

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Eine narratologische Untersuchung der Romane *Die Süße des Lebens*, *Das Matratzenhaus* und *Fliege fort, fliege fort* des österreichischen Autors Paulus Hochgatterer. Unter besonderer Berücksichtigung von Modus und Stimme.“

verfasst von / submitted by

Marlene Atschreiter, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 199 506 519 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Lehrverbund
UF Deutsch Lehrverbund
UF Latein Lehrverbund

Betreut von / Supervisor:

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

Danksagung

Die Faszination für Kriminalromane wurde bei mir durch die Temperance-Brennan-Reihe von Kathy Reichs und durch die Brenner-Romane von Wolf Haas geweckt. Robert Harris schreibt historische Romane über Marcus Tullius Cicero, die ebenfalls Krimicharakter besitzen und die es geschafft haben, eine Brücke zwischen meinem Deutsch- und meinem Lateinstudium zu schlagen. Das durch diese Autoren geweckte Interesse und meine persönliche Intention, mehr österreichische Autoren zu lesen, lenkte mich zu Paulus Hochgatterer. Seine Krimi-Reihe polarisiert und er schafft es, dass der Leseprozess zu einem wahrhaftigen Erleben wird. An dieser Stelle bedanke ich mich bei ihm für das Erschaffen der Kleinstadt Furth, für ein inspirierendes Gespräch bei einer Lesung und für eine vernünftige und realistische Sicht auf die Welt.

Ein großer Dank gilt meinen Eltern, die mir eine wunderbare Kindheit und Jugend ermöglicht haben, die mich außerdem im Laufe meines Studiums immer finanziell und emotional unterstützt haben und meine Entscheidungen, diesen Berufsweg zu verfolgen, nie in Frage gestellt haben. Ich danke meiner Schwester, die nicht nur Teile dieser Masterarbeit, sondern auch meine Bachelorarbeit und Seminararbeiten korrigiert hat. Die sich für Interviews zur Verfügung gestellt hat und die immer Zeit hatte, mit mir einen Kaffee zu trinken und mir mit Rat zur Seite zu stehen.

Ohne Alex und Fabian hätte ich weder das Deutsch- noch das Lateinstudium in dieser Zeit und mit diesem Erfolg durchgestanden. Bei euch beiden bedanke ich mich ganz besonders für die zahlreichen Gespräche bei Kaffee und Bier und für die etlichen gemeinsamen Lernstunden.

Die größte psychische Unterstützung während des gesamten Masterstudiums und während des Verfassens der Masterarbeit war mein Partner, Peter. Du hast jeden positiven und negativen Gefühlsausbruch miterlebt, ertragen und versucht, ihn für mich aus der Welt zu schaffen. Danke für jedes Gespräch und jedes Bussi, die mich oftmals vor einer Krise bewahrt haben.

Abschließend gilt mein Dank meinem Betreuer, ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, für seine aufbauenden Anmerkungen, für seine Flexibilität, für die Telefonate und dafür, dass ich mich in der Themenwahl und dem Aufbau der Arbeit frei entfalten konnte.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	<i>Persönlicher Bezug zum Thema</i>	1
1.2	<i>Forschungsstand, Vorgehensweise und Forschungsfragen</i>	2
2	Der Kriminalroman – eine eindeutige Genrebezeichnung?	5
2.1	<i>Entstehung des Genres Kriminalroman</i>	6
2.2	<i>Kennzeichen eines Kriminalromans</i>	8
2.2.1	Der Detektivroman	8
2.2.2	Der Thriller	11
2.2.3	Der Polizeiroman	13
2.3	<i>Die Furth-Romane als Krimis</i>	15
2.3.1	Die Handlung	15
2.3.2	Die Figuren	18
2.3.3	Die Räume	20
2.3.4	Die Geheimnisse und Clues	21
3	Narratologischer Hintergrund	24
3.1	<i>Diegese und Exegese, Diegesis und Mimesis</i>	24
3.2	<i>Unterschied zwischen Modus und Stimme</i>	25
3.3	<i>Modus</i>	26
3.3.1	Was wird unter Fokalisierung verstanden?	28
3.3.2	Was wird unter Perspektive verstanden?	29
3.3.3	Spannungsfeld Perspektive und Fokalisierung	31
3.4	<i>Stimme</i>	33
3.4.1	Kriterienmöglichkeiten der Stimme	34
3.4.2	Was ist der (fiktive) Erzähler?	35
4	Die Süße des Lebens	39
4.1	<i>Abriss des Inhalts</i>	39
4.2	<i>Wer sieht?</i>	40
4.2.1	<i>Null</i>	40
4.2.2	<i>Eins, Fünf, Neun, Dreizehn, Siebzehn, Einundzwanzig</i>	41
4.2.3	<i>Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn</i>	43
4.2.4	<i>Drei, Sieben, Elf, Fünfzehn, Neunzehn, Dreiundzwanzig</i>	44

4.2.5	<i>Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Zwanzig</i>	46
4.2.6	<i>Zweiundzwanzig</i>	47
4.3	<i>Wer spricht?</i>	48
4.3.1	Der nichtdiegetische Erzähler	48
4.3.2	Björn Gasselik	51
4.3.3	Joachim Fux	53
4.4	<i>Der Titel: Die Süße des Lebens</i>	54
5	Das Matratzenhaus	56
5.1	<i>Abriss des Inhalts</i>	56
5.2	<i>Wer sieht?</i>	57
5.2.1	<i>Wie es gewesen sein muss</i>	57
5.2.2	<i>Eins, Fünf, Neun, Dreizehn, Siebzehn, Einundzwanzig</i>	58
5.2.3	<i>Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn, Zweiundzwanzig</i>	60
5.2.4	<i>Drei, Sieben, Elf, Fünfzehn, Neunzehn, Dreiundzwanzig</i>	61
5.2.5	<i>Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Zwanzig</i>	62
5.3	<i>Wer spricht?</i>	64
5.3.1	Der nichtdiegetische Erzähler	64
5.3.2	Fanni Possner	67
5.4	<i>Der Titel: Das Matratzenhaus</i>	69
6	Fliege fort, fliege fort	71
6.1	<i>Abriss des Inhalts</i>	71
6.2	<i>Wer sieht?</i>	72
6.2.1	<i>Damals</i>	73
6.2.2	<i>Eins, Fünf, Neun, Dreizehn, Siebzehn</i>	74
6.2.3	<i>Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn</i>	75
6.2.4	<i>Drei, Sieben, Elf, Fünfzehn, Neunzehn</i>	77
6.2.5	<i>Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Das Kind im Körbchen</i>	78
6.2.6	<i>Zwanzig</i>	79
6.3	<i>Wer spricht?</i>	80
6.3.1	Der nichtdiegetische Erzähler	80
6.3.2	Die diegetische Erzählerin	84
6.4	<i>Der Titel Fliege fort, fliege fort</i>	87

7	Narratologischer Vergleich	89
7.1	<i>Strukturelle Zusammensetzung</i>	<i>89</i>
7.2	<i>Modale Zusammensetzung.....</i>	<i>90</i>
7.3	<i>Stimmliche Zusammensetzung</i>	<i>92</i>
8	Conclusio	94
9	Bibliographie	97
9.1	<i>Primärliteratur.....</i>	<i>97</i>
9.2	<i>Sekundärliteratur.....</i>	<i>97</i>
9.3	<i>Sonstige Literatur</i>	<i>99</i>
10	Abbildungsverzeichnis.....	100
11	Tabellenverzeichnis	100
12	Anhang: Zusammenfassung.....	101

1 Einleitung

1.1 Persönlicher Bezug zum Thema

„Meine Mutter, die Hur, die mich umgebracht hat. Mein Vater, der Schelm, der mich
gessen hat.“ (FF¹: 280f.) „Mein Schwesterlein klein / Hub auf die Bein / An einem
kühlen Ort; / Da ward ich ein schönes Waldvögelein; / Fliege fort, fliege fort!“ (FF: 240)

Diese Zeilen baut Paulus Hochgatterer in seinem neuesten Kriminalroman *Fliege fort, fliege fort* ein. Die beiden Textausschnitte, die aus Johann Wolfgang von Goethes Faust² stammen, stellen ein Gedicht innerhalb des Romans dar. Außerdem bezeichnet ein Teil dieser Zeilen den Titel des vorliegenden Romans.

Der Roman wurde erst im September 2019 veröffentlicht. Dies und der Umstand, dass der Autor Paulus Hochgatterer aus meinem Heimatort Amstetten stammt, bewegen mich dazu, diesem Werk und seinen zwei Vorgängern, *Die Süße des Lebens* und *Das Matratzenhaus*, die vorliegende Masterarbeit zu widmen. Bereits meine Bachelorarbeit befasste sich mit dem Jugendroman *Wildwasser* von Paulus Hochgatterer und untersuchte den diegetischen Erzähler auf Zuverlässigkeit. Nach weiteren zwei Jahren Studium wird der Wechsel vom Jugendroman zum Kriminalroman versucht, um symbolisch den Schritt ins Erwachsenenleben zu wagen.

Im Rahmen der Recherchen besuchte ich am 14. Jänner 2020 im Cinema Paradiso in St. Pölten eine Lesung von Paulus Hochgatterer. Diese bestärkte mich noch mehr, dass das ausgewählte Thema das richtige ist. Paulus Hochgatterer ist Leiter der klinischen Abteilung für Kinder- und Jugendpsychiatrie und Psychotherapie im Universitätsklinikum Tulln und ist nebenbei auch als Autor tätig. Er geht sensibel, aber dennoch ehrlich und authentisch an (kinder-)psychiatrische Themen heran, die den Rahmen seiner Handlungen bilden. In der Lesung verriet er, dass einige Maßnahmen, die in *Fliege fort, fliege fort* vorkommen, auch tatsächlich durchgeführt wurden. Auch

¹ Die zitierten Passagen aus den Primärtexten werden im Fließtext mit Siglen abgekürzt:
Fliege fort, fliege fort = FF
Das Matratzenhaus = MH
Die Süße des Lebens = SL

² nachzulesen in: Goethe, Johann Wolfgang (2000): Faust. Der Tragödie Erster Teil. Durchgesehene Aufl. Stuttgart: Reclam.

Krankheitsbilder, die einige Patienten*innen in den drei Romanen haben, wurden von seiner Arbeit als Psychiater inspiriert. Darüber hinaus erklärte er, dass der dritte Roman in der Krimireihe der letzte gewesen wäre, weil der Deuticke-Verlag eingestellt wird. Aufgrund der positiven Rezensionen und Rückmeldungen ist er aber für eine Fortsetzung offen.

Das omnipräsente Thema in allen drei Furth-Romane ist die Gewalt, genauer gesagt die Gewalt gegen Kinder. Hochgatterer sagt dazu in einem Interview mit *Der Standard*: „Die größte Errungenschaft zugunsten der Kindheit heute, zumindest in unseren Breiten, und das kann man empirisch jederzeit belegen, ist die Abnahme der Gewalt in der Erziehung.“ (Nimmervoll, Lisa 2019) Paulus Hochgatterer ist trotz seiner Arbeit ein lebensfroher Mensch, der bodenständig wirkt. Kinder- und Jugendarbeit ist ihm wichtig, weshalb er auch eine feste Meinung vom österreichischen Schulsystem hat. Obwohl er positiv zur Schule steht, findet er vor allem die Entwicklungen im Unterrichtsfach Deutsch negativ, da keine erzählenden Textsorten mehr praktiziert werden – insbesondere im Hinblick auf die Matura. Aufgrund meines Lehramtsstudiums sagt es mir zu, dass sich ein Autor zum Konzept Schule in Österreich kritisch äußert und Verbesserungsvorschläge bringt, die aus kinderpsychologischer Sicht nachvollziehbar und logisch sind.

1.2 Forschungsstand, Vorgehensweise und Forschungsfragen

Dallinger (2016) beschäftigt sich im Rahmen einer Diplomarbeit mit den ersten beiden Romanen. In dieser Arbeit werden die narratologischen Strukturen des Romans kurz angesprochen, aber nicht detailliert analysiert. Eine andere Arbeit zu Hochgatterer umfasst eine narratologische Untersuchung des Romans *Über Raben*.³ Hierbei liegt der Fokus auf der Zuverlässigkeit des Erzählers. Die Recherche ergibt also, dass die Forschung zu Hochgatterers Furt-Romanen gering ausfällt. Außerdem erschien *Fliege fort, fliege fort* im September 2019. Das Verfassen der vorliegenden Arbeit fand zwischen Dezember 2019 und Juni 2020 statt.

Die Vorgehensweise der Untersuchung sieht folgendermaßen aus: Im Anschluss an die Einleitung folgt ein Kapitel, das folgende Forschungsfrage abdecken soll:

³ siehe dazu: Lindner (2015).

Welche Eigenschaften des Genres Kriminalroman weisen die Furth-Romane auf? Sie werden oftmals als Krimi bezeichnet, z.B. durch den Autor Paulus Hochgatterer selbst (vgl. Zeyringer 2019). Auch in einem Online-Artikel des Österreichischen Rundfunks wird geschrieben: „Paulus Hochgatterer, Autor und Kinder-Psychiater, wurde fast zwei Jahrzehnte lang als Geheimtipp gehandelt. Seit er Romane schreibt, die auch den Namen Krimi verdienen, hat sich das schlagartig geändert.“ (Zeyringer 2019) Dennoch kann der Terminus Kriminalroman bzw. Kriminalgeschichte nicht ohne weitere Untersuchungen angewendet werden. Deshalb werden in Kapitel 2 die Kategorien eines Krimis herausgearbeitet, um diese im Anschluss mit der vorliegenden Primärliteratur abzugleichen. So soll bewerkstelligt werden, dass die drei Romane im weiteren Verlauf der Arbeit korrekt bezeichnet werden.

Die nächsten zwei Forschungsfragen stehen in Zusammenhang mit der Narratologie: Aus welcher Sicht werden die Romane erzählt? Welche Rolle nimmt der Erzähler im Verlauf der Handlung ein? Zuerst muss der theoretische Hintergrund zu diesen Fragen erläutert werden. Damit befasst sich Kapitel 3. Dabei wird auf das Wie der Erzählung eingegangen und die Frage behandelt, wer spricht bzw. wer sieht. Zwei Darstellungsformen stehen dabei also im Vordergrund: der Modus und die Stimme (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 32). Nicht nur Martínez/Scheffel (2012) befassen sich mit dieser Thematik, sondern auch Schmid (2014) und Genette (2010) sowie das Handbook of Narratology (2009). Dabei wird insbesondere auf die Aufsätze von Niederhoff (2009a und 2009b) Bezug genommen, die sich mit Fokalisierung und Perspektive befassen. Der Vergleich der verschiedenen erzähltheoretischen Ansätze soll dazu dienen, einheitliche Bezeichnungen zu finden, die im weiteren Verlauf der Arbeit verwendet werden. Außerdem wird so eine Systematik vorgestellt, auf die der praktische Teil (Kapitel 4 bis 6) – der Hauptteil dieser Masterarbeit – basiert.

Wie bereits erwähnt, folgen drei Analyseteile, die jeweils einen Furth-Roman als Grundlage haben. Dadurch können die beiden oben genannten Forschungsfragen ausreichend beantwortet werden. Da der letzte Roman erst im September 2019 veröffentlicht wurde und da es zu Paulus Hochgatterers Romanen kaum erzähltheoretische Forschungen gibt, werden hier eigene Erkenntnisse präsentiert, die mithilfe narratologischer Konzepte untersucht werden. In Bezug auf den Modus wird

vor allem die Fokalisierung der Erzählung analysiert. Bei der Stimme soll primär erörtert werden, wie weit der Erzähler am Geschehen beteiligt ist.

Im Anschluss erfolgt eine Zusammenschau der Einzelanalysen unter Berücksichtigung der letzten Forschungsfrage: Inwiefern decken sich die Ergebnisse der Einzelanalysen der Furth-Romane untereinander? Bei der ersten Lektüre der drei Werke fällt bereits auf, dass sich die Kapitelstruktur ähnelt, obwohl unterschiedliche Leute in den verschiedenen Kapiteln im Mittelpunkt stehen. In allen drei Romanen spielen Kommissar Ludwig Kovacs und Psychiater Raffael Horn eine Hauptrolle, durch die die Leser*innen viele Details und Ermittlungsinformationen erfahren. Ob Modus und Stimme nun tatsächlich übereinstimmen, lässt sich nur durch eine ausführliche Analyse beantworten.

Die Conclusio bietet zuletzt den Raum für eine explizite Beantwortung der Forschungsfragen. Zudem fasst sie die wichtigsten Erkenntnisse der Untersuchung zusammen und mögliche offene Diskurse sowie während der Analyse aufgetauchte Problematiken werden aufgelöst.

Die Tage, an denen sich schon am Morgen der Nebel über die Stadt schob, verliefen in der Regel eigenartig. Die Leute waren angespannt, die Autofahrer vergaßen die Scheinwerfer einzuschalten, und man hatte absurde Déjà-vu-Erlebnisse. Die Luft fühlte sich kälter an, als sie war. Die Stämme der Bäume glänzten schwarz. Der See lag da und gab keinerlei Geräusch von sich. Das irritierte, ohne dass es einem bewusst wurde.

Horn war zu Fuß unterwegs. Üblicherweise nahm er das Rad, doch Martin Schwarz, sein Nachbar, war am Vortag mit dem Schneepflug gefahren und hatte die Fahrbahn spiegelglatt abgezogen. Er hatte es gut gemeint und vermutlich keine Sekunde an Haftfähigkeit von Fahrradreifen gedacht.

In den abschüssigeren Passagen rutschte Horn trotz der Profilsohle seiner Winterstiefel immer wieder weg. Er wich ins Gelände aus, sooft er konnte. (SL: 20)

In diesem Sinne beginnt die Arbeit: zu Fuß, vorsichtig, mit einigen Umwegen, aber Schritt für Schritt ein Stück weiter.

2 Der Kriminalroman – eine eindeutige Genrebezeichnung?

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Terminus Kriminalroman und seinen unterschiedlichen Typen. Es wird versucht, diesen von anderen Formen abzugrenzen und seine Entstehungsgeschichte zu beleuchten. Darüber hinaus sollen Kennzeichen eines Krimis herausgearbeitet werden, die in einem weiteren Schritt dazu dienen, die Furth-Romane Paulus Hochgatterers als solchen zu charakterisieren.

Die Kriminalliteratur steht im Gegensatz zur Verbrechensliteratur. „Was sie [die Kriminalliteratur] jedoch inhaltlich von der Verbrechensliteratur abhebt, sind die in ihr dargestellten Anstrengungen, die zur Aufdeckung des Verbrechens und zur Überführung und Bestrafung des Täters notwendig sind.“ (Nusser 2009: 1) Weiters kann die Kriminalliteratur in „zwei idealtypische Stränge“ (Nusser 2009: 2) geteilt werden: die Detektivliteratur und der Thriller.

