetzt, warum erzähle ich das alles.“ (AdT 27).

¹³⁵ „Das hat aber jetzt nichts mit unserer Geschichte zu tun, mit den Amerikanern und dem Lift.“ (AdT 101)

Abb. 13: Peripheres Erzählen



Wenn man davon ausgeht, dass es eine theoretische optimale, da maximaleffiziente Erzähldauer für jedes Geschehnis gibt, dabei irrelevante Ereignisse aber gar nicht berücksichtigt werden, so ergibt sich im Schaubild eine Linie für die gesamte Erzählung. Praktisch gibt es davon natürlich immer Abweichungen, wenn auch bei ausführlicher Darstellung nur geringe, wenn plausibel ist, warum etwas detailliert beschrieben wird. Bei den Exkursen des Erzählers aus den Brennerromanen ist aber eine erhöhte Divergenz zwischen Ideallinie und tatsächlich zu erkennen.

Eine wichtige Funktion des Exkurses ist sicher die, dass sie dem Erzähler Raum gibt, seine Sicht auf die Welt zu präsentieren, nicht nur zum Geschehen oder einer momentanen Beobachtung. Die Abweichung von der zentralen Handlung, das Ausweichen hin zum Belanglosen, das buchstäblich oft am Rand des Figurenweges liegt, bereitet dem Erzähler eine Bühne für mit Pointen gespickte Monologe. Diese wirken wie ein Gegenmittel zur Bedrückung, die der Kriminalfall bei Leser und Figur auslöst. Besonders tritt dies in „Silentium!“ zu Tage, einem Roman, der alleine durch seine Thematik des systematischen Kindesmissbrauchs in der Kirche besonders grausam ist und dessen Wirkung durch die bedrohliche Architektur und das beständig schlechte Wetter des mittelalterlichen Salzburgs noch verstärkt wird. Nach Brenners ausgiebig kommentiertem Fußmarsch durch die Innenstadt tritt er in ein mehrstöckiges der katholischen Kirche gehörendes Haus ohne Aufzug – ein Umstand, den der Erzähler mit viel Sarkasmus plausibel zu erklären sucht:

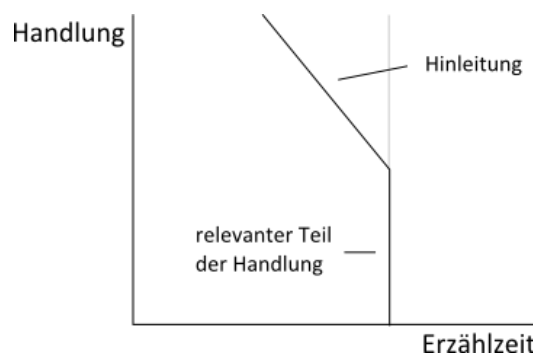
Und Lift hat das Haus natürlich auch keinen gehabt, weil Denkmalschutz, da hat der Papst gesagt, wir können den Leuten nicht alles verbieten, den Empfängnisschutz oder meinetwegen AIDS-Schutz verbieten wir ihnen, aber da muß man diplomatisch sein, und Denkmalschutz lassen wir ihnen wieder. (Sil 88)

Dieses periphere Erzählen schafft also den Platz für die Erzählerfigur, der ihn in vielen Fällen dazu nutzt, nicht nur um seine Zuhörer zu unterhalten, sondern um Ihnen einen Weg zu eröffnen, mit den furchtbaren Begebenheiten und Zuständen der gezeigten Welt umzugehen. Er manifestiert einen distanzierten, da humorigen, aber auf keinen Fall kritiklosen, da verharmlosenden Standpunkt. Vielmehr rückt er sogar durch das Festhalten an unwichtigen Details die Hauptaussage in den Mittelpunkt. Als Brenner der Amtsärztin erklärt, er habe sein Kopfweh seit einem schrecklichen Familienmord, bei dem ein Vater seinen Kindern „mit einem Schweizermesser die Köpfe abgeschnitten“ (WdT 48) habe, korrigiert der Erzähler pedantisch, es habe sich „natürlich [um] ein gewöhnliches Brotmesser“ (WdT 49) gehandelt. Das Erzählen am Rande der Handlung hat also drei Funktionen: Es unterfüttert die Haupthandlung, unterhält den Leser und bestimmt dessen Verhältnis zur entworfenen Welt mitsamt ihren Geschehnissen.

5.1.2 Induktives Erzählen: Aufwändiges Hinleiten

Die bereits eingangs als Referenzbild herangezogene Kommunikationssituation am Wirtshaustisch ist immer dann in den „Brenner“-Romanen wiederzuerkennen, wenn der Erzähler besonders viel Raum benötigt um seine eigentliche Botschaft anzubringen. Dieses aufwändige, da indirekte Hinleiten zur wichtigen Aussage (Abb. 14) ist aber nicht als umständlich abzuqualifizieren, der Aufwand wird nicht vergeblich betrieben.

Abb. 14: Induktives Erzählen



Auch wenn die vermeintliche Undiszipliniertheit des Erzählers als Makel der Vermittlung und ineffizient empfunden werden kann, der Umweg des Erzählers als Reflex auf die vielen

Umwege seiner Hauptfigur ist nur ein vermeintlicher. Wenn Brenner auch oft nicht weiß, was er tut, der Erzähler instrumentalisiert die langen Wege, auf denen ihn der Leser begleiten muss, gekonnt. Am Ende einer solchen Hinleitung steht beispielsweise in „Der Knochenmann“ die Aussage, dass der Kopf des Fußballers Ortovic im Ballsack eines steirischen Fußballvereins gefunden wird. Das Kapitel beginnt wie folgt:

Wenn du heute eine Fußballmannschaft hernimmst, ist es oft eine schwierige Frage, wer der Wichtigste ist. Der eine wird sagen: der Trainer, der andere wird sagen: der Torschützenkönig. Dann darfst du den Regisseur nicht vergessen, und heute neue Theorie: das Kollektiv ist alles, und Star nur schädlich. (KM 36)

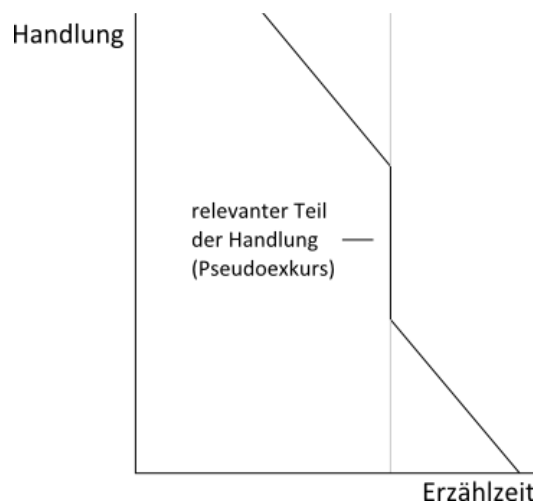
Auf mehr als drei Seiten folgen Beschreibungen zum FC Klöch und dessen aktueller Trainingseinheit. Der Erzähler beschränkt sich unterdessen auf Andeutungen zu handlungsrelevanten Entwicklungen: „Jetzt hat sich der Zeugwart Schorsch natürlich gewundert, daß er mit seinem großen Ballsack zu den Spielern hinläuft und trotzdem die Mienen von den Spielern immer finsterer werden.“ (KM 38) Erst sehr spät – der Leser hat schon lange begriffen, was sich im Sack befinden muss – wird der Erzähler konkreter und spricht vom „einunddreißigste[n] Ball“, der einen „unscheinbaren Fleck“ (KM 39) in den Ball gemacht hat und löst – sein Interesse gilt schon wieder etwas anderem – anschließend auf, um wessen Kopf es sich handelt. Dabei wird deutlich die Parallele zwischen Geschehen und Vermittlung deutlich: Genauso wie Schädel und Blut durch den Ballsack verzögert wahrzunehmen sind, diffundiert die Botschaft durch die Erzählerrede. Erst als der Kopf am Boden liegt, wird auch der Erzähler eindeutig. Es gibt zwar keinen Überraschungseffekt, dafür eine gedehnte Rezeption des grausamen Funds. Noch extremer stellt sich diese Variante in „Silentium!“ dar, als zwei Buben, die der Sonntagsmesse im Marianum fernbleiben, im Keller Tischfußball spielen und dabei Leichenteile finden. Es braucht dazu elf (!) Seiten, auf denen vom Spiel und den Internatsgepflogenheiten erzählt wird, ehe der Erzähler beinahe beiläufig und in unaufgeregtem, neutralem Ton berichtet: „Sagen wir einmal so. Er hat keinen Lappen in der Hand gehabt, er hat eine Hand in der Hand gehabt. Angefühlt hat sie sich natürlich schon wie ein Lappen.“ (Sil 48) Die Dehnung zuvor ist sicher wie ein Menetekel zu lesen, die Ruhe – ein Vakuum an relevanter Information – kündigt etwas Beunruhigendes an. Diese Hinleitung ist ihrerseits wieder mit vielen kleinen Exkursen gespickt, die, wie oben erwähnt, Platz für Pointen bieten.