Der Detektivroman oder die Detektiverzählung – das sind grob gesprochen die zwei Formen der Detektivliteratur – stellen die Arbeit eines Detektivs in den Vordergrund, der versucht, die näheren Gegebenheiten eines Verbrechens herauszufinden (vgl. Nusser 2009: 3). Die zwei Ausformungen der Detektivliteratur unterscheiden sich in ihrer Länge, wobei die Erzählung kürzer als der Roman ausfällt. (vgl. Nusser 2009: 3). Wie die Länge gemessen wird, wird nicht behandelt.

Im Bereich der Kriminalliteratur taucht oftmals der Ausdruck *Whodunit* auf. Dabei handelt es sich um die Kurzform der Frage *Who done it?* also *Who has done it?* In einem Detektivroman oder einer Detektiverzählung dreht sich alles darum, wer es getan hat, und dieses Ziel verfolgt der Ermittler. Die Beantwortung der Frage kann unterschiedlich ausführlich erfolgen. Alewyn (1971: 386) drückt dies folgendermaßen aus, um die Differenz zwischen Detektiverzählung und Detektivroman zu erläutern:

Allenfalls in den Schrumpfformen der Kurzgeschichten Conan Doyles ist jede Figur und jede Bewegung in dem Spannungsfeld zwischen Detektiv und Mörder so funktionalisiert wie ein Schachspiel. Sobald die Gattung sich zum Roman ausweitet, bereichert sie sich mit Sachen, bevölkert sie sich mit Menschen und konstituiert eine Welt, in der sich mehr versteckt als nur ein Mörder.

Im Thriller wird nicht primär nach dem *Whodunit* gefragt wie im Detektivroman. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei „auf der Überführung des Täters (*howcatchem*), vor

allem aber auf der Rekonstruktion der tatmotivierenden Faktoren (*whydunit*)“ (Geng 2018: 9).

Bevor der Detektivroman und der Thriller gemeinsam mit dem Polizeiroman als Formen der Kriminalliteratur beleuchtet werden, wird eine kurzer Abriss gegeben, wie das Genre des Kriminalromans entstanden ist.

2.1 Entstehung des Genres Kriminalroman

Die Entstehung des Detektivromans bzw. des Kriminalromans umfasst eine lange Zeit und zahlreiche bekannte Autoren haben seine Entwicklung beeinflusst. Hier wird lediglich ein kurzer Abriss⁴ gegeben, um zu zeigen, welche Autoren das Genre geprägt haben. Für die spätere Untersuchung ist die Entstehung per se nicht von großer Bedeutung, aber einige Neuansätze der Gegenwart lassen sich in den Furth-Romanen feststellen, weshalb sie ebenso vorgestellt werden.

Edgar Allan Poe veröffentlichte 1841 die Detektivverzählung *The Murders in the Rue Morgue* und prägte dadurch die Detektivliteratur (vgl. Nusser 2009: 84). Er baute typische Motive der Detektivliteratur ein, die bisher nur teilweise in Vorgängern vorgekommen sind (vgl. Nusser 2009: 84).

Das zentrale Thema ist ein Mord; er ist im verschlossenen Raum begangen worden; die Polizei ist dem Fall nicht gewachsen; ein Privatdetektiv, der mit einem Freund (hier dem Erzähler) zusammenarbeitet, wird zum Helden der Geschichte und löst den Fall; das scheinbar Geheimnisvolle wird rational erklärt; das zunächst angenommene Mordmotiv erweist sich als falsch, der zunächst Verdächtige als unschuldig. (Nusser 2009: 84)

Im Lauf der Zeit entwickelte sich dieses Genre weiter und zahlreiche Autoren versuchten sich daran. Hier sind einige bekannte Autoren von Detektivliteratur in chronologischer Reihenfolge zu nennen: Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, Edmund C. Bentley, Agatha Christie, Friedrich Dürrenmatt, Wolf Haas. Alle vertreten unterschiedliche Ausprägungen der Detektivliteratur und doch haben sie eines gemeinsam: ein Verbrechen und dessen Aufklärung (oder zumindest der Versuch).

Relevanter als die geschichtlichen Hintergründe sind Darstellungsformen, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind. Nusser (2009: VIII) führt drei Neuansätze des Kriminalromans in der Gegenwart an: die Darstellung der Ermittelnden, des Täters

⁴ genauer nachzulesen in Nusser 2009: 84-111.

oder des Opfers als Ansatz der Aufklärungsabsicht. Zur Darstellung der Ermittelnden schreibt Nusser (2009: 137): „Zu diesem Zweck [Gesellschaftskritik] thematisieren sie (die Autoren) einerseits die gesellschaftlichen Bedingungen, die jemanden zum Täter oder Opfer werden lassen, andererseits und vor allem aber den Bewusstseinsstand der Polizei, die das Verbrechen bekämpft.“ Klarerweise muss nicht immer nur die Polizei ermitteln, es können auch andere Instanzen bei der Aufklärung beteiligt sein. Als Leser*in erfährt man daher nicht nur Details über das Verbrechen, sondern erhält auch Einblicke in Arbeitsweisen, Privatleben und gesellschaftliche Verhaltensweisen. Hierbei ist auch Platz für Kritik an öffentlichen Institutionen wie der Polizei.

Die Sicht des Täters ist aus psychologischer Sicht besonders interessant, da seine Persönlichkeit genau gezeichnet wird. So kann der Täter durch die Darstellung seiner Vorgeschichte und die Gründe des Verbrechens als Opfer erscheinen (vgl. Nusser 2009: 142-143). „Die psychische Erkrankung des Täters ist Folge einer Sozialisation, das Psychogramm des Täters ist gleichzeitig ein Soziogramm der Gesellschaft.“ (Nusser 2009: 143) An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass nicht jeder Täter psychisch krank ist, aber die psychische Komponente oftmals Teil eines Romans ist. Ein Detektivroman aus Sicht des Täters schafft es, die Beweggründe darzustellen und den Handlungsverlauf des Verbrechens nachvollziehbar zu gestalten, wodurch wiederum Gesellschaftskritik ausgeübt werden kann.

Bei der Darstellung des Opfers geht es „weniger um Einblicke in gesellschaftliche Missstände als um Einblicke in die menschliche Psyche. Sie [die Autoren] intendieren die Identifikation des Lesers mit dem oder den sich fürchtenden (also noch nicht getöteten) Opfer(n), um dem Leser selbst Furcht einzujagen.“ (Nusser 2009: 149) Der*Die Leser*in identifiziert sich durch die Angst noch mehr mit der Hauptfigur und stellt Überlegungen an, was als nächstes passiert und wie gehandelt werden sollte.

Überblickt man die Neuansätze des Kriminalromans, so gilt für die meisten, dass die kriminelle Handlung hinterfragt, dass Kriminalität als psychische, soziale und politische Problematik verstanden wird und dass damit zugleich auch die Normativität des Gesetzes sowie die Praktiken der Rechtsverwirklichung in den Blickpunkt der Kritik gelangen. (Nusser 2009: 152)

Es ist möglich, dass in einem Kriminalroman nicht nur eine Darstellungsweise gewählt wird, sondern auch zwei oder drei. Dies hängt dann mit dem Modus und der

Stimme zusammen und kann im Roman ständig wechseln. Diesen Umstand gilt es bei der Analyse zu berücksichtigen und gegebenenfalls einzuarbeiten.

2.2 Kennzeichen eines Kriminalromans

In diesem Kapitel werden die Charakteristika des Detektivromans, des Thrillers und des Polizeiromans herausgearbeitet. Diese werden in 2.3 verwendet, um die Furth-Romane zu untersuchen.

2.2.1 Der Detektivroman

Nusser (2009) unterscheidet für den Detektivroman drei Elemente: die Handlung, die Figuren und die Räume bzw. Gegenstände. Diese drei Aspekte und ein vierter, Rätsel und Geheimnisse nach Alewyn (1971), dienen als Grundstruktur für die Untersuchung in Kapitel 2.3, weshalb sie an dieser Stelle erläutert werden. Die Handlung als primäres Element wird wiederum in inhaltliche Elemente und eine Handlungsstruktur unterteilt (vgl. Nusser 2009: VII). Das Erstgenannte definiert Nusser (2009: 23) wie folgt:

Die tragenden inhaltlichen Elemente der Handlung des Detektivromans sind

1. das rätselhafte Verbrechen (der Mord);
2. die Fahndung nach dem Verbrecher (den Verbrechern), die Rekonstruktion des Tathergangs, die Klärung der Motive für die Tat;
3. die Lösung des Falles und die Überführung des Täters (der Täter).

Grundlage des Detektivromans ist nach Alewyn (1971: 373) und Nusser (2009: 23; 24; 84) ein Mord, der den Ausgangspunkt der Ermittlungen darstellt. Prinzipiell können auch andere Verbrechen Gegenstand der Romanhandlungen sein. Jedoch handelt es sich bei Mord um das höchste Kapitalverbrechen. Er löst bei Menschen ein Gefühl aus, die Hintergründe unbedingt beleuchten zu wollen.

Die Realisierung jeder einzelnen der drei Phasen erfolgt unterschiedlich ausführlich im literarischen Werk, wodurch Fokuspunkte gesetzt werden, die den Stil des Romans ausmachen. Die Ermittlungen behelfen sich verschiedener Methoden: Beobachtung, Verhör, Beratung, Verfolgung und Inszenierung der Überführungsszene (vgl. Nusser 2009: 25). Auch hier gilt, dass nicht jeder Aspekt detailliert realisiert werden muss.

„Die inhaltlichen Elemente der Handlung werden im Detektivroman in eine Folge gesetzt, die prinzipiell der im vorigen Abschnitt gegebenen Reihe entspricht: Auf den Mord (erster Teil) folgen die Fahndung (zweiter Teil) und die Aufklärung des Mordes (dritter Teil).“ (Nusser 2009: 31) Das bedeutet, dass die inhaltlichen Elemente die Struktur der Handlung konstituieren. Ein „Spannungsanstieg“ (Nusser 2009: 34) charakterisiert weiters die Erzählstruktur, da durch Hinweise und Aussagen verschiedene Möglichkeiten dargelegt werden. Nusser (2009: 34-35) meint außerdem, dass durch Rätsel und Geheimnisse, die lediglich der Unterhaltung dienen, die Funktionalität des Detektivromans eingeschränkt ist und sie keine Ausweitung des Werkes zulässt. Dieser Aussage muss aufgrund von Neuansätzen des Kriminalromans widersprochen werden: Der Detektivroman der Gegenwartsliteratur kann mehr als Unterhaltung durch Spannung und zwar durch Fachinformationen und facettenreiche Figurencharakterisierungen.⁵

Das zweite Element betrifft die Figuren des Detektivromans. Hierbei werden zwei Personengruppen unterschieden: die Gruppe der Ermittelnden und der Nicht-Ermittelnden (vgl. Nusser 2009: 35). Die unterschiedliche Größe der beiden Gruppen verdeutlicht auch ihre Heterogenität, da die verschiedenen Charaktere verschiedene Rollen innerhalb des Geschehens verkörpern.

„Die Gruppe der Ermittelnden besteht aus dem Detektiv und Mitarbeitern, die entweder in einem besonderen Vertrauensverhältnis oder aber in Distanz oder gar Konkurrenz zu ihm stehen.“ (Nusser 2009: 40) An dieser Stelle sei angemerkt, dass in klassischen Detektivromanen die ermittelnde Figur tatsächlich ein Detektiv ist, der in Konkurrenz zur Exekutive steht.⁶ Im Polizeiroman, der später vorgestellt wird, steht ein Polizist im Mittelpunkt des Geschehens.

Vom Detektiv als Hauptermittler geht die Handlung, d.h. die Ermittlungen, aus. „Während jede der anderen Personen zwar gewiß nicht alles, aber doch irgend etwas weiß, was zur Aufklärung beiträgt, ist er der einzige, der – wie der Leser – am Anfang

⁵ siehe dazu: Kathy Reichs' Temperance-Brennan-Reihe, Paulus Hochgatterers Furth-Romane.

nichts weiß, am Ende allerdings auch der erste, der mehr weiß als alle anderen, ausgenommen den Täter.“ (Alewyn: 1971: 385)

Oftmals ist der Detektiv ein Mensch, der mit seinem Verhalten und seinen Vorgangsweisen aus der Norm fällt (vgl. Nusser 2009: 42). Alewyn (1971: 385) bezeichnet ihn gar als Außenseiter und Exzentriker. Dies ist der Grund, warum er nicht immer allein auftritt, sondern einen Helfer an seiner Seite hat.

Die Gruppe der Nicht-Ermittelnden ist besonders inhomogen, da sie Opfer, Täter, Zeugen und Verdächtige umfasst. Es handelt sich dabei um eine endliche Figurenzahl, eine geschlossene Gruppe, die weitestgehend am Beginn des Geschehens dem*der Leser*in bekannt wird (vgl. Nusser 2009: 35). Im Detektivroman geht es um Rätsel bzw. Geheimnisse und diese manifestieren sich auch in den handelnden Figuren, indem sie schuldig oder unschuldig wirken. Davon ausgenommen ist das Opfer. Es ist zwar der Ausgangspunkt der eigentlichen Handlung, aber es hat kaum personalen Stellenwert und fungiert eher als Requisit denn als Figur (vgl. Nusser 2009: 37).

In der Gruppe der Verdächtigen ist der Täter eingeschlossen. Er erscheint oftmals unschuldig bzw. unauffällig oder wird durch stichhaltige Beweise entlastet (vgl. Nusser 2009: 38). So kann die Spannung aufrechterhalten werden, da man als Leser*in diese Figur vergisst und sie plötzlich wieder auftaucht.

Nach Nusser (2009: 47) dient die Darstellung der Räume, das letzte Element, der rätselhaften Umsetzung des Mordfalls. In Übereinstimmung zum geschlossenen Kreis der Verdächtigen tauchen in Detektivromanen isolierte Räume auf, in denen sich diese geschlossene Personengruppe befindet, weshalb der Ermittler den Mörder nur unter den Anwesenden suchen muss (vgl. Nusser 2009: 47). „Eine Sonderform der Verrätselung [...] bietet der ‚geschlossene Raum‘. Man versteht darunter den von innen abgesperrten Ort, an den der Mörder eigentlich nicht gelangen kann und an dem die Leiche trotzdem gefunden wird.“ (Nusser 2009: 47). Dieses Rätsel muss der Ermittler lösen, um den Mord aufzuklären.

In diesen Räumen befinden sich Gegenstände, die ebenso Teil des Detektivromans sind. Sie werden realitätsnah dargestellt und tragen so dazu bei, dass die Räume mehr Funktionen erhalten, wodurch der*die Leser*in Sicherheit erfährt (vgl. Nusser 2009: 48). Diese Sicherheit entsteht durch die Wiedererkennung vertrauter Gegenstände

(vgl. Nusser 2009: 48). Somit werden die Rätsel noch rätselhafter und die Aufklärung des Falls nimmt überraschende Wendungen an.

Ein Bestandteil jedes Detektivromans, der auch schon mehrfach erwähnt wurde, sind Rätsel und Geheimnisse, die nicht nur mit der Tat per se zu tun haben. Alewyn (1971: 388) führt den Terminus *Clue* ein und definiert ihn folgendermaßen: „Ein Clue ist ein Kryptogramm: Ein Gegenstand, ein Sachverhalt, ein Vorkommnis, eine Geste, die eine Frage provoziert und zugleich eine Antwort verbirgt. Die Kunst der Detektion besteht darin, Clues zu sehen und zu lesen.“ Diese Aufgabe fällt wiederum dem Detektiv und seinem Helfer zu, die so die Ermittlung und die Wahrnehmung der Leser*innen lenken. Denn der*die Leser*in ist nicht Teil der erzählten Welt und kann dadurch keine Entscheidungen treffen, ergo keine Spuren verfolgen, die ihm*ihr aufgefallen sind (vgl. Alewyn 1971: 384). Somit obliegt es den ermittelnden Personen, alle aufkommenden Fragen zu beantworten, insbesondere die Frage nach der Täterschaft (Whodunit?).

2.2.2 Der Thriller

Neben dem Detektivroman bezeichnet Nusser (2009: 2) den Thriller als zweiten idealtypischen Strang innerhalb der Kriminalliteratur. Als deutlichstes Unterscheidungsmerkmal gilt die Vorgehensweise des*der Ermittlenden: „Weniger die hindernisreiche gedankliche Entschlüsselung des verrätselten Verbrechens wird dargestellt, als vielmehr die Verfolgungsjagd eines schon bald identifizierten oder von vornherein bekannten Verbrechers.“ (Nusser 2009: 3) Im Thriller liegt daher der Fokus auf dem *Whydunit* bzw. auf dem *Howcatchem*.

In Bezug auf die Handlung lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen Detektivroman und Thriller feststellen, da diese in beiden Fällen in einem Dreischritt aufgebaut ist: Zuerst gibt es ein Verbrechen, dann wird nach dem*der Täter*in gefahndet und zum Schluss wird er*sie überführt bzw. überwältigt (vgl. Nusser 2009: 50). Wie bereits erwähnt geht es aber im Thriller darum, ein actionreiches Geschehen, die Verfolgungsjagd, abzubilden.

„Mord ist der Ausgangspunkt des Detektivromans. Im Thriller ist das Verbrechen nicht festgeschrieben; es reicht vom Raubüberfall zum Massenmord. Zugleich erscheint das Verbrechen nicht als bereits begangenes.“ (Nusser 2009: 51) Im Thriller

wird also ein Verbrechen geschildert, das gerade passiert bzw. das gerade geplant wird, wodurch der*die Leser*in bei der Planung und Durchführung dabei sein kann. Daher fehlt das rätselhafte Element des Detektivromans, aber dennoch wird Spannung aufgebaut, weil die Jagd nach dem*der Täter*in im Mittelpunkt steht. Dabei kann es passieren, dass die Verfolgung der Verdächtigen in eine Flucht der Ermittelnden umschlägt (vgl. Nusser 2009: 52). Dieses Spannungsfeld zwischen Verdächtigen und Ermittelnden kumuliert oftmals in einem Kampf, „der mit der Überwältigung des Gegners endet“ (Nusser 2009: 54).

Die Figuren werden im Thriller in die *Ingroup* und die *Outgroup* geteilt, die sich grob als gut und böse in Bezug auf die gesetzlichen Normen klassifizieren lassen (vgl. Nusser 2009: 57). Die *Outgroup* ist im Gegensatz zum Detektivroman in ihrer Anzahl nicht eingeschränkt und kann räumlich verstreut sein (vgl. Nusser 2009: 57). Obgleich der Thriller auch mit stereotypen Figuren arbeiten kann, stehen die Charaktere der einzelnen Personen mehr im Zentrum, weil so eine moralische Komponente mitschwingen kann (vgl. Nusser 2009: 57).