Eine besondere Spielart der ausgedehnten Hinleitung ist die prätendierte (Abb. 15). Der Umweg selbst kann nämlich die relevante Information bergen, auch wenn der Erzähler – wie im ersten Kapitel von „Silentium!“ – diese Relevanz verneint:

Ich merke ja gerade, daß ich mit dem Unwichtigsten angefangen habe. Weil am Ende vier Tote, da braucht man sich an und für sich nicht eine Ewigkeit mit den Gerüchen aufhalten. Aber wo ich schon dabei bin, erzähle ich dir noch ganz schnell, wie es dazu gekommen ist [...]. (Sil 7)

Was folgt, ist zwar die Erklärung, warum für Simon Brenner die Gerüche eine Rolle spielen, nur birgt diese die komplette Darstellung seines Ermittlungsauftrags und spottet ihrer Ausdehnung ob des Adverbs *schnell* aus der Ankündigung. Der von Erzählerseite als solcher deklarierte Umweg ist in diesem speziellen Fall aber ein unechter, denn er birgt sogleich das unausgesprochene Ziel, nämlich in den Fall einzuführen (Abb. 15).

Abb. 15: Prätendierte Disgressio



Es ist auffällig, dass viele solcher induktiver Erzählerabschnitte zu Beginn eines Kapitels platziert sind, ganz so, als wolle der Erzähler immer wieder aufs Neue den Leser behutsam vom Allgemeinen zum Konkreten führen, als würde dieser eine in medias res-Konversation nicht aushalten.

5.1.3 Oszillierendes Erzählen: Fokuswechsel

Die Unfähigkeit Brenners, sich zu konzentrieren, führt uns der Erzähler sowohl vor und spricht sie, zumeist in den exponierenden frühen Kapiteln, auch aus. Wenn sich nun, wie im bereits oben erwähnten dritten Kapitel aus „Auferstehung der Toten“ oder auch dem neunten aus „Wie die Tiere“, auf der äußeren Handlungsebene wenig zuträgt, dafür viele Vorgän-

ge im Inneren einer Figur abgebildet werden, so kann der Erzähler im Falle von Brenner den Gedankensprüngen folgen, ohne selbst als unkonzentriert wahrgenommen zu werden. Eine Übernahme des Musters der Hauptfigur muss man aber annehmen, wenn äußere Handlung dargestellt werden soll, hierbei aber stetig abgeschweift wird. Besonders oft taucht dieses unstete Erzählverhalten bei der Wiedergabe von Worten in wörtlicher Rede auf. Hier ist der Bewegungsspielraum des Erzählers naturgemäß auf seinem Minimalstand. Das Beispiel zeigt einen Ausschnitt der Darstellung des Gesprächs zwischen Brenner und dem jungen Löschenkohl, während beide in einem Porsche durch die Steiermark fahren:

„Jetzt verstehe ich, wieso Sie den Milovanovic suchen. Aber ich verstehe nicht, was der Ortovic davon gehabt hat, daß er sie verleumdet.“

Wenn du von Wien auf der Autobahn nach Klösch fährst, mußt du in Ilz abfahren. Dann kannst du entweder über Feldbach oder über Fürstenfeld weiter fahren. Schöner ist es über Fürstenfeld und dann über die Weinstraße bis Klösch hinunter. [...]

Und dann auf dem Weg von Riegersburg nach Feldbach sagt der junge Löschenkohl: „Das weiß ich auch nicht. Ich weiß nur, daß meine Frau fast zugleich wie der Milovanovic verschwunden ist. [...]“

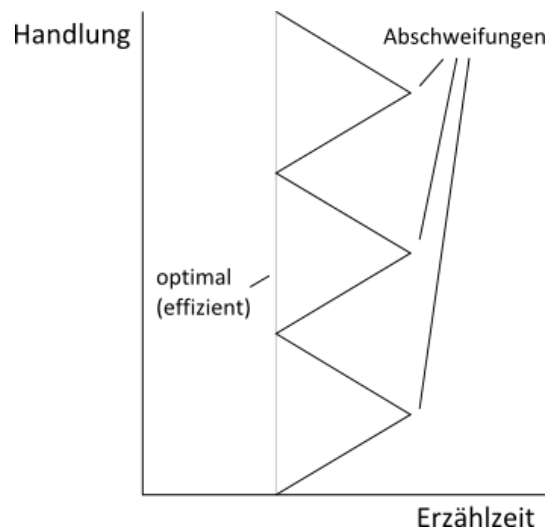
Feldbach hat einen modernen Kirchturm aus Beton, Früher ist er grau gewesen, aber dann haben sie einen jungen Pfarrer bekommen, der ist sogar einmal bei den Hippies gewesen, dem hat der graue Beton nicht zugesagt. [...] (KM 92, 93)

Entweder gelingt es dem Erzähler nicht, sich auf den Dialog zu beschränken, oder er lehnt sich absichtlich gegen eine Beschränkung auf. Es wirkt, als zerze beständig eine Fliehkraft am Schärfepunkt der Beobachtung (was auf die pathologische Konzentrationsschwäche hinweise) oder als sträube sich der Erzähler, bei der Handlung zu bleiben, weil dieses ihm verwehren würde, sich selbst einzubringen¹³⁶. Auch Muny erkennt, dass „die Strategie der Handlungsvergessenheit, die der Erzähler verfolgt, mit der Ermittlungsmethode Brenners [korrespondiert]“¹³⁷, lässt aber offen, ob es für das ähnliche Verhalten die gleichen Gründe gibt. Es bleibt unklar, ob der Erzähler wie seine Figur ein kognitives Problem hat, also wirklich die Konzentration schwindet, oder aber ein charakterliches. Ganz sicher springt jedoch der Fokus der Erzählung (Abb. 16).

¹³⁶ Anders als beispielsweise bei der Autofahrt auf der Wiener Ringstraße, bei der die Gebäude an der Strecke von Brenner selbst wahrgenommen werden (BIG 138). Der Blick der Figur und nicht des Erzählers schweift also ab. Während des Gesprächs zwischen Brenner und Angelika im *Golden Heart* oder der Darstellung des Begräbnisses in Auferstehung der Toten (AdT 116–118) ist es dagegen wieder der Erzähler, dessen Aufmerksamkeit nicht nur dem Wortwechsel gewidmet ist (KsT 134–139).

¹³⁷ Muny: Erzählen ohne Ewigkeit, S. 231.

Abb. 16: Oszillierendes Erzählen



5.2 Ordnung: Rückblende und Vorschau als Säulen der Kriminalgeschichte und des Erzählsystems

Selten kommt die Darstellung einer komplexen Handlung ohne Zeitsprünge aus. Ereignisse werden aus ihrem natürlichen Zeitkontext gelöst und auf der Zeitachse der Erzählung in neuer Ordnung montiert um – weit formuliert – bestimmte Wirkungen zu erzielen. Die folgenden Kapitel sollen die Wirkung von Vorwegnahme und Rückschau in den „Brenner“-Romanen unter besonderer Berücksichtigung des Sparte Kriminalliteratur untersuchen und das besondere ästhetische Mittel der Beiläufigkeit mittels der Verkehrung von Ursache und Wirkung erklären.

5.2.1 Analepsen: Vorgeschichte, Erinnerungen, Nachreichungen

Rückblenden werden in den „Brenner“-Romanen auf drei Arten funktionalisiert: Der Leser wird erstens mit Informationen aus der Vergangenheit von Figuren oder Orten versorgt, um damit eine Geschichte für den aktuellen Zustand zu konstruieren und ihn somit deklarativ abzusichern, bekommt zweitens Erinnerungen von Personen präsentiert und drittens Informationen zur romaninternen¹³⁸ Handlung nachgereicht, die in der Darstellung zuerst ausgespart wurden, ohne die aber eine kausale Verständnislücke bliebe. Während die Darstellung von Erinnerungen einer oder mehrerer Figuren oft an den geordneten Ablauf der fiktiven Handlung gebunden ist, d. h. Geschehen und Darstellung sind parallel angeordnet, ist der

¹³⁸ Gemeint ist damit der „von der Hauptgeschichte umfasste[] Zeitabschnitt“ (Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 37).

Zeitpunkt der Darstellung von Vorgeschichte und v. a. von Nachreichungen variabel. Über diese Anordnung evoziert der Erzähler bestimmte Effekte beim Leser.

Bei Bedarf werden Rückblenden eingesetzt, die helfen sollen, den aktuellen Moment besser begreifbar zu machen. So dient z. B. eine kleine Episode aus Brenners Vergangenheit dem Leser als veranschaulichender Vergleich:

Es ist ihm unangenehm gewesen, wie wenn man in die gemischte Sauna geht. Oder eigentlich hat es nichts mit der gemischten Sauna zu tun, sondern horch zu.
Er hat einmal mit einer Frau zu tun gehabt, das ist die Kerstin gewesen. [...] KM 117

Solche externen Analepsen, die also vor die Haupthandlung zurückreichen, kommen in hoher Zahl vor.

Bei den Erinnerungen muss man unterscheiden zwischen denen, die helfen, eine plausible Figuren- oder Ortshistorie zu entwerfen (in der Regel externe Analepsen), und jenen, die Handlungslücken füllen (immer interne Analepsen), also streng genommen bereits Nachreichungen sind. Das bereits mehrfach besprochene dritte Kapitel aus „Auferstehung der Toten“ besteht beinahe nur aus Erinnerungen und diese stammen – wie sollte es zu diesem frühen Zeitpunkt auch anders sein? – aus der Zeit vor der Romanhandlung. Sie helfen, die Figur zu charakterisieren, es werden jedoch keine Informationen geliefert, die für das Verstehen des Romans bis zu diesem Zeitpunkt unabdingbar sind.

Anders verhält es sich bei den Erinnerungen, deren Reichweite eine kurze ist. Als Brenner an einem Morgen vor seinem Rettungsdienst in den Spiegel schaut, bemerkt er sein in Mitleidenschaft gezogenes Gesicht, kann sich dies aber zunächst nicht richtig erklären. Erst verspätet erinnert er sich daran, von zwei Männern verprügelt worden zu sein (KsT 101/102)¹³⁹. Einen Sonderfall stellen hier die Erinnerungen in „Das ewige Leben“ dar. Die Unterscheidung zwischen interner und externer Variante ist zwar formal anzuwenden – was vor dem Aufwachen Brenners geschieht, liegt außerhalb, was danach, innerhalb der Romanhandlung –, macht aber keinen Sinn, da genau diese Erinnerungen¹⁴⁰ der Hauptfigur Brenner, die sowohl Ermittler als auch Betroffenen darstellt, der Schlüssel zur Lösung des Falls

¹³⁹ Vgl. dazu Sil 153–156: Brenner erinnert sich hier an die Krankenbesuche während seines mehrtägigen Schockzustandes nach dem Leichenfund in Petting.

¹⁴⁰ Die Erinnerung an seinen Besuch bei Köck (DeL 25–30) und den versuchten Selbstmord (DeL 127–135).

und zum Verstehen von Zusammenhängen bergen. Die Anordnung dieser Erinnerung wird zwar vom Erzähler, wie oben bereits erwähnt, nicht zurückgehalten oder vorweggenommen, der Zeitpunkt ist für die Handlungsmotivation dennoch relevant: Eine frühe komplette Erinnerung an den erfolglosen Selbstmordversuch hätte wahrscheinlich verhindert, dass Brenner zu ermitteln beginnt.

Dem Plan, den Leser an den Text zu fesseln ist es geschuldet, überraschende Tatsachen zu präsentieren, die erst im Nachhinein entwickelt werden¹⁴¹. Besonders stark kommt dies zur Geltung, als Kapitel Zehn aus „Der Knochenmann“ mit einer Prolepse mit starker Clifffhanger-Wirkung geschlossen wird, da sie eine große Lücke eröffnet:

„Kein Strom“, sagt der Horvath und lacht.

Wie sie den Brenner in die Intensivstation geschoben haben, hat er in seiner Bewusstlosigkeit immer noch dieses Lachen gehört. (KM 121)

Der Leser wird hier auf eine falsche Fährte geführt, er vermutet wahrscheinlich Horvath als Urheber dessen, was Brenner ohnmächtig hat werden lassen. Was folgt, ist eine sich über zwei Kapitel (KM 122-144) erstreckende Rückblende, die mit „Jetzt aber schön eins nach dem anderen.“ begonnen wird und damit auf den eigenen Verstoß gegen die ursprüngliche Ordnung der Ereignisse rekurriert. Erst mit dem letzten Kapitel endet die Diskontinuität der Darstellung. Spannung scheint hingegen nicht die avisierte Wirkung der Nachreichung der Ereignisse zu sein, die zum Tankstellenbrand im ersten „Brenner“-Roman geführt haben. Kapitel Zehn erzählt den Löschvorgang (an sich das zweite Ereignis bei kausallogischer Reihung), das folgende beginnt mit Ereignissen, die runde eine Woche nach dem Brand stattfinden: den Begräbnissen der Opfer (eigentlich an letzter Stelle). Erst danach wird portioniert und mit Hilfe eines Fremdmediums, in Form eines inkorporierten Zeitungsinterviews, gesagt, was zum Ausbruch des Feuers geführt hat. Die Einleitung unterstreicht die Beiläufigkeit, mit der die Information scheinbar vermittelt werden soll: „Das ist ja alles in der *Pinzgauer Post* gestanden.“ (AdT 112) Diese Anordnung wirkt wie ein Experiment, das das Instrument der freien Ordnung gegen die ursprüngliche Intention der Spannungserzeugung einsetzen möchte. Wenn der Leser aber erfährt, wer beim Brand ums Leben gekommen ist,

¹⁴¹ Diese Technik stellt im Prinzip eine Miniatur des gesamten Konstruktionsmodells des Krimis dar. Nur gibt es keine mühevolle Ermittlungsarbeit eines Detektivs, es gibt nur Erzählarbeit einer narrativen Instanz, die über alle Information verfügt, sie schlichtweg nur verzögert dem Leser entdeckt.

weiß er, dass es sich hier nicht um einen groß angelegten Exkurs des Erzählers handeln kann, sondern die Darstellung Sinn macht und in der Aufklärung des Brands auch die Klärung des Falles versteckt sein kann. Das Interesse ist also trotzdem geweckt.