Die *Outgroup* umfasst nicht nur einen Verbrecher, von dem die Handlung ausgeht. Nusser (2009: 58) hält fest, dass im Thriller die Verbrecher „scharenweise“ auftreten, wobei es immer einen Drahtzieher gibt, der als Rivale zum Helden auftritt. Diese Dichotomie verstärkt die Kluft zwischen den Bösen und den Guten.

Der gute Teil der Gesellschaft wird als *Ingroup* bezeichnet. In ihrem Mittelpunkt steht ein Held, der nicht zwingenderweise ein Detektiv sein muss, sondern der auch bei der Polizei oder einer anderen exekutiven Einrichtung arbeiten kann (vgl. Nusser 2009: 60). Der Held vereint unterschiedliche körperliche Eigenschaften und persönliche Tugenden, die ihm am Ende dabei helfen, die Verbrecher zu überführen: Kraft, Ausdauer, Gewandtheit, Stolz, Entschlossenheit, Tapferkeit, Kaltblütigkeit (vgl. Nusser 2009: 61). Der*Die Leser*in identifiziert sich mit dem Helden, weil er trotz der zahlreichen positiven Eigenschaften nicht fehlerlos auftritt. Der Held verhält sich in bestimmten Situationen verbal aggressiv – insbesondere in den Romanen der *hard-boiled-school* – aber auch körperlich aggressiv, was sich auf Gegebenheiten beschränkt, in denen die Aggressivität sein Leben rettet und in weiterer Folge den vorliegenden Konflikt löst (vgl. Nusser 2009: 63-64).

Zur Ingroup zählen neben dem Helden auch weitere Figuren. Sie werden als Helfer bezeichnet und können einen Gefährten, einen Vorgesetzten, Kolleg*innen bei der Polizei und Bürger*innen, die die Fahndung unterstützen, umfassen (vgl. Nusser 2009: 64). Zuletzt gibt es in manchen Fällen noch das Opfer: „Die Perspektive des Opfers kann zweifellos psychologisch interessante Studien ergeben, im Allgemeinen wird sie jedoch nur als Nervenkitzel für den Leser gewählt, [...]“ (Nusser 2009: 66) Genç (2018: 9) hält zum Nervenkitzel fest, dass er neben *Schauer* im Begriff Thriller steckt, und der Thriller daher ein Komplex aus Angstspannung und Angstlust darstellt.

„Der Thriller wird entweder aus einer einheitlichen Figurenperspektive oder – häufiger – im perspektivischen Wechsel erzählt, also abwechselnd aus der Perspektive der ingroup und outgroup.“ (Nusser 2009: 55) Dieses Merkmal ist interessant, weil es narratologische Strukturen mit Charakteristika des Thrillers verbindet. Darüber hinaus spielt es auch beim Polizeroman eine Rolle, der im nächsten Unterkapitel behandelt wird.

Neben der Handlung und den Figuren gibt es charakteristische Räume für den Thriller. Das Geschehen findet im „Raum der Großstadt“ (Nusser 2009: 67) statt, der Verstecke und Fluchtwege in Tiefgaragen bietet und Bars und Luxusappartements zum Schauplatz eines Verbrechens macht (vgl. Nusser 2009: 67). Die typischen Gegenstände in einem Thriller spiegeln zumeist Reichtum wider und werden detailliert beschrieben, damit der*die Leser*in am Luxus teilhaben kann (vgl. Nusser 2009: 67-68).

2.2.3 Der Polizeroman

Als Sonderform des Detektivromans taucht der Polizeroman in der Sekundärliteratur auf. Der wichtigste Unterscheidungspunkt zwischen diesen beiden ist „die Verlagerung der Ermittlungsaktivität in die Hände professioneller institutioneller Verbrechensaufklärung und -bekämpfung“ (Genç 2018: 8).

Wie die Bezeichnung des Genres bereits sagt, steht eine Person der Exekutive, die die Ermittlungen rund um das Verbrechen führt, im Mittelpunkt. Genç (2018: 8) hält darüber hinaus fest, dass der*die Polizist*in die Aufgabe hat, soziale Ungleichheiten zu korrigieren, wodurch die Kriminalkompetenz nicht abgewertet wird. Denn in vielen Detektivromanen taucht der Detektiv auf, um das Verbrechen aufzuklären, weil die

Polizei aufgrund verschiedener Gründe nicht fähig ist, den*die Täter*in ausfindig zu machen.

Ein*e Polizist*in arbeitet nicht immer allein, sondern oftmals im Team. Dadurch wird die Ermittlung zu einem kollektiven Prozess und die Rätsel und die Clues des klassischen Detektivromans werden ausgeräumt (vgl. Genç 2018: 8). Dennoch bleiben die handlungstreibenden Fälle wegen „den komplizierten Konfigurationen kriminellen Handelns“ (Genç 2018: 8) rätselhaft.

Genç (2018) nennt in seinem Aufsatz über den Polzeiroman drei mögliche Charakteristika, die sich vom klassischen Detektivroman unterscheiden: „zusätzliche Optionen der Pluralisierung narrativer Perspektivik, [die] Einbindung vielfältiger Ermittlungstechniken und forensischer Methoden [...], Möglichkeiten der Entfaltung sekundärer Spannungspotentiale durch multiple Handlungsstränge.“ (Genç 2018: 8)

Multiperspektivisches Erzählen findet sich auch im Thriller und hängt mit dem Modus der Erzählung zusammen, der in Kapitel 3 erläutert wird und der anschließenden narratologischen Untersuchung dient.

Das zweite Merkmal findet sich insbesondere in forensischen Kriminalromanen, zu denen auch die Temperance-Brennan-Reihe von Kathy Reichs zählt. Der erste Roman *Tote lügen nicht* führt eine forensische Anthropologin ein, die Protagonistin aller Bücher ist. Ihre Arbeit mit menschlichen Knochen und ihre Zusammenarbeit mit Odontolog*innen, Patholog*innen und ähnlichen Mitarbeiter*innen auf diesem Bereich, prägen die Handlung. Ein kleiner Ausschnitt soll dies verdeutlichen:

Als ich zurückkam, lagen zwei Stapel Röntgenaufnahmen auf dem Leuchttisch, die alle ein Stück Kiefer zeigten. [...] Bergeron legte die Aufnahmen seines Zahnartztkollegen auf die rechte und die unseres Labors auf die linke Seite des Leuchttisches. [...] Beide Serien zeigten ein lückenloses Gebiss mit intakten Wurzeln. Auch in Form und Größe glichen sich die Zähne genau, aber am auffälligsten waren die in hellem Weiß leuchtenden Stellen, die Plomben und Füllungen darstellten. (Reichs 2011: 50-51)

Die unterschiedlichen Handlungsstränge, das dritte Merkmal, versuchen, Spannung aufzubauen, indem Verbindungen zwischen ihnen geschaffen werden. Diese wiederum verrätseln das Geschehen. Im Gegensatz zum Detektivroman werden im Polzeiroman auf diese Weise Rätsel konstruiert, weil durch die Arbeit des Polizeiteams die Clues des klassischen Detektivromans getilgt werden.

Anhand dieser und der in 2.2.1 und 2.2.2 herausgearbeiteten Merkmale sollen im nächsten Kapitel die Furth-Romane untersucht werden. Dabei soll herausgefunden werden, welche der drei Genrebezeichnungen auf sie zutreffen: Detektivroman, Thriller oder Polizeroman.

2.3 Die Furth-Romane als Krimis

Anfangs muss angemerkt werden, dass dies eine oberflächliche Analyse sein wird, die darauf abzielt, die Furth-Romane ins Genre der Kriminalliteratur einbetten zu können. Klar ist, dass nicht jeder Aspekt berücksichtigt werden kann, der oben erläutert ist. Die Merkmale der drei unterschiedlichen Formen des Kriminalromans werden verwendet, um *Die Süße des Lebens*, *Das Matratzenhaus* und *Fliege fort, fliege fort* zu untersuchen. Dadurch soll festgestellt werden, ob es sich bei diesen drei Romanen um Detektivromane, Thriller oder Polizeiromane handelt.

Doch zuvor erfolgt die Abgrenzung Roman und Erzählung. Bei den drei Furth-Romanen handelt es sich definitiv um Romane und nicht um Erzählungen, weil sie eine fiktive Welt konstruieren, in der mehrere Verbrechen geschehen, viele Personen auftreten und diese miteinander in Interaktion treten, wodurch zahlreiche Verbindungen und Geheimnisse aufgedeckt werden. Darüber hinaus bezeichnen zahlreiche Artikel und Rezensionen die Werke von Paulus Hochgatterer als Roman (vgl. Österreichischer Rundfunk 2017; Zeyringer 2019).

2.3.1 Die Handlung

In Bezug auf die Handlung gilt es, festzustellen, ob ein rätselhaftes Verbrechen vorliegt, ob es schrittweise aufgeklärt wird und ob die Täter überführt werden.

„Wo der Kopf hingehört, ist er nicht. [...] Es ist nicht so, dass der Kopf fehlt. Wo er sein sollte, rund und aus dem Boden ragend, ist etwas Flaches.“ (SL: 11) Im ersten Roman *Die Süße des Lebens* erfährt der*die Leser*in bereits im ersten Kapitel von einem Mord. Sebastian Wilfert wird getötet und seine Enkeltochter Katharina findet ihn mit zerquetschtem Kopf vor. In *Das Matratzenhaus* passieren mehrere Verbrechen im Laufe des Geschehens, aber zu Beginn erscheint es so, als würde ein Mädchen verkauft werden:

Der andere Mann zieht einen Briefumschlag aus der Innentasche seiner Jacke und reicht ihn der Frau. Sie lässt das Mädchen los, tritt an ein rundes Tischchen mit Mosaikplatte, auf dem eine Vase und ein paar Gläser stehen, und öffnet den Briefumschlag. Sie legt das Geld, das sich drin befindet, vor sich hin, zählt es, indem sie Schein auf Schein neu aufstapelt, steckt es zurück und nimmt den Umschlag an sich. Sie lässt den gelben Stoffsack von der Schulter gleiten, hält mit abgespreizten Armen einen Augenblick lang inne und verlässt, ohne sich noch einmal umzublicken, mit hastigen Schritten den Raum.

Das Mädchen steht einfach da und schaut. In einer Entfernung von zwei, drei Metern liegt der Stoffsack auf dem Boden. Keiner sagt etwas. (MH: 11)

Es steht also fest, dass etwas geschieht, das rechtswidrig abläuft. Erst im weiteren Verlauf wird aufgedeckt, was es mit dieser Situation auf sich hat. In *Fliege fort, fliege fort* erfolgen ebenso mehrere Verbrechen: Vandalismus, Körperverletzung, Entführung. Und im ersten Kapitel, das den Titel *Damals* trägt, wird die Misshandlung eines Jungen geschildert, der aus einem Heim für Kinder und Jugendliche ausbrechen wollte.

[...] und plötzlich geht alles sehr schnell. Der Erzieher richtet sich auf, schnippt seinen Zigarettenrest übers Geländer und fixiert den Buben. Der Direktor macht zwei, drei Schritte auf ihn zu, fasst mit der linken Hand an sein Kinn, drückt es nach oben, holt mit der rechten Hand aus und schlägt sie ihm flach ins Gesicht. (FF: 12)

Alle drei Verbrechen haben etwas Rätselhaftes an sich, etwas, das nicht geklärt ist. Sie werfen viele Fragen auf, die noch nicht beantwortet werden. Darum ist es notwendig, das Verbrechen zu lösen, d.h. wie es dazu gekommen ist, welches Motiv dahintersteckt und wer dafür verantwortlich ist, damit diese*r zur Rechenschaft gezogen werden kann. Da in den vorliegenden Romanen das Verbrechen, um das sich die Handlung dreht, nur im ersten Teil ein Mord ist, deutet dies eher auf einen Thriller hin. Denn Nusser (2009: 23; 24; 84) merkt an, dass im Detektivroman in der Regel ein Mord passiert.

Die Aufklärung der Verbrechen wird durch zwei Personen garantiert: Polizist Ludwig Kovacs und Psychiater Raffael Horn. Diese beiden erfahren unabhängig voneinander weitere Details der Verbrechen, sie treffen sich nie von Angesicht zu Angesicht und kommunizieren lediglich über Anrufe oder über dritte Personen miteinander. Die Begegnungen mit verschiedenen Figuren helfen, die Fälle aufzuklären. Darüber hinaus tragen die Kapitel, die aus der Sicht einer anderen Person geschildert sind, dazu bei, Licht ins Dunkel zu bringen (z.B. Joseph Bauer, Stella und Regina Jurmann). Diese verschiedenen Perspektiven sprechen dafür, dass es sich bei den Furth-Romanen um Polizeiromane oder Thriller handelt.

Im erzählten Geschehen wird nicht immer der Täter genannt bzw. ist nicht immer deutlich, ob dieser überführt wird. Die folgende Tabelle soll eine Übersicht über die Verbrechen, deren Täter und deren mögliche Überführung liefern:

	Verbrechen	Täter	Überführung
SL	Mord an Sebastian Wilfert	Joachim Fux alias der Honigmann	ja, durch Horn
	Mord an Tieren	Björn Gasselik	nein
DM	Verkauf eines Kindes	eine unbekannte Frau	nein
	Misshandlung von Kindern	die schwarze Flocke alias Fanni Possner	nein
	sexuelle Misshandlung von Kindern	Armin Possner alias Apollo	ja, durch Stella Jurmann und Demski
	Mord an Armin Possner	Fanni Possner	ja, durch Stella Jurmann und Joseph Bauer
FF	Körperverletzung an Gerhard Stifter, Schwester Notburga, Jakob Wenzel	Jugendliche aus dem Come-In	ja, durch die Polizei
	Entführung von Elvira Helbich	Rosemarie Werner und Max Kaiser	nein
	Vandalismus	Tobias Horn und Malik	ja, durch Raffael Horn
	Körperverletzung mit Zwillie	Max Kaiser	ja, durch Joseph Bauer
	Misshandlungen im Kinderheim	Richard Schnabel, Gerhard Stifter, Mannstein Schwester Notburga und Jakob Wenzel	ja, durch Abschiedsbrief

Tabelle 1: Übersicht Täter-Verbrechen-Überführung

Überführung heißt nicht, dass die Tat strafrechtlich verfolgt wird, sondern dass die Figuren der Diegese erfahren, wer für ein Verbrechen verantwortlich ist. Somit steht fest, dass Verbrechen begangen werden, aber nicht jedes einzelne aufgeklärt wird. Der*Die Leser*in weißt oft mehr über die Täterschaft als die fiktiven Figuren. Eine schrittweise Aufklärung erfolgt in allen Fällen, allerdings kommt sie nicht immer zum Abschluss.

Tabelle 1 verdeutlicht, dass es in den Romanen multiple Handlungsstränge gibt, die verschiedene Verbrechen abbilden, wodurch mehr Spannung aufgebaut wird. Dieser Umstand spricht eher für einen Polizeiroman als Genre.

2.3.2 Die Figuren

Paulus Hochgatterer führt in den ersten vier Kapiteln seiner Werke zahlreiche Figuren ein, die teilweise relevant für die Lösung des Falls sind, teilweise gestalten sie die fiktive Welt authentischer. Die zwei ermittelnden Personen sind Kommissar Ludwig Kovacs und Psychiater Raffael Horn. Nusser (2009: 40) spricht beim Detektivroman von einem Detektiv und seinem Helfer, aber Kovacs und Horn treten unabhängig voneinander auf, kennen sich zwar, aber arbeiten nicht aktiv zusammen, sondern nur weil es sich ergibt. Im Thriller agieren ein Held und teilweise mehrere Helfer. Aber es kann nicht festgestellt werden, dass Kovacs der Helfer von Horn oder umgekehrt ist. Rund um Kovacs tragen noch andere Polizisten zur Aufklärung bei, die für Kovacs arbeiten. Sie treten gemeinsam als Team auf und teilen sich die Arbeit an den Ermittlungen.

Die nicht-ermittelnden Figuren sind eine große, heterogene Masse, in der sich Opfer, Täter und Verdächtige (auch Angehörige der Opfer) befinden. Da nur in *Die Süße des Lebens* ein Mord stattfindet, spielen die Opfer eine aktive Rolle und können zur Aufklärung beitragen. Dass dies nicht immer geschieht, wird in *Fliege fort, fliege fort* deutlich.

Am Schluss hatte er [Raffael Horn] ihn [das Opfer] der Vollständigkeit halber und ohne spezifische Absicht aufgefordert, den Hergang des Unfalls noch einmal zu schildern. Der Mann war erst für eine Weile ganz ruhig geworden und hatte durch ihn durchgeblickt, dann hatte es von einem Moment auf den anderen ausgesehen, als gerate im Gesicht des Mannes etwas außer Kontrolle, als lösten sich Gefasstheit und Ordnung völlig auf und gäben den Blick frei in einen dunklen, bodenlosen Schlund. (FF: 42)

Diese Beobachtung und die Feststellung von Horns Kollegen Lissoni, dass eine Diskrepanz zwischen objektivierbaren Verletzungen und behauptetem ursächlichen Ereignis da ist (vgl. FF: 40), führt zu dem Schluss, dass das Opfer nicht die Wahrheit sagt. Es erschwert dadurch die Ermittlungen. Den Grund dafür erfährt der*die Leser*in am Ende der erzählten Geschichte.

Wichtige nicht-ermittelnde Figuren sind jene, aus deren Sicht manche Kapitel erzählt werden. Darunter zählen in *Die Süße des Lebens* Björn Gasselik und Joseph Bauer, in *Das Matratzenhaus* Stella Jurmann und Fanni Possner, in *Fliege fort, fliege fort* Regina Jurmann und die Entführerin von Elvira Helbich, Rosemarie Werner. Sie tragen zwar zur Aufklärung der Verbrechen bei, wie auch andere Verdächtige, aber sie ermitteln nicht aktiv wie beispielsweise Ludwig Kovacs. Wie oben bereits erwähnt, handelt es sich hierbei um polymodale Erzählungen, die insbesondere im Thriller oder im Polizeiroman realisiert werden.

Nach Nusser (2009: 37) wird das Opfer oftmals als Requisite verwendet, das lediglich einen Mechanismus verursacht. Um es ranken sich alle Fragen und alle Handlungen der Verdächtigen und der Ermittelnden. Das Mordopfer in *Die Süße des Lebens* wird detailliert beschrieben und wirkt daher nicht als Mensch, sondern als Ding, das in einem konstruierten Raum eingebettet ist:

Der Körper des Mannes lag auf der schwach geneigten Auffahrtsrampe zur Scheune. Die Beine wiesen parallel nach oben zum Tor, die Arme waren zur Seite gestreckt. Der Nacken befand sich genau an der Stelle des unteren Knicks der Rampe, das hieß, der Kopf lag bereits im Flachen. Beziehungsweise, was da an der Stelle des Kopfes noch vorhanden war.
(SL: 44)

Auch die Gewaltopfer erscheinen oftmals als Requisite des erzählten Geschehens. Viele von ihnen werden zu Raffael Horn geschickt bzw. tritt er mit einigen Verdächtigen zufällig in Kontakt, z.B. mit Armin Possner, der an einer Gruppentherapie teilnimmt. Es hat den Anschein, als hätten die Opfer eine psychische Erkrankung. Daher können sie als Requisite betrachtet werden, die Raffael Horn die Berechtigung geben, an der Aufklärung mitzuwirken.