Interne Analepsen gibt es nicht so häufig wie externe, doch sie sind keine Seltenheit. Explizit erwähnt seien noch zwei Sonderfälle, der eine am Ende von „Das ewige Leben“ in Form des nachgereichten Zeitungsberichts. Hier wird zuvor kein Resultat geboten, das in der Folge erklärt werden muss. Man weiß weder, ob auch Brenner stirbt, noch, ob der Erzähler überlebt. Das Erzählen zuvor endet schlichtweg, der Artikel schließt die natürlich eröffnete Verständnislücke. Der zweite Sonderfall definiert sich durch seinen poetologischen Reflex. Die Ordnung wird thematisiert und die Rückblende in ihrer üblichen Form destruiert, als der Erzähler seine Darstellung mit den fiktiven Ereignissen synchronisiert und die Zeit, die Brenner und Knoll in ihren Autos auf der Autobahn verbringen für eine interne Analepse nutzt. Er erzählt von der Lösegeldübergabe an den falschen Erpresser, die Handlung steht aber nicht – wie üblich – still oder ist extrem retardiert (z. B. bei Erinnerungen, die nur sehr wenig der erzählten Zeit in Anspruch nehmen), sondern läuft einfach weiter (BIG 106–108). Obendrein handelt es sich um eine Vermischung zwischen intradiegetischer und extradiegetischer Analepse, denn die Figuren hören innerhalb der Handlung dieselbe Geschichte, wenn auch in anderen Worten, aus dem Radio. Weiters mischen sich auch Rückblende und simultane Darstellung: Zeitgleich berichten Erzähler und Radiosprecher über etwas Vergangenes.

5.2.2 Prolepsen: Andeutungen, Ankündigungen, Vorwegnahmen

Man sollte meinen, dass die dramatische Wirkung keiner Geschichte davon profitiert, wenn allzu früh ihr Ausgang verraten wird. Für das Kriminalgenre, in dem noch mehr als in anderen Genres die Entwicklung bzw. der Prozess der Entdeckung im Fokus steht, gilt dies in noch höherem Maße. Eine Vorwegnahme scheint per se also nicht ein adäquates Erzählinstrument für den Kriminalroman zu sein. In Haas' Krimireihe jedoch sind Prolepsen in sehr großer Zahl vorhanden und es handelt sich in den allermeisten Fällen¹⁴² gar um interne, d. h. Verweise auf die Zukunft innerhalb der Romanhandlung werden gegeben. Um die verschie-

¹⁴² Die seltenen externen Prolepsen machen insofern eine Aussage über den Ausgang der Handlung, als dass sie bestätigen, dass Brenner überlebt und mit seiner Ermittlung erfolgreich ist. Vgl. dazu beispielsweise BIG 74: „Und das wäre derselbe Brenner, über den die Leute heute übertriebene Heldengeschichten erzählen, Wunderdinge [...]“

denen Prolepsen kategorisieren zu können, ist eine Differenzierung nach Vagheit der Aussagen ratsam.

Es finden sich im Text viele Andeutungen, die zwar formal oder semantisch auf die Zukunft verweisen, aber nur einen extrem geringen Aussagegehalt haben. Der folgenden Textstelle aus „Auferstehung der Toten“ kann man fast keine Information über die Zukunft entnehmen: „Weil [dem Brenner] seine Devise ist: alles aufschreiben, Wichtiges und Unwichtiges. Und im nachhinein muß man sagen, er hat recht gehabt.“ (AdT 19) Etwas mehr über die grobe Entwicklung der Handlung verraten sehr vage Mitteilungen, die entweder von einer Figur ausgehen, z. B. in Form des Satzes¹⁴³ aus dem zehnten Kapitel von „Komm, süßer Tod“, oder aber vom Erzähler selbst auf der ersten Seite von „Der Knochenmann“: „Am Schluß hätten wir viel gegeben, wenn es nur so schlimm gewesen wäre, wie es am Anfang ausgeschaut hat.“ (KM 5) Aussage wie diese sind nebulös, dienen aber dazu, eine bedrohliche Atmosphäre zu erzeugen, was der Krimiwirkung sicher zugutekommt.

Konkreter sind die zahlenmäßig am stärksten vertretenen Prolepsen, die sich nicht auf die Verfinsterung im Laufe der Kriminalhandlung beziehen, sondern auf deren Ausgang. In beinahe jedem Band der Reihe wird sehr früh verraten, dass Brenner den Fall löst¹⁴⁴ und wie viele Tote es am Ende geben wird¹⁴⁵ bzw. – und hiermit wird sogleich der Nutzen der kriminalistischen Aufklärungsarbeit in Frage gestellt und ihre Sinnhaftigkeit ad absurdum geführt! – wie vielen man das Leben hätte retten können¹⁴⁶, wenn Brenner gar nicht erst ermittelt hätte. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass trotz konkreter Aussagen bezüglich der Zahl der Toten und der klaren Antwort auf die Frage nach dem Ermittlungserfolg trotzdem kein Spannungsabbau erfolgt. Der Leser geht möglicherweise bei der Lektüre von Krimis von vornherein davon aus, dass der Ermittler nicht stirbt und am Ende den Fall klärt. Im Fokus steht für ihn der Weg zu diesem Ziel, dessen erfolgreiches Erreichen der Erzähler deshalb auch gerne aussprechen kann. Es ist ohne Belang, wie viele Menschen

¹⁴³ Z. B. KsT 139: „Obwohl [der Brenner] schon lange nicht so eine fürchterliche Ahnung gehabt hat wie in diesem Moment.“

¹⁴⁴ Vgl. dazu AdT 12: „Dann hat [der Detektiv] den Fall aber doch noch gelöst, obwohl er allen aussichtslos vorgekommen ist.“

¹⁴⁵ Vgl. dazu Sil 7: „Weil am Ende vier Tote, da braucht man sich an und für sich nicht eine Ewigkeit mit Gerüchen aufhalten.“

¹⁴⁶ Vgl. dazu Sil 106: Eventuell, daß die drei anderen dann am Leben geblieben wären, das könnte ich mir vorstellen.“

sterben bzw. ob man am Ende nach einer Beerdigung miteinander anstößt¹⁴⁷, sofern man nicht weiß, um welche Menschen es sich handelt bzw. um wessen Begräbnis. Der Erzähler scheint um diesen Umstand zu wissen und pflegt deshalb einen reflektierten Umgang mit Prolepsen. Auch wenn die Aussagen über die Zukunft noch konkreter werden, schmälert dies nicht Spannung. Der Leser erkennt den nahenden Showdown sowohl an den zuneige gehenden Buchseiten, als auch an Sätzen wie diesem zur Autofahrt Brenners im Kofferraum: „Etwas anderes hat [der Brenner] da natürlich noch nicht vermutet. Nämlich, wie sehr er sich nur ein paar Stunden später wünschen wird, es wäre der Fliehkraft wirklich gelungen, ihm schon im Auto den Hals umzudrehen.“ (BIG 173) Eher ist es so, dass hier die Prolepse ihre zweite Qualität erlangt: Sie kündigt an und befeuert somit gerade erst die Spannung und die Absicht, das Buch zu Ende lesen zu wollen.

Echte Vorwegnahmen sind in den „Brenner“-Romanen selten. Als der Detektiv in die Barackensiedlung der Zigeuner kommt, stellt der Erzähler dessen Eindrücke aus verschiedenen Zeiten nebeneinander:

Zuerst, wie sie in die Siedlung hineingegangen sind, ist es ihm noch nicht so schlimm vorgekommen. Zuerst nur die Armut, aber nicht Trostlosigkeit. Zuerst nur Müllsack als Fensterscheibe, aber nicht Müllsack über dem Kopf. Zuerst nur allgemeiner Gestank, aber nicht ding. (DeL 117)

Die Absicht, etwas verfrüht auszusprechen, wird durch die Verwendung der ding-Variable beinahe schon wieder relativiert, als getraue sich der Erzähler doch nicht, die Tragödie zu benennen, was in der weiteren Prolepse zum Ende des Kapitels kulminiert: „Weil Entsetzen erst beim dritten Haus.“ (DeL 122). Diese ist wieder sehr stark abstrahiert. Entschlossener stellt sich die Vorwegnahme zu Ende des letzten Romans dar. Brenner wird von einem Arbeiter der Baufirma Kressdorf festgehalten, seine Position ist keine aussichtsreiche. Dennoch gibt der Erzähler die nahe Wendung preis, indem er das Saugen am Nikotinpeifchen so kommentiert: „Nur im Nachhinein muss man sagen, es hat schon auch etwas Tragisches, wenn sich einer in den letzten Lebensstunden noch damit quält, sich das Rauchen abzugewöhnen.“ (BIG 178) Es bleibt festzuhalten, dass es wenige dieser Vorwegnahmen gibt und diese zwar ein Ergebnis verraten, der Weg zu diesem aber weiterhin über längere Zeit

¹⁴⁷ Vgl. dazu BIG 43: „Der Herr Simon ist dem Shopsäuer später auch nie böse dafür gewesen. Im Gegenteil, er hat ihn ja nach dem Begräbnis sogar eingeladen.“

erkundet werden muss. Auch hiermit wird also das Krimikonzept der stückweisen Entdeckung verfolgt.

Es bleibt weiters festzuhalten, dass 22 der 120 Kapitel aus den bisherigen sieben Bänden mit einer Prolepse enden und diese stets eine negative Entwicklung absehbar macht. In erster Linie wird die Prolepse also funktionalisiert, um eine bedrohliche Stimmung zu erzeugen und damit dem gemeinen Krimipublikum das anzukündigen, was es sich wünscht: Unterhaltung durch Abgründe gepaart mit dem erwarteten Ende der erfolgreichen Ermittlung, das wiederum durch andere Prolepsen abgesichert ist.

5.2.3 Invertierung von Ursache und Wirkung: Spannung & Komik

Eine besondere Eigenart des Erzählers ist die verkehrte Darstellung von Ereignis und Folge bzw. Ursache und Wirkung. Mit dieser Prolepse en miniature wird also ein folgenreiches Ereignis seinem Signifikanten nachgeordnet. Da der Leser dadurch zuerst wahrnimmt, was die Konsequenz eines Geschehens ist und nicht zuerst, was überhaupt geschieht, erscheint dieses auch nachrangig. Durch die Versetzung der tatsächlich oft schockierenden oder zumindest interessanten Ereignisse an die zweite Stelle in der Vermittlung wird der Eindruck der Beiläufigkeit¹⁴⁸ erweckt. Dies erscheint nur logisch, wenn man einen Erzähler gewohnt ist, der ständig versucht, das Erzählen des Wichtigen und Relevanten zu vermeiden. Man kann in dieser Erzählweise aber auch wieder einen Reflex auf den Detektivroman erkennen: Zuerst erkennt man das Zeichen, das Bezeichnete erschließt sich im Nachhinein. Im ersten Beispiel expliziert der Erzähler die scheinbare Unwichtigkeit dessen, was Wirkung zeigt:

Der Brenner ist mit dem Mittags-Postauto zurückgefahren, und irgendwie hat er es geschafft, daß er den Autobus nicht bis zum Gepäcknetz hinauf vollgekotzt hat. Nicht wegen der Klachsuppe, sondern wegen dieser Kleinigkeit, die ihm der Palfinger erzählt hat.

Weil mit seiner wütenden Reaktion auf die Anekdote vom feinen Geschmackssinn des Horvath hat der Brenner sich ja nur ein paar Sekunden lang um die Wahrheit drücken können. Und dann ist es ihm doch gedämmert. (KM 108)

An dieser Stelle aus „Der Knochenmann“ wird Brenners Erkenntnis vermittelt, dass der Löschenkohlwirt Menschfleisch für seine panierten Speisen verarbeitet. Der Erzähler beginnt

¹⁴⁸ Hier sei auf dieses Phänomen hingewiesen, das sich vielfach und besonders in der Form einer semantischen Lücke zeigt, z. B. in „Das ewige Leben“: „Ich erwähne es nur, weil die Frau vom Professor Hofstätter sich immer darüber ausgeweint hat, ausgerechnet bei der Schwester Vanessa, aber die Ehefrau erfährt es immer als Letzte.“ (DeL 5), oder in Auferstehung der Toten: „Jetzt hat sich der Brenner einen Augenblick lang überlegt, ob er das tun soll, was er in den letzten Jahren sicher ein paar hundertmal gewollt hat. Aber dann hat er den Nemec doch nicht mitten Im Begräbnis zusammengeschlagen.“ (AdT 118).

aber nicht mit dieser Erkenntnis, um beispielsweise so fortzufahren: „Als er erkannt hat, was da im Panier versteckt war, hat er aufpassen müssen, dass er den Autobus nicht vollkotzt hat.“ Stattdessen gibt er der Ursache Raum, sich zu entfalten. Wenn es bei einer Aussage nur zwei Positionen gibt, muss die zweite (oder auch letzte) nicht zwingend die unbeachtete sein. Gerade durch ihre Letztstellung kann eine Information besonders in den Fokus rücken. Wenn die Information obiger Textstelle folgendermaßen eingedampft und gereiht werden würde, ergäbe sich daraus möglicherweise ein limitierter Effekt: „Nachdem er erkannt hatte, dass Menschenfleisch verarbeitet wird, musste er fast kotzen.“ Der Leser würde die Empfindung der Figur übernehmen, Rezeption und Reaktion sind bereits abgeschlossen. Die invertierte Version bietet den gleichen Informationsgehalt, ist aber offen gestaltet: „Er musste fast kotzen, wie er erkannt hatte, dass Menschenfleisch verarbeitet wird.“ Der Leser wird mit dieser Information alleine gelassen, ihm obliegt der Umgang mit ihr.

Beinahe schon als Referenz des Linguisten Haas an seine Ausbildung kann man die Fehlinterpretation der Figur des Fräulein Schuh in „Silentium!“ lesen, als in einem Rückblick die Geschichte der Zeugung ihres Sohnes erzählt wird: „Weil das Fräulein Schuh hat auf einmal ein leichtes Erdbeben gespürt.“ (Sil 169) Die Aufklärung hernach verrät, dass weder tektonische Verschiebungen noch eruptive Kräfte für die Erschütterung verantwortlich waren, sondern ein Selbstmörder, der auf der Salzburger Felsenbühne gelandet ist. Der Index, definiert als unmittelbares und natürliches Zeichen, wird hier gebraucht, um eine falsche Kausalität herzustellen und die wirkliche Ursache verspätet aber umso wirkungsvoller präsentieren zu können.

Eine doppelte Form der Verkehrung findet sich im letzten Band der Reihe. Brenner wurde gerade erst aus der Senkgrube auf der Kressdorfalm gezogen, als der Erzähler die Ereignisse wie folgt reiht:

Er hat zuerst gar nicht mitgekriegt, dass er wieder oben ist. Er ist ja nicht einmal richtig zur Besinnung gekommen, wie der Schuss geknallt hat. [...] Das soll aber nicht heißen, dass der Kressdorf mit dem Jagdgewehr in die Luft geschossen hat, um den Brenner zur Besinnung zu bringen, quasi Tote aufwecken. [...] Der Kressdorf hat seinem Sicherheitschef [...] das Rauchen endgültig abgewöhnt, sprich mitten in die Lunge geschossen. (BIG 194)

Chronologisch müsste es so erzählt werden: „Der Sicherheitschef wollte den Brenner nicht wiederbeleben, da hat ihn der Kressdorf erschossen. Doch auch dieser Schuss hat Brenner kaum zur Besinnung gebracht.“ Der Schuss wird nur beiläufig erwähnt, im Fokus steht die Besinnungslosigkeit, die – und das ist die erste Folge – durch den Knall kaum gestört wird. Der Schuss wiederum ist die Folge der Tatsache, dass Kressdorfs Scherge den Anweisungen seines Chefs nicht Folge leistet. Dass hier die Folge vor der Ursache erzählt wird, schürt das Interesse des Lesers am Text, der möglichst bald die Aufklärung, eben die Ursache, liefern soll. Bis er das tut, eröffnet sich ein Raum für Spekulation. Die Invertierung von Ursache und Wirkung wird hier im Hinblick auf Spannung instrumentalisiert¹⁴⁹.