Manche der Opfer sind gleichzeitig Verdächtige und Täter, insbesondere in *Fliege fort, fliege fort*. Diese und „normale“ Verdächtige bzw. Beteiligte am Geschehen wirken in verschiedenen Situationen unschuldig oder schuldig. Dieser Umstand resultiert aus Geheimnissen und Rätseln. Die Kinder in *Das Matratzenhaus*, die von der schwarzen

Flocke angegriffen werden, verraten nur wenige Details. Beispielsweise möchte Sen Wu nicht mit Horn oder der Polizistin über die Vorkommnisse sprechen, weil ihm sonst das Gleiche passiere, aber er darf nicht sagen, was das Gleiche sein soll (vgl. MH: 196) Die Erwachsenen in *Fliege fort, fliege fort* erzählen eine alternative Geschichte, wie sie verletzt wurden, die nicht mit den Ergebnissen der medizinischen Untersuchungen übereinstimmen.

Nusser (2009: 58) stellt fest, dass im Thriller die *Outgroup* eine Tätergruppe umfasst, die einen Drahtzieher hat, der als Oberhaupt fungiert. In *Das Matratzenhaus* ist der Hauptverbrecher Armin Possner, der seine Adoptivtöchter als Sexsklavinnen hält. In *Fliege fort, fliege fort* werden vergangene Misshandlungen von Kindern aufgedeckt, die Gerhard Stifter als Direktor initiiert hat.

Die ermittelnden und nicht-ermittelnden Personen geben auf unterschiedliche Weise Informationen preis, mit denen aufkommende Fragen geklärt werden. Jede Figur hat eine eigene Funktion inne, die nicht von vornherein klar ist, aber im Gesamtbild essentiell erscheint. Obgleich nicht alle Figuren zur Aufklärung beitragen, gestalten sie doch das Setting des Geschehens authentisch.

2.3.3 Die Räume

Wie die Figuren vergrößern die Räume die Authentizität einer Geschichte. Ihre genaue Beschreibung lässt den*die Leser*in eine Welt erschließen, die besonders realitätsnah erscheint.

Nusser (2009: 47) setzt für einen Detektivroman einen isolierten oder – im Extremfall – einen geschlossenen Raum voraus, d.h. eine abgezählte Menschenmenge, die sich während des Verbrechens an diesem Ort befunden hat. Die fiktive Ortschaft Furth stellt den Handlungsort dar, allerdings kann bei ihr nicht mehr von einem isolierten oder geschlossenen Raum gesprochen werden. Es werden unterschiedliche Räume bzw. Handlungsorte beschrieben.

Der Handlungsort im Thriller ist zumeist eine Großstadt (Nusser 2009: 67). Furth am See ist eher eine Kleinstadt, jedoch passt die Charakterisierung als Großstadt besser als die als geschlossener Raum. In Furth am See werden viele Plätze detailliert

vorgestellt und beschrieben: der See, die Messstation, das Krankenhaus, verschiedene Wegstrecken, die von den Figuren zurückgelegt werden.

Diese Räume sind authentisch, weil viele Gegenstände in ihnen dargestellt werden, die Wiedererkennungswert haben. Ein Angelausflug, eine Skitour oder ein Gottesdienst lösen in Leser*innen vertraute Emotionen aus, wodurch sie in die fiktive Welt leichter eintauchen können. Es ist dieses Wechselspiel zwischen neuen Orten und vertrauten Gegenständen, die einen Kriminalroman ausmachen und spannend gestalten.

Es sind drei Zimmer, das weiße, das gestreifte und das Blumenzimmer. Ich habe sie nach den Matratzen benannt, die in den Zimmern herumliegen. Genau genommen liegen im weißen Zimmer zwei weiße Matratzen und eine mit hellblauen Punkten, im gestreiften Zimmer eine riesige Doppelmatratze mit breiten blauen und schmalen gelben Streifen und im Blumenzimmer übereinandergestapelt vier Matratzen, die über und über voll sind mit pastellfarbenen Blüten. Die beiden Stative mit den Kameras stehen immer woanders, diesmal im weißen Zimmer. (MH: 119)

In erster Linie handelt es sich hier um eine objektive Beschreibung von Räumen. Ohne den letzten Satz und einer vorhergehenden Anmerkung von Fanni – „Ich glaube, sie machen mit ihr all die Dinge, die sie mit mir auch gemacht haben“ (MH: 117) – würde ein*e Leser*in keinen tieferen Sinn erkennen. Mit den Zusatzinformationen erhält der Raum Authentizität und wirft ein Geheimnis auf: Was passiert in diesen Räumen? Dies führt zu folgendem Kapitel.

2.3.4 Die Geheimnisse und Clues

Ein wichtiges Element in Kriminalromanen sind Geheimnisse und Clues. Der Ermittler muss Fragen stellen und Hinweise verfolgen, um das Verbrechen zu lösen. Am Ende der erzählten Geschichte verdichten sich die Hinweise und die Handlung. Paulus Hochgatterer scheint eine besondere Begabung dafür zu haben, Clues in das Geschehen einzubauen:

Paulus Hochgatterer inszeniert seinen Krimi so, dass er mit System und Bedacht falsche Spuren legt. Diese Spuren behält man auch dann im Auge, wenn der Autor nicht auf die geradlinige Lösung des Kriminalfalls fokussiert, sondern die Figuren der Handlung mit ihren Ticks, Leidenschaften, ihrer Trauer, ihrer Verzweiflung und in ihren mehr oder weniger verwickelten Beziehungen darstellt. (Österreichischer Rundfunk 2017)

In *Die Süße des Lebens* dreht sich alles um den Mord an einem Großvater, dem brutal der Kopf zertrümmert wurde. Es scheint so, als gäbe es keinen nachvollziehbaren Verdächtigen oder ein logisches Motiv. Außerdem ist der Tathergang lange unklar.

Mithilfe der Spurensicherung kann er hergeleitet werden, aber erst durch das Finden des Ambosses, kann die Tatwaffe eindeutig festgestellt werden.

Dennoch tauchen Hinweise auf, z.B. von der Enkeltochter Katharina, die sich in Behandlung bei Raffael Horn befindet. Gegenüber seiner Frau Irene merkt er Folgendes an: „Katharina hat soeben zum ersten Mal gesprochen. Sie hat ein ganz sonderbares Wort gesagt. Davor hat sie einer Puppe Tüll um den Kopf gelegt.“ (SL: 258) Diese Beschreibung zielt auf einen Imker ab. Das Wort wird am Ende enthüllt: „Der Honigmann“ (SL: 294). In Kapitel Sechs besucht Raffael Horn Joachim Fux, weil er Honig benötigt. Als Leser*in verbindet man diese Hinweise erst gegen Ende des Buches miteinander und reimt sich so zusammen, wer der Täter ist. Glauben kann man es, ebenso wie Raffael Horn, nicht, da Motiv und Hintergrundinformationen noch fehlen.

Das Matratzenhaus offenbart viele Abgründe der Menschheit. Der*Die Leser*in erfährt durch Fanni von Vergewaltigungen an Kindern – in einem nüchternen Ton. Der Täter tritt schnell in Erscheinung, weil aber aus Fannis, also aus der Sicht eines Kindes erzählt wird, kann nicht sicher festgestellt werden, dass er tatsächlich so heißt: „Der, den ich Bill nenne [...]“ (MH: 116) Die Ermittler wissen noch nichts von den Vorfällen im Matratzenhaus, sondern ermitteln wegen Übergriffen auf Kinder, die ebenfalls rätselhaft sind.

Fliege fort, fliege fort arbeitet auch mit Clues und Geheimnissen. Viele davon stehen mit dem Kinderheim, mit dem Namen die *Burg*, in Verbindung. „[...] in Rückblenden führt die Handlung immer wieder in ein Kinderheim, an einen Ort sadistischer Gewalt, psychischer Demütigungen, drakonischer Strafen und sexuellem Missbrauch.“ (Österreichischer Rundfunk 2019) Dieses Kinderheim ist ein Ort voller Geheimnisse und entwickelt eine eigene Terminologie für die Strafen, um all diese Handlungen zu verschleiern: „Was werde gemacht, will sie wissen, was bedeute die Glatze und was der Einzug nach Jerusalem.“ (FF: 13) Die Spannung wird bereits zu Beginn durch Geheimnisse in der *Burg* aufgebaut und sie wird durch eine Entführung, bei der nicht deutlich ist, wer der Entführer ist, und durch Übergriffe auf ältere Menschen, die als Unfälle vermittelt werden, gesteigert.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Furth-Romane nicht eindeutig als Detektivroman, Thriller oder Polizeroman klassifiziert werden können. In Bezug auf Handlung, Figuren, Geheimnisse und Clues werden die Kriterien unterschiedlicher Genres erfüllt. Aufgrund der Tatsache, dass sowohl Merkmale des Detektivromans, des Thrillers als auch des Polizeirromans realisiert sind, kann keine eindeutige Genrebezeichnung festgelegt werden. Die Furth-Romane als Kriminalromane – oder kurz Krimis – zu deklarieren, erscheint nachvollziehbar und gerechtfertigt.

Unnötig ist nichts in diesem Buch. Jeder Satz sitzt. Jede Figur wird lebendig. Rätsel dürfen bleiben, auch wenn Mord und Motiv geklärt werden. Was nachhaltig wirkt, ist die Atmosphäre der Angst, die in einer Kleinstadt umgeht und nicht nur mit den Gewalttaten zu tun hat, sondern auch mit der Einsicht in die grundsätzliche Endlichkeit der Existenz, über die auch kein Psychiater hinwegtäuschen kann. (Österreichischer Rundfunk: 2017b)

Diese Aussage gilt nicht nur für *Die Süße des Lebens*, sondern auch für *Das Matratzenhaus* und *Fliege fort, fliege fort*. Die drei Romane bilden gemeinsam eine fiktive Welt, die durch jede Beschreibung, Handlung und Tat detaillierter und authentischer wird, wodurch Spannung aufgebaut wird, die oftmals nicht durch die letzte Seite des Romans verfliegt.

3 Narratologischer Hintergrund

In der Analyse und somit in der theoretischen Erläuterung geht es um den Erzähler einer Geschichte. In der Narratologie verkörpert ein Erzähler unterschiedliche Aspekte, die vereinfacht mit den Kategorien Ich-, personaler und auktorialer Erzähler Einzug in den Schulalltag gefunden haben. Jedoch reicht es nicht aus, zwischen diesen drei Erzählern zu differenzieren. Eines steht fest: Der Erzähler befindet sich innerhalb einer fiktionalen Erzählung und ist bis zu einem gewissen Grad ein Teil von ihr.

Wie in der Einleitung angekündigt, werden zwei Darstellungsformen einer Erzählung untersucht. Jedoch jeweils nur einzelne Aspekte, da ansonsten der Umfang der Arbeit gesprengt werden würde. Modus und Stimme werden an dieser Stelle ausführlich erläutert und die für die Analyse wesentlichen Punkte herausgearbeitet. Dabei stellt sich folgende Frage: Worin unterscheiden sich Modus und Stimme? Diese wird in Kapitel 3.2 beantwortet. Zuvor wird ein narratologischer Rahmen geschaffen, in dem sich fiktionale Texte befinden. Dadurch wird eine eigene Welt geschaffen.

3.1 Diegese und Exegese, Diegesis und Mimesis

Wenn ein narrativer, fiktionaler Text gelesen wird, taucht man als Leser*in in eine neue Welt, die nur in dem vorliegenden Text existiert. D.h.: „Anders als bei faktualen Berichten haben wir ja bei fiktionalen Werken nur über den Text selbst Zugang zur erzählten Welt.“ (Martínez/Scheffel 2012: 22) Dabei taucht der Begriff Diegese auf, der diese erzählte Welt bezeichnet, in der ein fiktiver Erzähler Handlungen und Ereignisse schildert. Die Exegese hingegen „bezieht sich auf die Ebene des Erzählens und der das Erzählen einer Geschichte begleitenden Kommentare, Erläuterungen, Reflexionen und metanarrativen Bemerkungen des Erzählers“ (Schmid 2014: 7).

Diese Unterscheidung wird interessant, wenn die Stimme im Vordergrund steht. Der fiktive Erzähler kann verschiedene Rollen einnehmen, die ihn in Hinblick auf Diegese und Exegese differenziert charakterisieren. Die erzählte Welt ist nicht immer einfach strukturiert, sondern kann unterschiedliche Formen von Komplexität vereinen. Martínez/Scheffel (2012) nennen vier Formen: homogene vs. heterogene,

uniregionale vs. pluriregionale, stabile vs. instabile und mögliche vs. unmögliche Welten.⁷

Die Opposition Diegesis und Mimesis geht auf Platon zurück, der in seiner *Politeia* darauf eingeht. Die Diegesis bezeichnet das eigentliche Erzählen, wohingegen die Mimesis die Nachahmung der Figurenreden umfasst (vgl. Schmid 2014: 142). Somit spricht der Dichter im ersten Fall selbst und im zweiten gibt er Äußerungen von Figuren wieder, was insbesondere im Drama vorkommt. (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 26) Auch Mischformen lassen sich finden. An dieser Stelle taucht der Modus wieder auf, genauer gesagt die Distanz, die in Kapitel 3.3 erläutert wird.

Schmid (2014) verwendet Diegesis hauptsächlich in der Bedeutung der Diegese, passagenweise in der platonischen Bedeutung. Es wird keine Differenzierung gemacht. Martínez/Scheffel (2012) wiederum plädieren darauf, dass die beiden deutlich voneinander getrennt werden müssen. Die Diegese umfasst die gesamte erzählte Welt mit Figuren, Handlungen, fiktivem Erzähler – in welcher Ausgestaltung auch immer. An dieser Stelle hilft ein Beispiel: In der Herr-der-Ringe-Trilogie beschreibt J.R.R. Tolkien eine Reise in Mittelerde, aber er ist nicht der Erzähler, sondern es gibt innerhalb der fiktiven Welt einen fiktiven Erzähler. Dieser beschreibt nicht nur die Erlebnisse der Figuren, sondern zeichnet einen ganz neuen Lebensraum. Dies ist ein Extremfall der Diegese, aber letztendlich trifft dies auf jedes literarische Werk zu. Die Diegesis nach Platon umfasst lediglich die „dichterische Rede“ (Martínez/Scheffel 2012: 26). Die Unterscheidung zwischen Dichter/Autor und Erzähler hat Platon noch nicht gezogen.

3.2 Unterschied zwischen Modus und Stimme

Martínez/Scheffel (2012) definieren die beiden folgendermaßen: „Modus: Der Grad an Mittelbarkeit und die Perspektivierung des Erzählten. Stimme: Der Akt des Erzählens, der das Verhältnis von erzählendem Subjekt und dem Erzählten sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser umfasst.“ (Martínez/Scheffel 2012: 32) Sie orientieren sich damit an Gérard Genettes Werk *Die Erzählung* (2010). Im Endeffekt präsentierte er ein neues Modell, indem er den Begriff Fokalisierung

⁷ für weitere Lektüre: Martínez/Scheffel 2012: 136-140

einführte. „Diesem Modell liegt zugrunde, dass die Begriffe Perspektive („wer sieht“) und Stimme („wer spricht“) grundlegend getrennt werden.“ (Fludernik 2013: 49)

Der Modus hängt also mit der Wahrnehmung zusammen: Wer nimmt denn eigentlich wahr? (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 66) Der Modus reguliert, wie viel ein Leser von der Erzählung durch den Erzähler mitbekommt und in welchem Grad der Erzähler überhaupt präsent ist. Die Stimme dreht sich wiederum um den Sprechakt: Wer spricht in der fiktionalen Erzählung? (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 66f.) Der fiktive Erzähler tritt hier in den Vordergrund und bildet eine Trias mit dem Erzählten und einem „fiktiven Adressaten“ (Schmid 2014: 71).

Beide Formen hängen mit dem Erzähler zusammen, aber er wird aus einem anderen Blickwinkel betrachtet. Diese Unterscheidung dient als grobe Orientierung. Genauere Ausführungen der beiden Darstellungsarten finden sich unten. Für die weitere Verwendung und Analyse der Kriminalromane ist eine differenzierte Betrachtung erzähltheoretischer Phänomene essentiell.

3.3 Modus

Nach Genette (2010) reguliert der Modus die narrativen Informationen und steht neben Zeit und Stimme als metaphorisches Paradigma (vgl. Genette 2010: 197). Genette (2010) bezeichnet trotz zahlreicher Kritiker die Entscheidung, den Begriff Modus zu verwenden, als bequem, aber dennoch legitim (vgl. Genette 2010: 197). Der Modus umfasst zwei Parameter, um unterschiedliche Präsentationsformen des Erzählten zu erfassen: Distanz und Fokalisierung (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 49).

Die Distanz wird keine eigene Analysekategorie umfassen und deshalb bei dieser Arbeit vernachlässigt, weil das Hauptaugenmerk auf der Fokalisierung bzw. der Perspektive liegen wird. Die Differenz zwischen diesen beiden Konzepten wird in diesem Kapitel noch ausreichend geklärt und daraufhin erläutert, wie in weiterer Folge die theoretischen Grundlagen auf die Analyse angewendet werden. Obgleich die Distanz kein Teil der Analyse sein wird, wird sie an dieser Stelle kurz erklärt, um die Ganzheit zu wahren.

Die Distanz dreht sich um folgende Frage: „Wie mittelbar wird das Erzählte präsentiert?“ (Martínez/Scheffel 2012: 50). Dies lässt auf eine Verbindung zu Diegesis

und Mimesis schließen, da es um die Distanz des Erzählers zum erzählten Geschehen geht.

Die [...] zwei Möglichkeiten der Erzählung wollen wir hier mit Genette unter der Kategorie der *Distanz* erfassen und im Sinne der Opposition *narrativer Modus* (= mit Distanz [mittelbar]) vs. *dramatischer Modus* (= ohne Distanz [unmittelbar]) genauer betrachten. Dabei berücksichtigen wir, dass Erzählungen, anders als Dramen, durchaus nicht nur Dialog- oder Monologszenen zum Gegenstand haben, und differenzieren deshalb zwischen der Erzählung von Worten und der Erzählung von Ereignissen. (Martínez/Scheffel 2012: 51)

Die Erzählung von Ereignissen kommt in Romanen häufig vor. Sie kann nur bis zu einem gewissen Grad Unmittelbarkeit ausdrücken, wobei dennoch verschiedene Abstufungen von Distanz beobachtet werden können (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 51). Die Erzählung von Worten umfasst die gesamte Figurenrede. Sie meint alles, was eine Figur in der erzählten Welt spricht oder denkt (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 53.). Die folgende Abbildung aus Martínez/Scheffel (2012) veranschaulicht unterschiedliche Ausführungen von Distanz und Nähe:

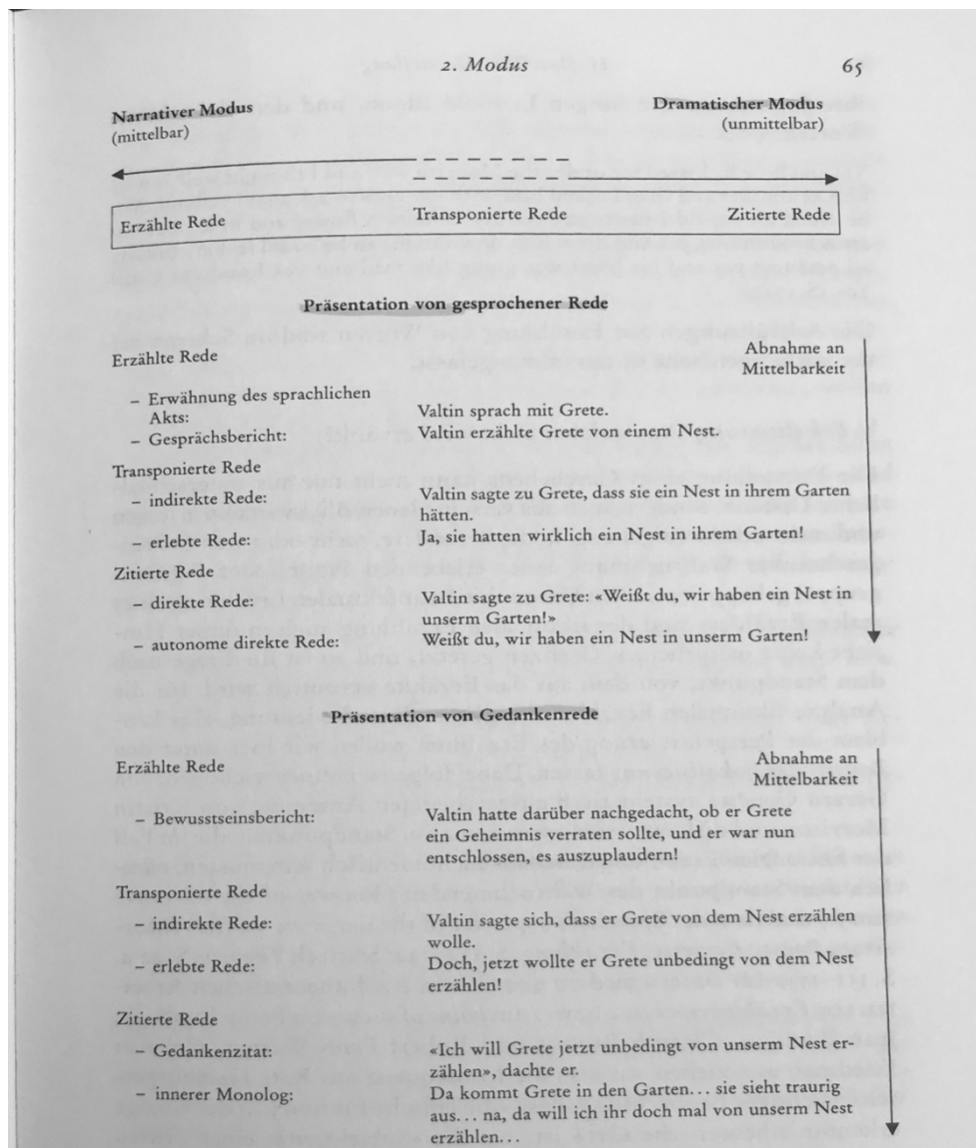


Abbildung 1: Ausführungen von Nähe und Distanz

Der zweite Parameter des Modus umfasst die Perspektivierung des Erzählten. Dabei stößt die Narratologie auf einen Begriffsdiskurs, der an dieser Stelle aufgegriffen wird, um die Verwendung eines Terminus zu rechtfertigen. Fokalisierung und Perspektive bzw. Point of view werden teilweise synonym verwendet und dennoch verursachen sie Unstimmigkeiten in der Erzähltheorie.

3.3.1 Was wird unter Fokalisierung verstanden?

„Focalization, a term coined by Genette (1972), may be defined as a selection or restriction of narrative information in relation to the experience and knowledge of the narrator, the characters or other, more hypothetical entities in the storyworld.“ (Niederhoff 2009a: 115) An dieser Stelle wird der Erzähler erwähnt, von dessen Standpunkt aus die Erzählung ihren Lauf nimmt. Martínez/Scheffel (2012) sprechen von Blickwinkel und stellen die Frage, aus welcher Sicht erzählt wird (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 66).

Nach Genette (2010) werden drei Fokalisierungstypen unterschieden:

- unfokalisierte Erzählung bzw. Nullfokalisierung: Der Erzähler weiß bzw. sagt mehr als die Figur und wird oftmals als allwissender Erzähler bezeichnet. Sie wird auch Übersicht oder auktorial bezeichnet.
- interne Fokalisierung: Der Erzähler weiß so viel wie die Figur bzw. sagt nicht mehr, als die Figur weiß. Weitere Bezeichnungen dafür sind Mitsicht und aktorial.
- externe Fokalisierung: Der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß. Sie wird auch Außensicht oder neutral genannt.

(vgl. Genette 2010: 120-121)

Wie bereits erwähnt, geht es bei der Fokalisierung um die Frage, wer sieht. Deshalb wird es abgelehnt, „die Unterscheidung zwischen verschiedenen Typen von Erzählern (etwa die zwischen Ich- und Er-Erzählern) in diese Klassifikation der Fokalisation zu integrieren“ (Niederhoff 2001: 2). Somit entsteht eine endliche Anzahl an Kombinationsmöglichkeiten zwischen Erzähler- und Fokalisationstypen (vgl. Niederhoff 2001: 3).

Die Genette'sche Trias eignet sich für Analysen und erscheint schlüssig, jedoch gibt es Kritiker dieses Modells. Schmid (2014) führt fünf problematische Aspekte⁸ an dieser Einteilung an. Alle stoßen sich an der teils fehlenden Definition von Wissen, der Fokalisierung selbst und der fehlenden Verbindung der beiden Begriffe. Laut Schmid (2014) handelt es sich außerdem nicht um eine Trias, sondern um eine Binarität (mehr dazu: Kapitel 3.3.2).

Die Dreiteilung ist nicht ausgeglichen, sondern jeder Typus lässt unterschiedliche Ausprägungen zu. Die Nullfokalisierung stellt sich besonders facettenreich dar, wohingegen die interne und die externe Fokalisierung Einschränkungen erfahren (vgl. Fludernik 2013: 49). Demnach ist die interne eingeschränkt auf die Perspektive einer handelnden Person und die externe auf eine externe Sicht auf die Welt und andere Personen, weswegen keine Innensicht möglich ist (vgl. Fludernik 2013: 49).

Martínez/Scheffel (2012) unterscheiden bei der internen Fokalisierung drei Formen: fixiert, variabel und multipel. Ist eine Erzählung durchgängig aktorial erzählt, handelt es sich um eine fixierte interne Fokalisierung (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 68).

Von diesem Typ können wir die *variable interne Fokalisierung* unterscheiden, bei der die Fokalisierung im Rahmen eines im Wesentlichen chronologisch fortlaufend präsentierten Geschehens zwischen verschiedenen Figuren wechselt [...], sowie die *multiple interne Fokalisierung*, bei der im Wesentlichen dasselbe Geschehen aus der Perspektive verschiedener Figuren vermittelt wird. (Martínez/Scheffel 2012: 68-69)

Der fixierte Typus stellt definitiv nicht die Regel dar, sondern es kommt darauf an, welche Fokalisierungsart in einem literarischen Werk überwiegt. Deshalb tauchen die Begriffe dominant unfokalisiert, dominant extern oder dominant intern fokalisiert auf (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 70). Laut Martínez/Scheffel (2012) macht diese Polymodalität den Modus der Erzählung aus.

3.3.2 Was wird unter Perspektive verstanden?

Perspective in narrative may be defined as the way the representation of the story is influenced by the position, personality and values of the narrator, the characters and, possibly, other, more hypothetical entities in the storyworld. The more common term in Anglo-American criticism, which will be treated as equivalent here, is „point of view“. (Niederhoff 2009b: 385)

⁸ nachzulesen in Schmid 2014: 111-112

In Anlehnung an Niederhoff (2009b) wird Perspektive als Synonym zu Point of view angesehen und hier primär verwendet, da es sich um eine deutschsprachige Arbeit handelt. In einem literarischen Werk können unterschiedliche Perspektiven vertreten sein, weil zumindest ein Erzähler und mindestens eine Figur auftreten (vgl. Niederhoff 2009b: 384). Diese und die in Kapitel 3.3.1 angeführte Definition von Fokalisierung ähneln sich stark. Bei beiden geht es um den Einfluss von Erzähler, Figuren und anderen Einheiten in der erzählten Welt. Hier steht die Darstellung der Erzählung im Zentrum, bei der Fokalisierung wird eher auf die (beschränkte) Auswahl der Informationen fokussiert. Niederhoff (2009b) nennt Fokalisierung als „rival metaphor“ (Niederhoff 2009b: 385) für Perspektive. Diese Aussage sei fürs erste dahingestellt.

Schmid (2014) definiert Perspektive als „der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens“ (Schmid 2014: 121). Die genannten inneren und äußeren Faktoren werden als fünf unterschiedliche Parameter erläutert:

- räumliche Perspektive: Von der räumlichen Position ist die Wahrnehmung des Geschehens abhängig.
- ideologische Perspektive: Die Denkweise, das Wissen, die Wertungshaltung und der geistige Horizont beeinflussen das Erfassen des Geschehens.
- zeitliche Perspektive: Sie bezeichnet den Abstand zwischen dem Erfassen des Geschehens und dem späteren Verarbeiten.
- sprachliche Perspektive: Die Formulierung des Geschehens hängt vom Erfasser ab.
- perzeptive Perspektive: Sie stellt die Perspektive per se dar und umschreibt, durch wessen Augen der Erzähler die erzählte Welt wahrnimmt.

(vgl. Schmid 2014: 122-127)

Vor allem die perzeptive Perspektive wird für die anschließende Analyse relevant sein. Sie kann sich im Laufe eines literarischen Werkes auch verändern. Denn der Erzähler kann nicht nur seinen eigenen Blickwinkel wiedergeben. Sondern: „Er kann aus seiner eigenen, der narratorialen Perspektive erzählen oder einen figuralen Standpunkt übernehmen, d.h. aus der Perspektive einer oder mehrerer der erzählten

Figuren erzählen.“ (Schmid 2014: 127) Diese Einteilung ist dual und unterscheidet sich somit von der Trias der Fokalisierung nach Genette (2010).

„What is eliminated from these dual typologies is the camera mode (Genette's external focalization) [...]“ (Niederhoff 2009b: 391) Die Nullfokalisierung wird also außer Acht gelassen. Schmid (2014) begründet dies folgendermaßen: „Die Binarität resultiert daraus, dass das Erzählwerk in ein und demselben Textsegment zwei wahrnehmende, wertende, sprechende und handelnde Instanzen darstellen kann, zwei bedeutungserzeugende Zentren: den Erzähler und die Figur. Tertium non datur.“ (Schmid 2014: 128) Aufgrund dieser Erklärung kann es keine neutrale Perspektive im Sinne der Nullfokalisierung geben, jedoch handelt es sich hierbei lediglich um unterschiedliche Interpretationen der Termini. Denn die Opposition der narratorialen und figuralen Perspektive kann in bestimmten Merkmalen in einem literarischen Werk neutralisiert sein, aber Schmid (2014) ist der Meinung, dass dieser Umstand keinen dritten Typus verlangt (vgl. Schmid 2014: 128).

Die oben genannten fünf Parameter der Perspektive können vom Erzähler entweder narratorial oder figural realisiert sein. Wir sprechen von kompakter Perspektive, wenn alle Parameter entweder narratorial oder figural umgesetzt werden (vgl. Schmid 2014: 139). Es kommt jedoch häufiger eine andere Form vor. Wenn die Parameter unterschiedlich realisiert werden, liegt eine distributive Perspektive vor (vgl. Schmid 2014: 139).

Ein Sonderfall der distributiven Perspektive umfasst die Neutralisierung. Sie kann auftreten, wenn ein Parameter figural und narratorial gestaltet ist oder wenn bestimmte Merkmale völlig fehlen (vgl. Schmid 2014: 140).⁹

3.3.3 Spannungsfeld Perspektive und Fokalisierung

Dass Perspektive und Fokalisierung nach wie vor Debatten entfachen, wurde genügend dargestellt. Die Nachvollziehbarkeit der Argumente der unterschiedlichen Seiten sind von der eigenen theoretischen Interpretation abhängig. Ein Artikel, der

⁹ für eine Veranschaulichung: Schmid 2014: 139-140.

Licht ins Dunkel bringen kann, trägt folgenden Titel: „Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz“. (Niederhoff 2001)

Burkhard Niederhoff befasst sich in seinem Artikel mit fünf Aspekten: Argumenten für den Begriff Fokalisierung, Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Fokalisierung und Perspektive, einem Anwendungsbeispiel, Fokalisierung als Perspektive und mit der friedlichen Koexistenz der beiden Begriffe. Dieses Kapitel soll klären, welche Termini in der weiteren Analyse verwendet werden und warum.

An und für sich betrachtet, beziehen die Termini *Perspektive* oder *point of view* die Ebene des Erzählers genauso wenig ein wie *Fokalisation*. Es spricht nicht das Geringste dagegen, Genettes Trennung der Aspekte *qui parle?* und *qui voit?* zu akzeptieren und den Terminus der Perspektive beizubehalten. (Niederhoff 2001: 4)

Dieses Zitat verdeutlicht, dass die theoretische Grundlage dieser Untersuchung nicht gefährdet ist – egal ob nun Perspektive oder Fokalisierung verwendet wird. Beide Begriffe hängen mit Wahrnehmung zusammen und können daher überlappend angewandt werden. Niederhoff (2012: 9) geht sogar noch weiter und bezeichnet die Subjektivierung und Begrenzung der Wahrnehmung als wichtigste Gemeinsamkeit von Fokalisierung und Perspektive. Nach dieser Erkenntnis erscheint es umso rigoroser, dass zahlreiche Theoretiker (s. Schmid 2014, Martínez/Scheffel 2012, Stanzel 2008) darüber eine Diskussion führen, welcher Terminus nun besser ist. Dennoch unterscheidet diese Gemeinsamkeit Perspektive und Fokalisierung: „Der Unterschied zwischen den Begriffen liegt in dem Faktor, der die Begrenzung der Wahrnehmung verursacht. Bei der Perspektive ist dies der Standpunkt des Beobachters, bei der Fokalisierung die Auswahl eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts.“ (Niederhoff 2001: 9) Diese Erläuterung schlägt sich auch in den Definitionen aus dem Handbook of Narratology nieder, die am Beginn von Kapitel 3.3.1 und 3.3.2 angeführt sind.

Aufgrund der Ausführungen auf den vorhergehenden Seiten wird in dieser Arbeit primär der Begriff *Fokalisierung* verwendet werden und somit auch die Dreiteilung. Die Perspektive kann aber nicht unberücksichtigt gelassen werden, da Schmid (2014) brauchbare Parameter anführt. Darüber hinaus stellt er drei Leitfragen vor, die bei einer Textanalyse berücksichtigt werden können und sich auf die perzeptive, ideologische und die sprachliche Perspektive beziehen: „(1) Wer ist in dem jeweiligen Textabschnitt für die Auswahl der Geschehensmomente verantwortlich? [...] (2) Wer

ist in dem jeweiligen Abschnitt die bewertende Instanz? (3) Wessen Sprache (Lexik, Syntax, Sprachfunktion) prägt den Ausschnitt?“ (Schmid 2014: 141) Diese Fragen werden in die Analyse eingebaut, um möglichst vielfältige Ergebnisse zu erhalten. Sie entsprechen den Parametern Perzeption, Ideologie und Sprache (vgl. Schmid 2014: 141).

Der Zusammenhang zwischen Polymodalität auf Fokalisierungsseite und distributiver Perspektive macht die Verwendung beider Termini nachvollziehbar. In diesem Bereich wird die Polymodalität bevorzugt, da sie aufgrund der Nullfokalisierung schlüssiger erscheint. Obwohl sie als dritte Kategorie kritisiert wird, wird der Grenzfall des allwissenden Erzählers und die Beschränkung in der Informationsvergabe umgangen (vgl. Niederhoff 2001: 7).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Fokalisierung im Sinne Genettes aktuell mehr Analysegrundlage bietet. Außerdem kommt die Trennung zwischen Modus und Stimme, also zwischen Sehendem und Sprechendem, besser zum Vorschein. Dennoch wird die Perspektive als Terminus nicht gänzlich getilgt, da nie gewusst werden kann, in welche Richtung sich eine Untersuchung entwickelt.

Damit berufe ich mich auf Niederhoff (2001):

Ob man der Perspektive oder der Fokalisation den Vorzug gibt, wird also von den diskutierten Texten und Problemen abhängen und im Einzelfall zu entscheiden sein. Wie auch immer die Entscheidung ausfällt, man sollte sich darüber im klaren sein, daß man mit einer Metapher operiert, die – ähnlich dem Phänomen, das sie bezeichnet – einige Aspekte ins Blickfeld rückt, andere dagegen verdeckt. (Niederhoff 2001: 21)

3.4 Stimme

Mit dem Begriff Stimme kann vermutlich jede*r etwas anfangen. Hier nur einige Stichworte: Töne, die jemand von sich gibt, die Stimmfarbe, bei einer Wahl die Stimme abgeben, Stimme erheben, der Klang einer Stimme. In der Narratologie hängt Stimme mit einem Sprechakt zusammen, wodurch die Vorstellung eines Erzählers ins Bewusstsein kommt.

Wie oben bereits erläutert, befinden wir uns in einer fiktiven Welt, in einer fiktionalen Erzählung, die nicht mit der Welt des Autors verwechselt werden darf. Martínez/Scheffel (2012: 71-72) räumen dem historischen Autor Möglichkeiten ein, die nach vier Kriterien eingeteilt werden. Generell wird bei der folgenden

erzähltheoretischen Analyse versucht, den realen Autor nicht zu berücksichtigen, da das Konzept des fiktiven Erzählers mehr Aussagekraft hat. Dennoch werden die anschließend erläuterten Kriterien erklärt und später teilweise verwendet, da sie den Erzähler glaubhafter machen.