5.3 Inhaltliches Muster: In anderen Zuständen

Neben den bereits erwähnten Liedern, die dem Detektiv im Kopf herumirren, ohne dass er ihren immanenten Hinweis für die Lösung des Falls entschlüsseln kann, gibt es noch eine weitere Konstante auf struktureller, aber nichtsprachlicher Ebene: Der Detektiv erlebt in jedem Roman außergewöhnliche geistige Zustände, entweder als Folge der Ermittlungen oder um aus jenen zu entscheidender Erkenntnis bei der Klärung des Falls zu gelangen. Sortiert man sie nach ihrer Relevanz für die Geschichte, so ergeben sich drei Kategorien. Es gibt erstens Phasen des weitestgehend ergebnislosen Nachdenkens bzw. der folgenlosen Bewusstlosigkeit. Als Brenner in „Der Knochenmann“ ohnmächtig wird, ist der Fall bereits gelöst. In „Auferstehung der Toten“ stellt sich durch intensives Nachdenken zumindest ein kleiner Erkenntnisgewinn ein¹⁵⁰, wenngleich der kurze bewusste intellektuelle Prozess der Beobachtung einer Halluzination weicht¹⁵¹. Hier wird Brenners Unfähigkeit, zielgerichtet zu denken, unterstrichen.

¹⁴⁹ Ähnlich funktioniert die Zurückhaltung von Information im Allgemeinen, also nicht nur die Verkehrung von Ursache und Wirkung. So z. B. in „Auferstehung der Toten“: „Jetzt hat sich der Brenner einen Augenblick lang überlegt, ob er das tun soll, was er in den letzten Jahren sicher ein paar hundertmal gewollt hat. Aber dann hat er den Nemec doch nicht mitten Im Begräbnis zusammengeschlagen.“ (AdT 118) Hier kann der Leser zwar leicht erahnen, was nicht gesagt wird, aber erst die zurückgehaltene Information setzt den Denkprozess in Gang.

¹⁵⁰ „Und auf einmal ist es ihm zu Bewußtsein gekommen. Der Lorenz. Der Vergolder. Daß man sich wundert, wieso jetzt auf einmal, wieso wird ihm das nicht schon früher bewußt.“ (AdT 122).

¹⁵¹ „[...] all diese Bilder sind nach und nach aufgetaucht, unendlich zäh und langsam, aber keines von ihnen ist wieder verschwunden. Und alles zusammen hat sich so langsam und so zäh gedreht, das mußt du dir vorstellen wie eine Waschmaschine, aber in der ist kein Wasser drin, sondern Honig“ (AdT 123).

Die zweite Gruppe umfasst die Textstellen, die von einer Art Nahtoderfahrung berichten. Hierzu zählt die durch Abgasinhalation verursachte Trübung der Sinne in „Komm, süßer Tod“, als Brenner und Lungauer im Rettungswagen eingesperrt sind (210-216), aber v. a. die Begegnung mit dem halluzinierten „lieben Gott“ (BIG 193) am Grund der Senkgrube aufgrund von Sauerstoffmangel in „Der Brenner und der liebe Gott“. Die Entrückung vom eigentlichen Ereignis – geradlinig formuliert: vom Mordversuch – in Rausch oder Trance schafft eine Distanz zur Grausamkeit der Vorgänge, die dadurch vom Erzähler geradezu ignoriert wird. Vielleicht wird hiermit ein psychischer Mechanismus abgebildet, der die Figur vor Traumata schützen soll, den Leser freilich auch vor der nackten Darstellung von Beklemmung und Angst bewahrt. Dies ist ein kleiner Baustein einer Erzählstrategie mit dem Ziel, Grausamkeiten verträglich zu vermitteln; die gesamte „Brenner“-Reihe zeichnet sich dadurch aus. Wie schlimm die Ereignisse auch objektiv betrachtet sein mögen, sie wirken nicht so. In „Komm, Süßer Tod“ bekommt diese rauschähnliche Empfindung des Zustandes vor dem Ableben durch den Rahmen des Romantitels eine besondere Bedeutung zugewiesen.

Die dritte Gruppe umfasst alle Textstellen, bei denen der außergewöhnliche Geisteszustand ein Ausgangspunkt für Erkenntnis ist. Ebenfalls aus einer Erfahrung, die Brenner kurz vor seinem möglichen Tod macht, werden ihm in „Der Knochenmann“ die entscheidenden Zusammenhänge klar. In den Sekunden, in denen das Hackbeil des Löschenkohlwirtes im Holzblock feststeckt, öffnet er sich unwichtigen Eindrücken¹⁵² und freut sich, „wie er aus der Mühelosigkeit heraus alles ganz locker verst[eht].“ (KM 137) Nicht ganz so extrem wirkt der Aufenthalt auf der Krankenstation des Marianums, doch dieser Phase des Deliriums folgt die Konstruktion der fehlenden Verbindung beim Rätsel hinter den Morden (KsT 164). Als Brenner in „Das ewige Leben“ vom Blitzlicht des Bürgerwehrfotografen geblendet wird, setzt sein ausstehender Verletzungsschmerz ein und mit diesem die fehlende Erinnerung, die ihm klar macht, dass er sich selbst in den Kopf geschossen hat. Insofern wird auch hier ein Teil der Falllösung in einem psychisch abnormen Zustand gefunden (DeL 126-135). In „Wie die Tiere“ finden sich zwei Phasen der geistigen Isolation: Brenner hat nach der Hundeattacke im Augarten „kurz der Verstand ein bisschen ausgesetzt“ (WdT 156), viel wichtiger ist aber die Phase des äußeren Stillstand an der Fußgängerampel, in der sich innerlich jedoch viel

¹⁵² „Weil wenn du heute mit deinem Leben abschließt, dann fallen dir diese unwichtigen Details auf.“ (KM 135).

regt und es nicht nur buchstäblich, sondern auch im übertragenen Sinne „klick“ (WdT 168-171) macht.

6 Schluss: Niemals alleine

Den Erzähler der „Brenner“-Romane könnte man als Prototypen der Erzählinstanzen identifizieren, die Alfred Döblin in seinem Postulat nach mehr Objektivität so hart verurteilt: Jene versteckten ihre „Unfähigkeit zur Gestaltung hinter Reflexionen, Betrachtungen, statt Vorgänge hinzustellen“¹⁵³. Es steht außer Frage, dass es diesem Erzähler an Reflexionen, Betrachtungen und v. a. Meinung, also dem Inbegriff des Gegenteils von Objektivität, nicht mangelt. Er spricht ständig von sich, weiß aber fast alles und generiert dadurch eine Hybridform der Erzählung mit einem auktorialen und zugleich auch Ich-Erzähler. Der Erzähler ist unstrittig selbstbewusst, wenn nicht gar selbstverliebt, stellt er doch oft seine Exkurse über die Handlung. Stark im Sinne von unbeeinflussbar ist er jedoch nicht. Der Unkonzentriertheit seines Helden ist er ausgesetzt und seinem ansteckenden Verhalten gegenüber nicht immun. Die Wege des beobachtenden Erzählers mäandern deshalb nicht nur dort, wo er glaubt, dass der Umweg der sicherere Pfad ist – doch auch die Art des zielgerichteten Exkurses konnte nachgewiesen werden. Nachweislich ist die Präsenz dieser Erzählinstanz außerordentlich greifbar, dabei aber körperlos bis zu dem Zeitpunkt, als sie sich doch entscheidet, einzugreifen und bereit ist zu sterben. Die Auferstehung dieser – eventuell sogar vorbildlosen – Entität im vorerst letzten „Brenner“-Teil verwundert kaum, ist sie doch bereits vor dem Ableben schon nicht nach rationalen Maßstäben zu klassifizieren. Der Erzähler ist aber nicht nur präsent und unverwüstlich, sondern diktiert der Erzählung seinen Rhythmus, d. h. er lässt sich auch von drängenden Ereignissen nicht dazu nötigen, jene dramatisch zu schildern.