3.4.1 Kriterienmöglichkeiten der Stimme

Der Zeitpunkt des Erzählens stellt das erste Kriterium dar und umfasst das Verhältnis zwischen Erzählen und Erzähltem. Martínez/Scheffel (2012: 72) unterscheiden demzufolge einen späteren, gleichzeitigen oder früheren Zeitpunkt des Erzählens. Das frühere Erzählen und das gleichzeitige Erzählen, das die fast vollständige zeitliche Koinzidenz von Erzählen und Erzähltem meint, kommen in literarischen Werken zwar vor, aber sie umfassen nicht den Regelfall (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 72-73). Beim späteren Erzählen gilt, „dass der Akt des Erzählens den Ereignissen der erzählten Geschichte zeitlich nachgeordnet ist“ (Martínez/Scheffel 2012: 75). Diese Realisierung ist bekannt, sofern bereits ein literarisches Werk gelesen wurde.

Abstrakter wird es, wenn es zum Ort des Erzählens kommt. Hierbei handelt es sich nicht um einen lokalen Platz, der in der fiktiven Welt verortet ist, sondern um folgende Frage: „Auf welcher Ebene wird erzählt?“ (Martínez/Scheffel 2012: 78) Nach Genette (2010: 148) werden diese Ebenen wie folgt definiert: „Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“ Somit ist die narrative Instanz der Rahmengeschichte (der ersten Erzählung) extradiegetisch, die der Binnengeschichten (der zweiten Erzählung) intradiegetisch und die einer weiteren Geschichte (Binnengeschichte in der Binnengeschichte) metadiegetisch, was weiter fortgeführt werden kann (vgl. Genette 2010: 148; Martínez/Scheffel 2012: 78-79).

Schmid (2014) führt eine Typologie des Erzählers an, die unter anderem das Kriterium *Hierarchie* berücksichtigt. Sie geht konform mit der Erzählebene, wobei die Begrifflichkeiten andere sind. Der primäre Erzähler ist der der Rahmengeschichte, der sekundäre tritt in der Binnengeschichte auf und der tertiäre in der Binnengeschichte zweiten Grades, wobei auch diese Terminologie endlich weitergeführt werden kann (vgl. Schmid 2014: 80). In dieser Arbeit werden die Begriffe nach Schmid (2014)

verwendet, da die Präfixe extra-, intra- und meta- leicht mit hetero- und homodiegetisch¹⁰ verwechselt werden können. Außerdem bringen primär, sekundär und tertiär die hierarchischen Ebenen besser zur Geltung.

Als dritte Kategorie führen Martínez/Scheffel (2012: 84) die Stellung des Erzählers zum Geschehen an und damit die Fragen, in welchem Maße der Erzähler am Geschehen beteiligt ist. Ein homodiegetischer Erzähler ist als Figur Teil der Erzählung, der dadurch zwei unterschiedliche Rollen einnimmt, nämlich ein erzählendes und ein erlebendes Ich (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 84). Hier lässt sich ein Zusammenhang zum Zeitpunkt des Erzählens herstellen, da der Erzähler das vorher oder fast gleichzeitig Erlebte wiedergibt. Den homodiegetischen Erzähler kann es in unterschiedlichen Ausführungen geben. So nennen Martínez/Scheffel (2012: 85) einen unbeteiligten Erzähler, einen unbeteiligten Beobachter, einen beteiligten Beobachter, eine Nebenfigur, eine der Hauptfiguren und die Hauptfigur selbst. Der letzte Fall, in dem die Hauptfigur erzählt, wird auch autodiegetisch genannt (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 84).

Ein heterodiegetischer Erzähler gehört nicht zu den Figuren der Erzählung, weshalb er auch nicht die Rolle des erlebenden Ichs innehaben kann (vgl. Martínez/Scheffel: 84). Andere Begriffe für diese zwei Erzählertypen führt Schmid (2014) an, die im nächsten Kapitel vorgestellt werden.

Die vierte und letzte Kategorie umfasst das Subjekt und den Adressaten des Erzählens, also die Frage, wer wem erzählt (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 87). Dieser Aspekt, die Sprechsituation, braucht nicht weiter erläutert werden, da sie nicht als Untersuchungsgegenstand verwendet wird. Außerdem spricht sie für sich. Generell werden nur die Erzählebene und die Stellung des Erzählers zum Geschehen für die Analyse verwendet, weil sie voneinander abhängen bzw. kombiniert werden können. Die zeitliche Komponente kann ebenfalls vernachlässigt werden.

3.4.2 Was ist der (fiktive) Erzähler?

In the literal sense, the term ‚narrator‘ designates the inner-textual (textually encoded) speech position which the current narrative discourse originates and from which references to the entities, actions and events that this discourse is about are being made. [...] the

¹⁰ Diese Begriffe werden in Kapitel 3.4.2 noch erläutert.

answer to Genette's question *qui parle?* The narrator, which is a strictly textual category, should be clearly distinguished from the author who is of course an actual person. (Margolin 2009: 351)

Margolin (2009) geht mit seiner Definition von *narrator* konform mit Genette (2010), Martínez/Scheffel (2012) und auch Schmid (2014): der reale Autor wird nicht berücksichtigt und der Erzähler ist Teil der fiktiven Welt, von der er berichtet. Schmid (2014) führt einige Kriterien bzw. Typen des Erzählers an, die sich teilweise mit Martínez/Scheffel (2012) decken, teilweise andere Begriffe verwenden und teilweise ergänzen. Eine Übersicht (aus Schmid 2014: 80) darüber wird hier abgebildet, da sie Überblick verschafft und Möglichkeiten aufzeigt, einen Erzähler zu charakterisieren:

Kriterien	Typen des Erzählers
Darstellungsmodus	explizit – implizit
<u>diegetischer Status</u>	<u>diegetisch – nichtdiegetisch</u>
<u>Hierarchie</u>	<u>primär – sekundär – tertiär</u>
Grad der Markiertheit	stark markiert – schwach markiert
Personalität	persönlich – unpersönlich
Homogenität der Symptome	kompakt – diffus
Wertungshaltung	objektiv – subjektiv
Kompetenz	allwissend – im Wissen begrenzt
räumliche Bindung	allgegenwärtig – an einen bestimmten Ort gebunden
Introspektion	mit Introspektion – ohne Introspektion
Zuverlässigkeit	unzuverlässig – zuverlässig

Tabelle 2: Kriterien und Typen des Erzählers

Es ist nicht zielführend, dass derart viele Kriterien¹¹ für eine Analyse herangezogen werden, weshalb lediglich die unterstrichenen verwendet werden, die bereits erläutert wurden bzw. an dieser Stelle vorgestellt werden.

¹¹ Die Kriterien können nachgelesen werden, siehe Schmid 2014: 71-81; 87-88.

Schmid (2014) unterscheidet sich nicht nur in Bezug auf den Ort, sondern auch in Bezug auf die Stellung des Erzählers zum Geschehen (diegetischer Status) von den Begriffen nach Genette (2010) und Martínez/Scheffel (2012). Der diegetische Erzähler gehört zur Diegese und zur Exegese, wohingegen der nichtdiegetische Erzähler nur zur Exegese gehört (vgl. Schmid 2014: 82). Mit anderen Worten: Ein diegetischer Erzähler ist Teil der erzählten Welt und berichtet als erzählendes Ich das, was das erlebende Ich als Figur erfahren hat. Ein nichtdiegetischer Erzähler erzählt über die Figuren, ist aber nicht selbst eine. Folgende Tabelle (aus Schmid 2014: 83) soll die unterschiedlichen Termini in Bezug auf den diegetischen Status und die hierarchische Ebene gegenüberstellen:

Terminologie Genettes	Vorgeschlagene Terminologie
extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler	primärer nichtdiegetischer Erzähler
extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler	primärer diegetischer Erzähler
intradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler	sekundärer nichtdiegetischer Erzähler
intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler	sekundärer diegetischer Erzähler
metadiegetisch-heterodiegetischer Erzähler	tertiärer nichtdiegetischer Erzähler
metadiegetisch-homodiegetischer Erzähler	tertiärer diegetischer Erzähler

Tabelle 3: Gegenüberstellung der Terminologien

Die Termini, die für die hierarchischen Ebenen verwendet werden, sind bereits in Kapitel 3.4.1 aufgeschlüsselt. In Bezug auf den diegetischen Status werden Schmid's (2014) Ausführungen verwendet und dafür sprechen einige Aspekte. Die Dichotomie hetero- und homodiegetisch impliziert, dass ein heterodiegetischer Erzähler Teil der Diegese ist, quasi als anderer in der Diegese. Diese Annahme ist schlichtweg falsch. Er gehört in die Exegese, weshalb ein nichtdiegetischer Erzähler nachvollziehbarer ist.

„Aber Genettes Terminologie, die einen aufmerksamen und disziplinierten Benutzer verlangt, ist problematisch in Systematik und Wortbildung. Was eigentlich ist ‚gleich‘ und ‚anders‘ im *homo*-diegetischen und *hetero*-diegetischen Erzähler?“ (Schmid 2014: 83) Hier werden zwei Aspekte angesprochen. Als Leser*in muss man detailliert lesen und jeder Wortteil muss für sich betrachtet werden, wodurch globales Lesen zu Missverständnissen führen kann. Gleich und anders kann sich auf das erzählende und das erlebende Ich beziehen, die einmal kongruieren und einmal nicht. Dennoch sollten Termini verwendet werden, die für sich sprechen und nicht allzu viele Interpretation zulassen.

An dieser Stelle endet die theoretische Grundlage, die in weiterer Folge angewendet wird, um eine schlüssige Untersuchung durchzuführen. Die weitere Analyse ist in drei Teile, gemäß den drei Romanen, gegliedert. Im Anschluss werden sie gesammelt betrachtet.

4 Die Süße des Lebens

Der erste Roman der drei erschien erstmals 2006 und verortet die Handlung im fiktiven Ort Furth am See. Zu Beginn dieses Kapitels wird ein kurzer Abriss des Inhalts gegeben, um ein gewisses Wissen voraussetzen zu können. Im Anschluss daran erfolgt die Untersuchung des Modus und der Stimme im vorliegenden Roman. Der Roman hat 24 Kapitel und die Handlung spielt im Winter: „In den Vorgärten standen erleuchtete Weihnachtsbäume.“ (SL: 21)

4.1 Abriss des Inhalts

Der Kriminalroman *Die Süße des Lebens* handelt von der Lösung eines Mordfalls im fiktiven Ort Furth am See. Dabei handelt es sich um „eine Stadt mit mehr als fünfunddreißigtausend Einwohnern, einem Theater, einem Symphonieorchester, einem Jachthafen, einer Fachhochschule und einem Zentralkrankenhaus“ (SL: 69-70). Das Opfer Sebastian Wilfert wird mit einem zertrümmerten Schädel von seiner Enkeltochter Katharina gefunden, die aufgrund des Traumas kein Wort mehr spricht. Deswegen wird sie vom Psychiater Raffael Horn behandelt, der maßgeblich an der Aufklärung des Mordes beteiligt ist.

Ludwig Kovacs, ein Kommissar, ermittelt mit seinen Kolleg*innen gemeinsam an dem Fall. Neben diesem Verbrechen geschehen auch noch Tötungen von Tieren, die mit dem eigentlichen Mord in Verbindung zu stehen scheinen. Björn Gasselik, ein Junge, bringt diese Tiere um. Sein Bruder Daniel wird kurz vor dem Einsetzen der Handlung aufgrund der Weihnachtsamnestie aus dem Jugendgefängnis entlassen und gilt als Verdächtiger in beiden Verbrechen.

Ein weitere Person, die die Handlung vorantreibt, ist Joseph Bauer. Bei ihm handelt es sich um einen Geistlichen und Mathematiklehrer, der sich in psychiatrischer Behandlung bei Horn befindet. Bauer kennt die Gasselik-Brüder sowie Ludwig Kovacs.

Kovacs und Horn ermitteln unabhängig voneinander, der eine aktiv als Polizeibeamter, der andere passiv als Psychiater. Der Roman bietet Einsicht in den Alltag der Protagonisten und gibt dadurch verschiedene Hinweise und Verdächtige preis, die am Ende zum Mörder führen. „Was nachhaltig wirkt, ist die Atmosphäre der Angst, die in einer Kleinstadt umgeht und nicht nur mit den Gewalttaten zu tun hat,

sondern auch mit der Einsicht in die grundsätzliche Endlichkeit der Existenz, über die auch kein Psychiater hinwegtäuschen kann.“ (Österreichischer Rundfunk 2017b)

4.2 Wer sieht?

Der Modus reguliert die narrativen Informationen (vgl. Genette 2010: 197). Dieses Kapitel widmet sich nicht allen narrativen Informationen, sondern nur dem Blickwinkel, aus dem das Geschehen erzählt wird. Die Kapitel *Eins* bis *Einundzwanzig* des Romans *Die Süße des Lebens* alternieren regelmäßig in Bezug auf die Figur, aus deren Sicht der Erzähler erzählt. Kapitel *Null* sowie *Zweiundzwanzig* und *Dreiundzwanzig* durchbrechen diese Regelmäßigkeit. Alle Kapitel werden anhand der drei Leitfragen nach Schmid (2014: 141) untersucht: „1. Wer ist in dem jeweiligen Textabschnitt für die Auswahl der Geschehensmomente verantwortlich? [...] 2. Wer ist in dem jeweiligen Abschnitt die *bewertende* Instanz? 3. Wessen *Sprache* (Lexik, Syntax, Sprachfunktion) prägt den Ausschnitt?“

4.2.1 *Null*

Begonnen wird chronologisch mit Kapitel *Null*, das den Auslöser der ganzen Geschichte darstellt und die Ermittlungen erst ins Laufen bringt.

Das Kind schiebt den Zeigefinger langsam über den Rand der Tasse, bis die Fingerkuppe die gekräuselte Oberfläche berührt. Es beschreibt einen winzigen Kreis, hebt, sobald es sicher ist, dass die Haftung ausreicht, den Finger hoch, führt ihn vorsichtig an die Tassenaußenseite und streift ihn ab. Es weiß, dass manche Menschen keine Milchhaut mögen, aber das ist ihm egal. Der Kakao schmeckt bitter, genau so, wie es ihn mag, viel Kakao, wenig Zucker. Wenn es die Tasse erst kippt, dann wieder gerade stellt, zieht sich eine dunkelbraune Spur in ihr Inneres. (SL: 7)

Der erste Absatz des Romans vermittelt den Eindruck, dass aus der Sicht des Kindes erzählt wird. Das Kind, Katharina Maywald, trinkt Kakao und der*die Leser*in erfährt ihre Einschätzungen, wie ein Kakao zu schmecken hat. Dies entspricht einer internen Fokalisierung dieser Textpassage. Der folgende Textausschnitt bestätigt diese Annahme: „Es läutet an der Tür. Der Großvater steht auf. Er wirft einen Blick auf das Spielfeld. Am Schluss hängt seine Hand für eine Sekunde an der Tischkante fest. Das Kind sieht nicht, wer in der Tür steht.“ (SL: 8) Hierbei handelt es sich wieder um eine interne Fokalisierung, bei der Katharina die Handlungen ihres Großvaters

wahrnimmt. Das Spielfeld ist ein Mensch-ärgere-dich-nicht-Spielfeld. Der Großvater und die Enkeltochter spielen regelmäßig dieses Spiel.

Wiederum für eine interne Fokalisierung spricht der Einblick in die Gedanken des Mädchens. Beispielsweise stellt es sich vor, unten in der Stadt zu wohnen (vgl. SL: 9). Darüber hinaus wird die kindliche Fantasie beschrieben, die ein außenstehender Erzähler nicht wahrnehmen könnte:

Ein blaues Pferd kommt über die Kuppe hinter der Scheune galoppiert. Der gelbe Stöpsel sitzt drauf und lacht. Er streckt dem Kind seinen glatten Stöpselarm entgegen und hilft ihm hinauf. Sie reiten über die dreieckige Wiese, geradeaus zur Spitze, wo der große Wacholderbusch steht, vorbei an dem alten Stapel aus Fichtenscheiten bis zu jenem Punkt, an dem der Weg frei ist, nach links in die Stadt hinab und nach rechts in die Berge. Der Schnee stiebt auf. Der gelbe Stöpsel hinter dem Kind fühlt sich warm an wie ein Heizkörper (SL: 10)

Einerseits wird hier Katharinas Vorstellung abgebildet. Sie sucht ihren Großvater draußen im Dunklen und versucht mithilfe der Spielfiguren, die sie beschützen, ihre Angst zu überwinden. Andererseits fällt die unkindliche Sprache auf. Schmid (2014) spricht von einem sprachlichen Parameter in Bezug auf die Perspektive. Dieser ist hier nicht figural erfüllt, weil die Lexik (aufstieben) und die Syntax eher die eines Erwachsenen ist. Sie ist daher narratorial umgesetzt.

„Es [der Großvater] liegt da wie jemand, der im Schnee den Adler macht, die Arme breit wie Flügel.“ (FF: 11) Obwohl die sprachliche Perspektive nicht auf Katharina hindeutet, nimmt sie dennoch das Geschehen als Figur wahr. Deshalb lässt sich feststellen, dass das Kapitel *Null* intern fokalisiert ist und Katharina Maywald die Figur ist, durch deren Augen der Erzähler die Handlung wahrnimmt.

4.2.2 *Eins, Fünf, Neun, Dreizehn, Siebzehn, Einundzwanzig*

Zu Beginn von Kapitel *Eins* ist unklar, wer hier auftritt. Ein Mann läuft in der Nacht und hört dabei mit seinem iPod Musik. Er teilt Meinungen über andere Personen mit und beschreibt seine Laufstrecke. Der letzte Absatz verrät seine Identität: „Wenige Dinge weiß ich sicher, denkt er: Ich heiße Joseph Bauer. Ich lebe in einer verworrenen Welt. Ich habe ein Gelübde abgelegt. Ich sage auswendig Sätze auf. Ich laufe.“ (SL: 19)

Joseph Bauer ist ein Geistlicher und gleichzeitig Mathematiklehrer. Er hat eine psychische Erkrankung, jedoch scheint er diese durch Medikamente und die Hilfe von Raffael Horn im Griff zu haben.

Er gibt private Informationen preis: „Mein Sohn heißt Jakob, denkt er, er ist fünf Jahre alt. Meine Frau heißt Sophie und arbeitet als Apothekenhelferin. Diese Namen habe ich noch nie verloren. Sie werden kommen und ich werde sie vom Bahnhof abholen. Aber erst, wenn es wärmer ist.“ (SL: 64) Raffael Horn bezeichnet dieses Familienbild als Wahngebäude und hält es für eine Erfindung (vgl. SL: 239). Dennoch ist ersichtlich, dass diese narrative Einheit dem Horizont der Figur Joseph Bauer entspricht.

Ebenso erfährt der*die Leser*in seine Einschätzungen von Personen. So verhält es sich auch bei der Bewertung von Daniel Gasselik, Björns Bruder, der erst vor Kurzem aus dem Jugendgefängnis entlassen wurde: „Er [Bauer] denkt an die beiden Jahre, die er Björns Bruder in Religion unterrichtet hat, an die harten kleinen Fäuste, an die feine Narbe links an der Oberlippe und an die leeren Augen, die nur aufblitzten, wenn jemand anderer in der Klasse weinte.“ (SL: 174)

Sprachlich werden diese sechs Kapitel durch zahlreiche Musikzitate geprägt, die aus Liedern stammen, die Joseph Bauer oft hört, z.B. Zeilen aus Bob Dylans *Ballad of a Thin Man*: „Something is happening here / But you don't know what it is / Do you, Mister Jones?“ (SL: 232) Diese reichen aber nicht aus, um zu behaupten, dass die sprachliche Perspektive figural umgesetzt ist, sondern eher narratorial.

Neben seiner Leidenschaft für Musik kommt auch sein geistliches Leben zum Vorschein. In Kapitel *Eins* zitiert er aus der Regula Benedicti (vgl. SL: 13). In Kapitel *Dreizehn* leitet er das Begräbnis für Sebastian Wilfert und dort wechselt er in Gedanken zwischen Liedzeilen, die er über seine iPod-Kopfhörer hört, und Passagen eines Gottesdienstes (vgl. SL: 227-234).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die vorliegenden sechs Kapitel durch Joseph Bauers Augen betrachtet werden. Deshalb sind sie intern fokalisiert und der Erzähler nimmt die Ereignisse aus der Sicht Joseph Bauers wahr.

4.2.3 *Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn*

Kapitel *Zwei* führt Raffael Horn ein. Darin wird sein Weg zur und sein Aufenthalt in der Arbeit beschrieben. Er ist Psychiater im Krankenhaus und betreut einige Patienten, die regelmäßig zu ihm kommen, aber auch solche, die sich auf anderen Stationen befinden. Katharina Maywald, die siebenjährige Enkeltochter des Mordopfers, behandelt er im Verlauf des Geschehens, weil sie nicht mehr spricht, seit sie ihren toten Großvater gefunden hat.

Die Kapitel rund um Raffael Horn sind intern fokalisiert und dafür sprechen drei Gründe. Erstens entspricht die Auswahl der Geschehensmomente seinem Horizont, obwohl sie prinzipiell vom Erzähler ausgehen. Dies wird unter anderem in Kapitel *Sechs* ersichtlich, als er zu seinem Freund Joachim Fux geht, um Honig zu holen. Bei seinem Spaziergang dorthin denkt er über die erste Sitzung mit Katharina nach und schildert so ihren Ablauf: „Das Mädchen war in Pelzstiefeln und einer dunkelgrünen Steppjacke mit Eichhörnchen hinten drauf in die Stunde gekommen.“ (SL: 74). Dass es sich dabei um einen Rückblick handelt, verdeutlicht die verwendete Erzählzeit und die Einbettung der Passage in die Textstelle. Darüber hinaus gibt er zahlreiche Einblicke in sein Privatleben und in seine Beziehung mit seiner Frau Irene und seinen zwei Söhnen Michael und Tobias:

Michael litt an einer gravierenden Teilleistungsstörung, die ihm anfangs das korrekte Aneinanderreihen von Buchstaben vollkommen unmöglich gemacht hatte, und, wie es der Zufall gewollt hatte, war die Störung mit einer Klassenlehrerin kombiniert gewesen, deren süßliches Getue primär aus pädagogischer Ahnungslosigkeit und versteckter Aggression gespeist wurde. (SL: 133)

Zweitens erfährt der*die Leser*in seine Meinungen und Wertungen, weil das Geschehen aus seinem Blickwinkel wahrgenommen wird. Auf dem Weg in die Arbeit fällt ihm folgendes auf: „Der Wasserstand der Ache war niedrig. Auf den Schotterbänken lag eine dünne Schicht Raureif.“ Durch die Verwendung von Adjektiven drückt er eine gewisse Bewertung aus. Auch bei manchen seiner Patienten verneigt er sich kein subjektives Urteil. Benedikt Ley ist ein drogenabhängiger junger Mann mit einem gewalttätigen Vater. Er verspricht oft, keine Drogen mehr zu nehmen und kommt doch häufig berauscht ins Krankenhaus.

„Ich brauche wieder ein Aufnahme, Dottore“, lallte er und versuchte zu grinsen. Seine Augen waren rot, die Pupille stecknadelkopfgroß. „Was hast du genommen?“, fragte Horn. „Meine

Mutter findet auch, dass ich eine Aufnahme brauche.“ Horn spürte, wie ihm die Galle hochkam. (SL: 248)

Ebenso denkt sich Raffael Horn nach diesem Vorfall, dass er Junkies einfach nicht mag (vgl. SL: 251). Seine persönliche Meinung wird vom Erzähler wahrgenommen und dem*der Rezipient*in mitgeteilt.

Drittens zeichnet sich immer wieder eine medizinisch-psychiatrische Fachsprache ab, die für eine interne Fokalisierung spricht. So berichtet Raffael Horn von einem Mann mit einer „schizoaffektiven Psychose“, der mit einem „Neuroleptikum“ behandelt wird, von einem Mann mit einer „manisch-depressiven Erkrankung“ und von einer Frau, die „chronisch präsuizidal“ ist. (SL: 130) Somit lässt sich feststellen, dass diese Kapitel intern fokalisiert sind und alles aus Sicht von Psychiater Horn geschildert wird.

4.2.4 Drei, Sieben, Elf, Fünfzehn, Neunzehn, Dreiundzwanzig

Neben Raffael Horn, der einen Teil zur Lösung des Mordes beiträgt, hat der Kriminalkommissar Ludwig Kovacs eine Hauptrolle inne. In diesen fünf Kapiteln gibt er wie Horn Informationen über sein privates und berufliches Leben preis. Ebenso erfährt man als Leser*in von persönlichen Problemen und Vorlieben.

In seiner freien Zeit sucht Kovacs oft ein marokkanisches Restaurant auf, das von Lefti und seiner Frau Szarah betrieben wird. Lefti und er haben im Lauf der Zeit eine freundschaftliche Bindung aufgebaut. „Schließlich gab es da noch Szarah, Leftis Frau. Sie stand tagein, tagaus in der Küche und war dort eindeutig ein Glücksfall. Namentlich für Ludwig Kovacs war sie es gewesen, nachdem sich vor vier Jahren seine Frau von ihm hatte scheiden lassen.“ (SL: 90) Mit seiner Exfrau Yvonne hat er eine Tochter, Charlotte. Die beiden betrachteten Furth am See nicht als ihre Heimat (vgl. SL: 91). Zu seiner Tochter hat Kovacs kein inniges Verhältnis. Er bezeichnet diese sogar als „Kartoffelsack [...], unförmig und passiv“ (SL: 93).

Jetzt ist wieder eine Frau in seinem Leben und zwar Marlene. Mit ihr hat er ein „Bedürfnisbefriedigungsabkommen“ (SL: 103), dass zusehends ernster wird. Diese privaten Schilderungen neben den eigentlichen Mordermittlungen zeigen, dass die Eindrücke und die persönlichen Empfindungen der Figur Ludwig Kovacs in die Erzählung einfließen.

Der ideologische Parameter in Bezug zur Perspektive lässt sich mit einzelnen Zitaten oft schwer festmachen. In den Kapiteln, die sich um Ludwig Kovacs drehen, kommt seine Denkweise und seine Wertungshaltung stark zum Ausdruck, indem er seine Gedanken offen teilt: „Der Mann hatte ein auffallend kullerndes Lachen und Lefti wirkte in seiner Gegenwart beinahe ausgelassen, das war eigenartig.“ (SL: 218) Generell hat er klare Vorstellungen von Personen im Kopf, die ihm während seiner Arbeit begegnen, z.B. von Joachim Fux (vgl. SL: 198-200).

In direkten Reden stellt Ludwig Kovacs häufig Fragen. Dies liegt daran, dass er als Kommissar oftmals Verdächtige und Zeugen befragt. Auch seine Ermittlungen stützen sich auf drei globale Fragen, die helfen sollen, die erhaltenen Informationen zu strukturieren: „Er schrieb ‚Was haben wir?‘, ‚Was brauchen wir?‘, ‚Wer macht was?‘ und ‚Anmerkungen‘ jeweils an den Oberrand der Felder.“ (SL: 157) Die Funktion seiner Sprache ist daher interrogativ und prägt die vorliegenden fünf Kapitel. Die zahlreichen Fragen, die indirekt vom*von der Leser*in gestellt werden, sind Teil der detektivischen Technik und werden von bzw. für Kovacs nicht immer beantwortet.

Das letzte Kapitel, *Dreiundzwanzig*, durchbricht zwar die Regelmäßigkeit der Kapitelabfolge, jedoch wird auch aus Sicht von Ludwig Kovacs erzählt. Es verdeutlicht den interrogativen Charakter der Textpassagen, die Kovacs betreffen, und enthält ein Telefongespräch zwischen ihm und Horn:

- „Du meinst, sie hat geredet?
- Irgendwie beiläufig?
- Ein einziges Wort, sagst du?
- Ein Hauptwort mit Artikel?
- Noch einmal, ich versteh nicht.
- Bist du ganz sicher?
- Ja, ich hab verstanden, was sie gesagt hat: <Der Honigmann>.“ (SL: 294)

Alles in allem lässt sich feststellen, dass auch diese fünf Kapitel intern fokalisiert sind. Hierbei tritt neben Bauer und Horn eine dritte Figur auf, aus dessen Augen das Geschehen wahrgenommen wird: Ludwig Kovacs.

4.2.5 *Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Zwanzig*

Die Identität der Figur, die in diesen Kapiteln wahrnimmt, erfährt der*die Leser*in nur durch das Kombinieren von Passagen, die Joseph Bauer betreffen. Sein Name fällt bereits in Kapitel *Fünf*, als Bauer einen Gottesdienst hält: „Es ist Björn.“ (SL: 66) Aber er kann noch nicht dem Jungen zugefügt werden, der beiläufig von gewalttätigen Vorfällen mit dem Bruder und dem Vater berichtet.

Wenn ich das meinem Vater sage, sagt er nur: zwei Wochen CV, und CV heißt Computerverbot. Wenn ich ihm dann noch sage, eine Gamecube ist eine Konsole und kein Computer, bekommt er die Pupille und es gibt leichte KV. KV heißt Körperverletzung, das habe ich von Daniel und ich sage es keinem anderen. (SL: 60)

Der Vater, der Autohändler ist (vgl. SL: 107), ist nicht nur gewalttätig gegenüber den Söhnen, sondern auch gegenüber seiner Frau, was wiederum auf beide Söhne abfärbt. Björn tötet Tiere, Daniel war wegen Körperverletzung im Gefängnis und schlägt seinen Bruder.

Überhaupt hat sie [die Mutter] mit dem jungen Grosser geflirtet, was letztlich dazu geführt hat, dass am nächsten Tag ihr Gesicht ausgesehen hat wie Heidelbeerkuchen. So hat es mein Vater beim Frühstück gesagt: ‚Dein Gesicht sieht ja aus wie Heidelbeerkuchen.‘ Und Daniel hat später zu mir gesagt: ‚KV statt GV.‘ Dann hat er mir eine geknallt, weil ich nicht gewusst habe, dass GV Geschlechtsverkehr heißt. Daher war es total in Ordnung, finde ich. (SL: 165)

Diese beiden Zitate fallen deswegen so lange aus, weil die innerfamiliäre Beziehung möglichst gut nachvollziehbar sein soll. Der Junge erzählt nüchtern diese Vorfälle und die Tiermorde schildert er, als seien sie etwas Alltägliches. Somit steht fest, dass er die Geschehensmomente auswählt und lenkt.

Seine Identität deckt Joseph Bauer in Kapitel *Dreizehn* auf, indem er von seiner Klasse berichtet und Björn erwähnt, der sich anders verhält als in den vorherigen Unterrichtsstunden. Auf die Frage, wie bei ihm Weihnachten ablaufen werde, hat er nur geantwortet, dass Daniel wieder da sei (vgl. SL: 174).

Folgender Textausschnitt soll zeigen, dass in den fünf vorliegenden Kapiteln Björns Denkweise vorherrschend ist. Umso deutlicher wird die figurale Umsetzung der sprachlichen Perspektive in Kapitel 4.3.2.

Ich wette, die Leute gehen zu diesem Haus und wollen Leiche schauen. Ein jeder will diesen Kopf sehen, der keiner mehr ist, aber da ist alles abgesperrt und die Polizei lässt niemanden hin. Irgendeiner regt sich bestimmt auf und sagt einen Scheiß wie: Die Öffentlichkeit hat ein

Recht auf Information!, und dabei stellt er sich dieses rote Matschding vor und wie vielleicht ein Stück Zahnprothese herausragt. (SL: 61)

Die Sprache deutet auf einen jugendlichen Sprecher hin, der eine konkrete Meinung von anderen Menschen hat. Ebenso kommt seine geringe Hemmung gegenüber Gewalttaten zum Vorschein. Daher lässt sich eine interne Fokalisierung feststellen, wobei Björn Gasselik die Figur ist, durch dessen Augen das Geschehen wahrgenommen wird.

4.2.6 *Zweiundzwanzig*

„Ich habe ihn umgebracht.“ (SL: 290) So startet das Kapitel, das die Regelmäßigkeit des Romans durchbricht, da der Mörder seine Sicht der Mordumstände schildert. Darüber hinaus klärt er auf, wie das Opfer tatsächlich umgekommen ist und was die Mordwaffe ist: ein Amboss.

Ein persönlicher Rückblick erläutert sein Motiv: Infolge eines Kriegsverbrechens hat sich der Bruder des Mörders umgebracht. Die Schuld gibt er Sebastian Wilfert, da dieser seinen Bruder zwang, einen Jungen im Rollstuhl zu erhängen. „Stellen Sie sich vor, mein Bruder erschießt sich dann, vielleicht gleich, vielleicht ein Jahr später. Ich überlege lang, es auch zu tun. Ich bin nur noch halb.“ (SL: 293) Die Aussage, dass er Suizid begehen wollte, und eine weiterer Satz deuten auf Joachim Fux als Täter und Erzähler in diesem Kapitel hin: „Das Einzige, das mir leid tut, ist die Sache mit den Bienenkästen. Das war völlig sinnlos und letztlich nur gegen mich selbst gerichtet.“ (SL: 293)

Die Syntax, die Auswahl der Wörter, die gesamte Sprache deuten weder auf Björn, der vom* von der Leser*in verdächtigt wird, noch auf Daniel Gasselik hin, der von den Polizisten als Verdächtiger betrachtet wird. In Kombination mit Kapitel *Dreiundzwanzig* und Kovacs Telefonat mit Horn (vgl. SL: 294) kann eindeutig der Täter herausgefunden werden.

Einerseits wird die Regelmäßigkeit der Kapitel durchbrochen, andererseits folgt auch Kapitel *Zweiundzwanzig* der Struktur: es handelt sich hierbei um eine interne Fokalisierung. Diese lässt sich anhand sprachlicher und ideologischer Merkmale feststellen. Das Geschehen wird aus dem Blickwinkel des Honigmanns, Joachim Fux,

erzählt. Den Namen zur Figur kann der*die Leser*in anhand zahlreicher Hinweise im Verlauf der gesamten Handlung erschließen.

Abschließend soll die folgende Tabelle die Fokalisierungstypen in *Die Süße des Lebens* darstellen:

Kapitel	Fokalisierungstyp
<i>Null</i>	intern
<i>Eins, Fünf, Neun, Dreizehn, Siebzehn, Einundzwanzig</i>	intern
<i>Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn</i>	intern
<i>Drei, Sieben, Elf, Fünfzehn, Neunzehn, Dreiundzwanzig</i>	intern
<i>Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Zwanzig</i>	intern
<i>Zweiundzwanzig</i>	intern

Tabelle 4: Fokalisierungstypen SL

4.3 Wer spricht?

Wer das Geschehen in den unterschiedlichen Kapiteln wahrnimmt, wurde bereits detailliert erörtert. Dieses Kapitel befasst sich mit der Stimme und stellt die Frage *Wer spricht?* ins Zentrum der Untersuchung. In Bezug auf die Stimme werden zwei Kriterien herangezogen: der Ort des Erzählens bzw. die Hierarchie und die Stellung des Erzählers zum Geschehen bzw. der diegetische Status.

Im Gegensatz zu Kapitel 4.2 wird hier nicht kapitelweise gearbeitet. Insgesamt gibt es drei unterschiedliche Erzähler, die gesondert betrachtet werden.

4.3.1 Der nichtdiegetische Erzähler

Der erste Erzählertyp ist ein nichtdiegetischer Erzähler, der den Großteil der Handlung wiedergibt. Auf welcher hierarchischen Stufe sich der Erzähler befindet, soll zuerst geklärt werden. Nach Genette (2010: 148) befindet sich jedes erzählte Geschehen auf einer höheren narrativen Ebene als der Sprechakt per se. Dies bedeutet, dass sich der nichtdiegetische Erzähler in *Die Süße des Lebens* auf der

primären hierarchischen Ebene befindet. Die Ereignisse, von denen er berichtet liegen auf der nächst höheren, also auf der sekundären Ebene.

Nun stellt sich die Frage, ob der Erzähler als primär bezeichnet werden kann. Als primärer Erzähler initiiert er den Sprechakt, indem er sich dazu entschließt über das Geschehen zu berichten. Oder er wird als sekundär klassifiziert, weil er die Handlungen in der Diegese erzählt, die sich auf einer zweiten Ebene befinden. Da der nichtdiegetische Erzähler per definitionem niemals Teil der Diegese sein kann, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass es sich hierbei um einen primären nichtdiegetischen Erzähler handelt.

Da die Hierarchie bzw. der Ort des Erzählens für die vorliegende narratologische Untersuchung keinen Mehrwert hat, wird sie in den folgenden Romanen (*Das Matratzenhaus* und *Fliege fort, fliege fort*) nicht mehr analysiert. Es liegt keine Rahmengeschichte vor, die eine Binnengeschichte einleitet, weshalb die Unterteilung redundant ist.