Diese Ungebundenheit macht auch nicht vor dem Umstand Halt, dass Geschichten um Simon Brenner Kriminalgeschichten sind. Die Ubiquität des Erzählers ist unüblich für dieses Genre, genauso wie die zahlreichen Vorgriffe. Der Erzähler gibt also mehr preis, als das der Krimileser normalerweise gewohnt ist, jedoch geht er nicht verschwenderisch mit Informationen um, die man wirkungsvoll, gerade im Hinblick auf Spannung, verwenden kann. Aussagen über den Ausgang der Geschichte begrenzt er so, dass sie nur als Ankündigungen, meistens gar nur als Andeutungen fungieren. Diese verraten nichts, sondern schüren Interesse und damit Leselust. Ist es erforderlich, erzeugt ein Perspektivwechsel Span-

¹⁵³ Kleinschmidt, Erich: Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei Alfred Döblin. In: Jb. der deutschen Schillergesellschaft 26 (1982), S. 383.

nung. Wo der Leser gerade noch alles mitgeteilt bekam, ist er nun außen vor, ist beschränkt auf die Mitsicht oder im Extremfall nur auf die Außensicht. Interessant ist außerdem der Umgang mit Grausamkeiten, die in der Regel Bestandteil der Kriminalliteratur sind. Auf der einen Seite werden durch geradezu genüssliche Entfaltung bzw. Einführung Bilder wie die von Leichenteilen prononciert, auf der anderen ist die Tendenz auszumachen, den Leser nicht zu schockieren, indem er an jedes schaurige Ereignis behutsam herangeführt wird bzw. sein Blick davon abgelenkt. Der Erzähler bedient sich bei seiner Herangehensweise an die Gattung Kriminalroman des vorhandenen Erzählarсенals auf unkonventionelle aber nicht kontraproduktive Weise.

Bezeichnend für die Erzähltechnik ist ihre ungewöhnlich hohe Dynamik in beinahe allen Kategorien. Der Erzähler selbst springt zwischen der Entität als Zeuge und der als Zuhörer einer Urgeschichte hin und her, genauso wie zwischen der Wiedergabe in Echtzeit und dem ureigentlichen Erzählmodus der Rückschau, aber auch der Wechsel zwischen großer Entfernung zum Geschehen und kleinster Distanz bis zur Berührung gehören zur Erzählpalette. Die Erinnerung als zentrales Element rückt die Ordnung der Geschehnisse auf natürliche Weise in den Fokus, doch auch darüber hinaus ist das Spiel mit Vor- und Rückschau ein typisches. Zusammenfassend kann man die „Brenner“-Romane auch Spielfeld eines progressiven Erzählers und eines experimentierfreudigen Autors lesen, der die Schwelle zwischen *histoire* und *discours* beständig zu überwinden und Fesseln kanonischer Narratologie zu sprengen sucht. Diese Absicht, die den Erzähler hervorhebt, gepaart mit dessen sowieso stets spürbarer Präsenz, könnte nach Wolf die Illusion der Geschichte empfindlich stören, sieht er als gewichtigen Faktor hierfür doch die „Überpräsenz der Vermittlung“¹⁵⁴. Eventuell mag hierin auch ein Schlüssel liegen, warum die „Brenner“-Krimis trotz schrecklichster Ereignisse nicht die beklemmende, angsteinflößende oder anderweitig stimmungsverdunkelnde Wirkung entfalten, wie das viele andere moderne und auch klassische Vertreter dieses Genres tun. Neben der Tatsache, dass sie Fall und Ermittlung ernst nehmen, machen sie v. a. eines: Sie lassen den Leser in der entworfenen Welt mit ihren Grausamkeiten alleine. In der Haasschen „Brenner“-Welt ist der Leser nie alleine mit dem, was passiert.

¹⁵⁴ Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 384.

Ob der Erzähler ihm die Augen zuhält oder sie gar zusätzlich aufreißt, er ist immer da und wirkt entweder als Brennglas, Puffer oder nur, um Trost zu spenden.

7 Bibliografie und Filmverzeichnis

Primärliteratur

HAAS, Wolf: Das grosse „Brenner“-Buch. Fünf Romane in einem Band. Auferstehung der Toten. Der Knochenmann. Komm, süßer Tod. Silentium!. Wie die Tiere. Hamburg: Rowohlt 2012. (= AdT, KM, KsT, Sil, WdT)

HAAS, Wolf: Das ewige Leben. Hamburg: Hoffmann und Campe 2003. (= DeL)

HAAS, Wolf: Der Brenner und der liebe Gott. München: dtv 2011. (= BIG)

Vergleichsliteratur

DOSTOJEWSKI, Fjodor Michailowitsch: Schuld und Sühne. München: dtv 1997.

ENDE, Michael: Die Unendliche Geschichte. Stuttgart: Thienemann 1979.

SCHNEIDER, Robert: Schlafes Bruder. Leipzig: Reclam 1994.

SLUPETZKY, Stefan: Lemmings Himmelfahrt. Lemmings zweiter Fall. Hamburg: Rowohlt 2005.

Erwähnte Filme

Das Dschungelbuch. USA 1967, Wolfgang Reitherman (Regie).

Asterix erobert Rom. Frankreich 1976, René Goscinny, Albert Uderzo, Pierre Watrin (Regie).

Sekundärliteratur

BARTHES, Roland: Die Lust am Text.

BAßLER, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002.

BÖHN, Andreas: Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas. In: Bareis, J. Alexander und Frank Thomas Grub (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin: Kadmos 2010., S. 11–33.

CHATMAN, Seymour B.: Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University 1990.

COHN, Dorrit: Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press 1978.

DRÜGH, Heinz: „Weil im Nachhinein immer einfach.“ Die Marke Haas auf dem Höhenkamm der Moderne. In: Bachleitner, Norbert und Christian Begemann u. a. (Hg.): „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Berlin, Boston: de Gruyter 2012 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130), S. 155–169.

FRANCESCHINI, Bruno und Carsten WÜRMANN (Hg): Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin: Weidler 2003.

FROSCHAUER, Michaela Marie: Wolf Haas und seine Kriminalromane. Eine Auseinandersetzung mit inhaltlichen und sprachtheoretischen Aspekten seiner Werke. Duisburg: WiKu 2007.

GENETTE, Gérard: Die Erzählung. Übers. aus d. Franz. v. Andreas Knop. München: Fink 1998².

JAUMANN, Michael: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“. Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' ‚Das Wetter vor 15 Jahren‘. In: Bareis, J. Alexander und Frank Thomas Grub (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin: Kadmos 2010, S. 203–225.

- KLEINSCHMIDT, Erich: Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei Alfred Döblin. In: Jb. der deutschen Schillergesellschaft 26 (1982), S. 383–401.
- MARTENS, Gunther: Aber wenn du von einem Berg springst, ist es wieder anders. Zur Erzählerprofilierung in den Meta-Krimis von Wolf Haas. In: Modern Austrian Literature 39/1. (2006), S. 65–80.
- MARTINEZ, Matías und Michael SCHEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2009⁹.
- MICHEL, Sascha: Digressives Erzählen. Zur Rhetorik des Zeitvertreibs bei Jean Paul, Robert Walser und Wolf Haas. In: Karschnia, Alexander und Oliver Kohns u. a. (Hg.): Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 187–197.
- MUNY, Eike: Erzählen ohne Ewigkeit. Strategien der Aussparung bei Wolf Haas. In: Broch, Han und Markus Rassiller (Hg.): Schrift-Zeiten. Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek 2006 (Kleine Schiften der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln 19), S. 223–237.
- MUNY, Eike: Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie. München: Iudicium 2008.
- NEUHAUS, Volker: Austria nigra. Zu den Detektivromanen von Wolf Haas. In: Braun, Michael und Birgit Lemen (Hg.): Begegnung mit dem Nachbarn. Sankt Augustin: Konrad-Adenauer-Stiftung 2003, S. 107–114.
- NINDL, Sigrid: Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment. Berlin: Schmidt 2010.
- PLENER, Peter: Der Tor und der Knochenmann. Die Kriminalromane von Wolf Haas. In: Knöfler, Markus und Peter Plener u. a. (Hg.): Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Budapest: 2000 (Budapester Beiträge zur Germanistik 35), S. 211–227.
- PLENER, Peter: 404 ding. Über die Kriminalromane von Wolf Haas. In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): Neues. Trend und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studien 2003, S. 107–139.

POIER-BERNHARD, Astrid: Viel Spaß mit Haas! – oder ohne Haas, je nachdem, wie du das jetzt sehen willst... Wien: Sonderzahl 2003.

RADA, Roberta V.: Lachen beim Lesen eines Krimis. Eine textlinguistische Analyse. In: Puchianu, Carmen Elisabeth (Hg.): Lachgeschichte(n). Humor und seine Spielarten in der deutschen Sprache und Literatur. Kronstadt: Aldus 2010 (Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung 12), 221–232.

RUßEGGER, Arno: Alte Regel, solange du liest, bist du nicht tot. Wolf Haas' *Silentium!* Und die Didaktik des Kriminalromans. In: Informationen zur Deutschdidaktik 27/1 (2003), S. 72–78.

SÄNGER, Florian: Literatur und Film im Feld narrativer Theorien. Analysemöglichkeiten von Literaturverfilmungen unter besonderer Berücksichtigung der Erzählposition und Fokalisierung am Beispiel Wolf Haas' ‚Komm, süßer Tod‘. Aachen: Shaker 2009.

SCHMID, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin, New York: de Gruyter 2008.

SCHMIDT, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Hillesheim: KBV 2009.

Stimme des Erzählens. <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/stimme.htm> (09.05.2014).

WOLF, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993.

8 Danksagung

Danken möchte ich...

Thomas Ritgen, der als Englischlehrer in mir den Wunsch weckte, Germanistik zu studieren.

Markus Greulich und Jens Wörner, die mir die Welt der Erzähltheorie näherbrachten.

Katharina, die mir ihre Wolf Haas-Sammlung zeigte.

Dr. Matusek, der mich vor Tobsuchtsanfällen bei der Literaturrecherche bewahrte und in Formatierungsfragen ein strenger aber geduldiger Lehrer war, jedoch im Gegenzug ebenso streng dafür weniger geduldig forderte, mit ihm Alkohol zu konsumieren.

Susanne, die viele Arbeiten im Laufe der Jahre mit stets nur höflichen Korrekturfarben versah.

Wynfrid Kriegleder, der diese Arbeit lesen musste.

Wolf Haas für seinen Mut zur Lücke.

9 Zusammenfassungen

9.1 Deutsch

Dieser Beitrag beschäftigt sich umfassend mit der Erzähltechnik der „Brenner“-Romane von Wolf Haas. Diese werden mit dem Instrumentarium einer auf Gérard Genette basierenden Systematik erzähltheoretisch analysiert. Auffallend ist dabei der omni- und überpräsenste Erzähler im Zentrum der Erzählung, der sich und sein Erzählen oft der Handlung überordnet. Erst nur beobachtend, greift er später ins Geschehen ein, stirbt und ersteht wiederauf, womit die klare Unterscheidbarkeit zwischen homo-, hetero- und autodiegetischem Erzählen verneint und die für einen Erzähltext zwingende Trennung zwischen *histoire* und *discours* überwunden wird. Die Ubiquität des Erzählers und seine Allwissenheit sind unüblich für die Kriminalliteratur, ein maßvoller Umgang mit diesem Wissen unterminiert die Spannungserwartung jedoch nicht. Die Arbeit macht deutlich, dass die Verbindung zwischen Erzählung und Erzähltem stark fluktuiert: Sowohl die Kategorien Zeit, Modus als auch Stimme sind von großer Dynamik gekennzeichnet. Der Erzähler stellt sich nicht nur als äußerst präsent dar, sondern nimmt in seiner Wandelbarkeit auch außergewöhnlich starken Einfluss auf die Wirkung des Geschehens beim Publikum.

9.2 Englisch (*Abstract in English*)

This paper takes an in-depth look at the narrative technique employed by author Wolf Haas in his series of “Brenner”-novels. The narratological analysis used derives from a system originally developed by Gérard Genette. The fact that the omni- and hyper-present narrator is at the center of the plot, often drawing the focus towards himself and his storytelling, is remarkable. While he is initially just an observer, he later intervenes, dies, and is finally resurrected. This clearly blurs the lines between homo-, hetero-, and autodiegetic narration, and does away with boundaries which are usually imposed by distinguishing between *histoire* and *discours*. The narrator’s ubiquity and omniscience are unusual within the genre of crime fiction; however, the author’s restrained use of this knowledge ensures that the level of suspense is not diminished. This paper shows that the connection between narrative and narration is in constant flux: categories such as narrative time, -mode, and -voice are marked

by a strong dynamic. The adaptable narrator is a strong presence, repeatedly influencing the story's impact on the reader.

10 Wissenschaftlicher Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

Nachname	Mußler
Vorname	Peter
Geburtsdatum	19.05.1983
Geburtsort	Herbolzheim, Deutschland
Staatsangehörigkeit	Deutschland
Familienstand	ledig
E-Mail-Adresse	petermussler@gmx.net

UNIVERSITÄTSBILDUNG

Seit 03.2012 Masterstudium Deutsche Philologie, Universität Wien

Schwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Varietätenlinguistik, Sprachgeschichte

10.2009 – 02.2012 Bachelorstudium Deutsche Philologie, Universität Wien
Abschluss: Bachelor of Arts (BA)

Bachelorarbeiten: „Dracula – Verdammte zu ewigem Lesen. Eine narratologische Untersuchung von Bram Stokers Vampir-Roman unter dem Aspekt des Verhältnisses von Schauer zu Authentizität, Unmittelbarkeit und Spannung“ im Bereich Literaturwissenschaft, „Ein Standard in der Presse? Eine Untersuchung der österreichischen Schriftsprache anhand der Tageszeitungen DER STANDARD und DIE PRESSE“ im Bereich Sprachwissenschaft

Erweiterungcurricula: Skandinavistik, The World of English, Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, Einführung in die Rechtswissenschaften

Schwerpunkte: Narratologie, Medien, Varietätenlinguistik

04.2005 – 03.2006 Masterstudium Germanistik, Universität Freiburg

Nebenfach Skandinavistik

04.2004 – 03.2005 Masterstudium Germanistik, Universität Freiburg

Nebenfach Romanistik, Schwerpunkt Italianistik

10.2003 – 03.2004 Masterstudium Germanistik, Universität Heidelberg

Nebenfächer Psychologie und Philosophie

LETZTER SCHULABSCHLUSS

06.2002 Allgemeine Hochschulreife (Abitur)
Schillergymnasium Offenburg, Deutschland

BERUFLICHE ERFAHRUNG

Seit 04.2014 Lektorat des Musikmagazins von *mica – music austria*

Seit 09.2012 Administration, Controlling bei *mica – music austria*

07.2011 Praktikum bei s IT-Solutions

04.2005 – 12.2008 Geschäftsführender Gesellschafter eines Lebensmitteldirektvertriebs

10.2002 – 09.2005 Selbstständig im Kfz-Handel

09.2002 – 05.2003 Zivildienst in der Betreuung geistig behinderter Menschen
(Alber-Schweitzer-Werkstätten Offenburg)

KENNTNISSE

Sprachen Deutsch (Muttersprache)
Englisch (C1)
Französisch (A2)
Schwedisch (A2)

EDV-Kenntnisse fortgeschritten:
MS Word, Excel, PowerPoint, Adobe InDesign, Photoshop