Daher kehren wir zum diegetischen Status zurück. Der Erzähler schildert die Handlungen von und um vier Figuren: Katharina Maywald, Joseph Bauer, Raffael Horn und Ludwig Kovacs. Der Erzähler ist eine textuelle Kategorie und kann daher anhand des Erzähltextes analysiert werden. Deshalb sollen Zitate die Behauptung beweisen, dass hier ein nichtdiegetischer Erzähler auftritt. Diese werden aus den verschiedenen Kapiteln stammen. Dabei wird teilweise chronologisch und teilweise anhand der Figuren vorgegangen. In Kapitel *Null* heißt es:

Der Großvater spielt mit dem Kind ‚Mensch ärgere dich nicht‘. Er weiß zwar, dass es allerlei neue Sachen zu Weihnachten bekommen hat, Lego, Bücher, eine Tierfamilie und einen Game Boy, aber seit das Kind zählen kann, spielt er mit ihm ‚Mensch ärgere dich nicht‘. Weihnachten, hat er gemeint, sei kein Grund, etwas daran zu ändern. Am Anfang hat er dem Kind beim Zählen geholfen oder sich zu seinen Gunsten verrechnet, aber das ist jetzt alles nicht mehr nötig. (SL: 7)

Zu Beginn des Kapitels wird deutlich, dass kein erlebendes Ich auftritt, das erzählt, sondern dass es sich beim Erzähler um jemanden handelt, der nicht Teil der Diegese ist. Er gehört lediglich zur Exegese und steht somit außerhalb des erzählten Geschehens, aber innerhalb der fiktiven Welt. Daher erzählt der Erzähler über die Figuren. Im vorliegenden Fall berichtet er über einen Großvater und ein Kind, die gemeinsam *Mensch ärgere dich nicht* spielen.

Nicht nur am Beginn, sondern auch am Ende von Kapitel *Null* erzählt der Erzähler von den erlebenden Figuren: „Das Kind macht einen Schritt auf ihn [den Hund] zu. Der Hund robbt rückwärts und starrt zur Tür, gerade so, als habe er dort ein Gespenst gesehen.“ (SL: 12) Er beobachtet die Reaktionen des Hundes auf das Mädchen und verbalisiert sie.

Neben Katharina Maywald tritt Joseph Bauer in der fiktionalen Erzählung als wahrnehmende Figur auf: „Er öffnet das Fenster. Kälte fällt in den Raum. Zuerst ist es still, dann hört man in der Ferne das Starten eines Autos. Sonst rührt sich nichts.“ (SL: 13) Joseph Bauer erlebt diese Szene und befindet sich somit innerhalb der Diegese, aber er erzählt sie nicht von sich aus.

Die erzählende Instanz wird hierbei nicht durch eine Figur realisiert. Ein fiktionaler Erzähler beschreibt nicht nur das Geschehen, sondern berichtet auch von Bauers Empfindungen und seinen Beobachtungen in den jeweiligen Momenten:

Alle senken die Köpfe. Er weiß, dass er etwas über das Leben des Toten sagen sollte, und er weiß, dass er den Notizzettel hinten im Zeremonienbuch liegen hat, doch zugleich zerteilt es ihn und in mehreren Fragmenten fliegt er irgendwohin.

Er hat drei Leute von der Polizei gezählt: Florian Lipp gleich links vom Tor; an der Abzweigung zum Grab, dort, wo sie den Rollwagen stehen gelassen haben, eine junge Frau mit dunkelblondem Haar und Federbügelohrenschützer, deren Namen er nicht kennt; und an der östlich Begrenzungswand, unmittelbar hinter seinem Rücken und damit außerhalb seines Blickfeldes, Ludwig Kovacs. (SL: 230-231)

Aufgrund der grammatischen Zeit (Präsens) kann es sich nicht um einen diegetischen Erzähler handeln, der über sein früheres, erlebendes Ich berichtet. Schmid (2014) hält fest, dass die erste Person im diegetischen Erzählen nicht realisiert sein muss, da der diegetische Erzähler über sich selbst in der dritten Person erzählen kann (vgl. Schmid 2014: 84) Deshalb kann hier ein nichtdiegetischer Erzähler verortet werden, der die Figur Joseph Bauer und dessen Wahrnehmungen schildert.

Die Kapitel, deren Geschehen mit den Augen Raffael Horns wahrgenommen werden, werden ebenfalls von demselben nichtdiegetischen Erzähler geschildert. Der folgende Textausschnitt soll die Wahrnehmung und den Sprechakt veranschaulichen.

Der Wartebereich der Ambulanz war locker besetzt. Eine magere Frau, die offensichtlich schlecht Luft bekam. Ein älterer Mann, der im Sitzen eingeschlafen war. Reisberger, der Drogist, der seine Hand an die linke Brustseite krallte und ziemlich sicher wieder keinen Herzinfarkt erlitten hatte. Ein Elternpaar links und rechts von einem Knaben, um dessen Unterarm anscheinend ein ganzes Arsenal elastischer Binden gewickelt worden war. Einige

Menschen, die er nur aus den Augenwinkeln wahrnahm. Von seinen üblichen Verdächtigen war nur Schmidinger darunter, rotgesichtig, mit einem deutlichen Fettglanz auf der Stirn. Nein, ich lasse mir die Laune nicht verderben, dachte Horn. (SL: 27)

Raffael Horn spricht nicht selbst, aber seine Gedanken können vom*von der Leser*in rezipiert werden. Es wird über ihn als Figur erzählt, was er erlebt und was er denkt, aber es wird nichts vom Erzähler preisgegeben, was darauf schließt, dass er keine Figur in der Diegese ist. Daher sind der Erzähler und Raffael Horn klar voneinander abgegrenzt. Dies ist auch in der folgenden Textpassage ersichtlich, die ein Sitzung mit Katharina Maywald wiedergibt: „Katharina schaute ihn plötzlich an und er dachte eine Sekunde lang: Jetzt ist es so weit. Jetzt wird sie sprechen.“ (SL: 193)

Die erzählende Instanz berichtet von Wahrnehmungen und Empfindungen der Figuren, wenn sie von der Exegese aus die Diegese schildert und wenn sie das Geschehen durch die Augen einer Figur sieht. Kapitel *Drei*, das Ludwig Kovacs erstmals vorstellt, beginnt folgendermaßen:

Kovacs nahm die Pflöcke aus Fichtenholz, die ihm Lipp, der junge Uniformierte, aus der Scheune gebracht hatte, und jagte sie mit der Stirnseite einer Axt in den Boden, einen nach dem anderen insgesamt sechs Stück. Der Widerstand der gefrorenen Erde, die unter dem Schnee lag, war jeweils für zwei, drei Schläge zu spüren. (SL: 42)

Hierbei handelt es sich um eine Beobachtung. Die Abfolge der Ereignisse wird von Kovacs wahrgenommen und der Erzähler sieht diese durch seine Augen. Gleichzeitig spricht der Erzähler aus, was Kovacs fühlt und wie er etwas einschätzt. Dass der Widerstand der gefrorenen Erde für zwei oder drei Schläge gespürt wird, ist eine Bewertung von Ludwig Kovacs.

Wie bei den Kapiteln, die Joseph Bauer und Raffael Horn betreffen, sowie Kapitel *Null* wird kein diegetischer Erzähler durch das Personalpronomen Ich realisiert. Zusammenfassend bestätigt sich die Behauptung, dass es sich hierbei um einen nichtdiegetischen Erzähler handelt, der über die Figuren berichtet. Anders verhält es sich mit den Kapiteln *Vier*, *Acht*, *Zwölf*, *Sechzehn*, *Zwanzig* und *Zweiundzwanzig*, die im nächsten Abschnitt untersucht werden.

4.3.2 Björn Gasselik

„Ich esse Kartoffelpüree mit gebackenen Zwiebelringen. Lore hat es gekocht. Es schmeckt ziemlich o.k., vor allem die Ringe. Trotzdem ist sie eine Polackenhure. Ich

trinke lauwarmen Pfefferminztee.“ (SL: 58) Zum ersten Mal in *Die Süße des Lebens* zeigt sich ein Ich, bei dem es sich um Björn Gasselik handelt.

Er erzählt in seiner Rolle als erzählendes Ich von den Handlungen seines erlebenden Ichs. Da seine Erfahrungen in Präsens geschildert werden, kann davon ausgegangen werden, dass keine Zeitspanne zwischen dem Erzählen und dem tatsächlichen Erleben liegt. Daher liegt gleichzeitiges Erzählen vor. Das Ich fungiert in zwei Welten: In der Diegese als Figur und in der Exegese als Erzähler.

„Seine Großmutter, die auf das Haus schaut, wohnt in Mühlau, und da ich ihr Auto nirgendwo sehe, wird sie auch nicht da sein.“ (SL: 109) Zur Veranschaulichung: Die Figur Björn Gasselik sieht hier etwas, der Erzähler Björn Gasselik spricht das aus, was er als Figur in der Gegenwart erblickt.

Im Gegensatz zu den anderen Teilen des Romans tritt in den Kapiteln *Vier*, *Acht*, *Zwölf*, *Sechzehn* und *Zwanzig* ein diegetischer Erzähler auf, der wiederum nach Martínez/Scheffel (2012) unterschiedlich stark am Geschehen beteiligt sein. Sie unterscheiden einen unbeteiligten Beobachter, einen beteiligten Beobachter, eine Nebenfigur, eine der Hauptfiguren oder die Hauptfigur (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 85). Bei Björns Einteilung in eine dieser Rollen muss die Handlung berücksichtigt werden. Wenn der Mord das eigentliche Geschehen ist, dann ist Björn ein beteiligter Beobachter, weil er den Amboss, der den Kopf des Opfers zerschmettert hat, findet. An der Mordermittlung, die die Haupthandlung darstellt, ist er nicht aktiv dabei, sondern er beobachtet manche Geschehnisse:

Ich weiß, wenn ich lange genug hier in der Kälte stehe, nur mit dem Umhang und meinen Gedanken, wird alles wieder normal werden, und wenn dieser alte Mann mit der durchgeschnittenen Kehle und dem zermatschten Kopf tief in der Erde liegt und das Loch zugeschüttet ist, wird alles vorüber sein. (SL: 220)

Wenn aber die Tiermorde als Hauptgeschehen betrachtet werden, dann wäre er entweder eine Nebenfigur neben den beiden ermittelnden Hauptfiguren Horn und Kovacs oder eine der Hauptfiguren als Täter. Prinzipiell dreht sich alles um den Mord an Sebastian Wilfert, weshalb Björn weniger an der Haupthandlung beteiligt ist. Die Problematik mit den Abstufungen des diegetischen Erzählers wird hierbei deutlich. Björn kann auch als Nebenfigur bezeichnet werden, da dieser Terminus in Bezug auf

die Beteiligung am Geschehen unterschiedlich ausgelegt werden kann und Martínez/Scheffel (2012) *Nebenfigur* nicht definieren.

Alles in allem ist Björn Gasselik ein diegetischer Erzähler, der von sich selbst erzählt. Sein erlebendes Ich ist nur am Rande am Geschehen beteiligt, aber hat einen kleinen Einfluss auf die Lösung des Mordfalls.

4.3.3 Joachim Fux

Wie in Kapitel 4.2.6 ist der Bruch der Regelmäßigkeit durch Kapitel *Zweiundzwanzig* bereits erläutert. „Ich habe ihn umgebracht.“ (SL: 290) Mit diesem Satz kommt wie bei Björn Gasselik ein Ich zum Vorschein, das auf zwei Ebenen fungiert. Einerseits gibt es die Figur Joachim Fux, die das alles getan hat und darüber nachdenkt. Andererseits erzählt Joachim Fux über seine Tat und reflektiert sie.

„Die Sache zu tun, war leicht, wie gesagt. Schwierig war die Zeit davor. Danach war ich müde, sonst nichts.“ (SL: 290) In diesem Kapitel ist der Erzähler die Hauptfigur. Auch wenn der Blick auf den Rest der Handlung fällt, kann Joachim Fux nur als eine der Hauptfiguren bezeichnet werden, obwohl er im Vergleich zu anderen wenig vorkommt. Erstens ist er die Figur, die das Geschehen erst auslöst. Ohne ihn wären keine Ermittlungen eingeleitet worden und ohne ihn wäre auch Raffael Horn nicht zum Einsatz gekommen. Zweitens taucht er ganz nebenbei auf, ohne dass er je verdächtigt wird. Drittens erzählt er in Kapitel *Zweiundzwanzig* die wichtigsten Ereignisse seines Lebens, die ihn zu dieser Tat veranlassten.

„Ich sehe das Gesicht vor mir. Ich weiß immer, wo es sich befindet. Schließlich folge ich ihm. Ich werde es auslöschen.“ (SL: 293) Teilweise vermischen sich Erzähler und Figur so sehr, dass die Grenze zwischen den beiden nicht mehr festgestellt werden kann. Dies liegt daran, dass Joachim Fux nicht nur Teil der Exegese, sondern auch der Diegese ist. In Kapitel *Zweiundzwanzig* erzählt ein diegetischer Erzähler, der zwar selten aktiv auftritt, aber stark am Geschehen beteiligt ist.

Zuletzt soll die folgende Tabelle die Erzählertypen in *Die Süße des Lebens* darstellen:

Kapitel	Erzählertyp
<i>Null, Eins, Zwei, Drei, Fünf, Sechs, Sieben, Neun, Zehn, Elf, Dreizehn, Vierzehn, Fünfzehn, Siebzehn, Achtzehn, Neunzehn, Einundzwanzig, Dreiundzwanzig</i>	nichtdiegetisch
<i>Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Zwanzig</i>	diegetisch
<i>Zweiundzwanzig</i>	diegetisch

Tabelle 5: Erzählertypen SL

4.4 Der Titel: *Die Süße des Lebens*

Ludwig Kovacs und seine Kollegin Sabine Wieck werden zu einem Fall von Vandalismus gerufen. Sechzehn Bienenkästen wurden zerstört und die Bienen starben durch die Kälte in wenigen Sekunden. Eigentümer der Bienenkästen ist Joachim Fux, der mit Kovacs und Wieck dorthin geht.

Der Täter musste mit einer unglaublichen Gründlichkeit ans Werk gegangen sein. Er hatte die Bienenkästen in einer Reihe aufgestellt und dann zertrümmert, einen nach dem anderen. Dem Erdboden gleichgemacht, dachte Kovacs, so sagt man doch, und er dachte an einen riesigen Vorschlaghammer, der da auf die Holzkuben niedersauste. ‚Wer macht so etwas?‘, fragte Sabine Wieck, ‚Wer bringt Bienen um?‘ Wer Katzen und Stockenten den Hals durchschneidet, hat mit Sicherheit kein Problem damit, dachte Kovacs und er hatte keine Ahnung, warum sie ständig fragte: Wer macht so etwas?, und warum ihn die Art und Weise, in der sie das fragte, so froh stimmte. ‚Ein Mensch, der ein Problem mit der **Süße des Lebens** hat, macht so etwas‘, sagte er und wunderte sich im selben Augenblick darüber, da er ansonsten mit derart pathetischer Metaphorik nichts am Hut hatte. Fux warf ihm einen Blick zu und es schien, als habe er Tränen in den Augen; vielleicht war es aber auch nur die Kälte. (SL: 202)

Die einzige Nennung des Titels erfolgt in einem Teil des Geschehens, in dem der Täter als Figur vorkommt. Als Leser*in weiß man aber noch nicht, dass Joachim Fux der Mörder ist. Erst nachdem das vorletzte und das letzte Kapitel gelesen ist, hat dieser Textausschnitt eine tiefere Bedeutung.

Es ist fast ironisch, dass Kovacs diesen einen Satz zum Mörder sagt, auf den er auch zutrifft, obgleich er viele andere Personen charakterisieren könnte. Denn Joachim Fux ist seit dem Tod seines Bruders suizidgefährdet und führt ein scheinbar unglückliches Leben, da ihn Momente des Krieges verfolgen.

Der Titel ist passend gewählt, da der Roman unendliche Abgründe der Menschen offenbart: Ein Vater bricht seiner Tochter die Beine, ein Mann schlägt seine Frau, bis sie blau im Gesicht ist, und ein Kriegsveteran schneidet einem Großvater die Kehle durch und zerschmettert seinen Kopf mit einem Amboss. Viele Personen in *Die Süße des Lebens* haben ein Problem mit ihr und das betrifft auch die Protagonisten Ludwig Kovacs und Raffael Horn. Dennoch schaffen sie es, den Täter zu fassen und die Wahrheit ans Licht zu bringen.

Aber ein Aufatmen bewirkt dieser Fahndungserfolg nicht. Zu eindringlich haben sich die grauen Seelenlandschaften ins Gedächtnis des Lesers geprägt, als dass er noch an eine klare Unterscheidung von gut und böse, von krank und gesund, von subjektiver und objektiver Welt glauben könnte. (Wirthensohn 2006)

5 Das Matratzenhaus

Der vorliegende Roman spielt wie sein Vorgänger im fiktiven Ort Furth am See und erschien erstmals 2010 im Deuticke-Verlag. Wie zuvor wird ein kurzer Abriss des Inhalts gegeben, um grob das Geschehen zu skizzieren. Das Buch umfasst 24 Kapitel, die einzeln auf Stimme und Modus untersucht werden. Im Anschluss daran wird der gewählte Titel des Kriminalromans betrachtet und seine Funktion in die Handlung eingeordnet.

Im Gegensatz zu *Die Süße des Lebens* spielt *Das Matratzenhaus* nicht im Winter, sondern im Frühling: „[...] schließlich komme Ostern demnächst.“ (MH: 71) Außerdem liegt zwischen dem Mord im ersten Roman und den Geschehnissen im zweiten eine Zeitspanne: „Vor zwei Jahren hatte Bauer jedenfalls bei der Aufklärung des Mordes an einem alten Mann entscheidend mitgewirkt.“ (MH: 51)

5.1 Abriss des Inhalts

In *Das Matratzenhaus* dreht sich der Großteil der Handlung um die Frage, wer denn Kinder schlägt. Dem Kommissar Ludwig Kovacs werden mehrere Fälle von Kindesmisshandlung gemeldet, bei denen den Kindern auf den Kopf, auf den Rücken und auf die Schultern geschlagen wird (vgl. MH: 154). Die Polizei zieht Psychiater Raffael Horn zurate, der mit jedem der Kinder ein Gespräch führt, um herauszufinden, was ihnen zugestoßen ist, aber sie verraten kaum etwas.

Parallel dazu ermitteln die Polizeibeamten um Kovacs in einem anderen Fall: Ein junger Mann, Florian Weghaupt, scheint von einem Baugerüst zu Tode gestürzt zu sein. Seine Mutter glaubt weder an einen Unfall noch an Selbstmord, jedoch sprechen alle Indizien für einen Unfall.

Neben den bereits bekannten Figuren tritt Stella Jurmann auf, eine Volksschullehrerin, die mit Joseph Bauer in einer Beziehung lebt. Sie ist zudem die Lehrerin von einigen der misshandelten Kindern.

Außerdem enthält der Roman Passagen, die sich mit einem Mädchen namens Fanni befassen. Dieses schildert von Ausflügen mit seiner Schwester Susi/Switi und von seinen Pflegeeltern. Schnell wird deutlich, dass die beiden Mädchen misshandelt werden und dass Fanni davon beiläufig erzählt.

Paulus Hochgatterer entwirft in seinem Roman "Das Matratzenhaus" ein vielstimmiges Panoptikum kleiner menschlicher Schwächen und Dramen, Alltagsmühen und mehr oder weniger liebevoller Beziehungsgeflechte, hinter dem sich unbemerkt das Ungeheuerliche abspielt. Inmitten vieler kleiner Abgründe klafft unsichtbar der große. (Österreichischer Rundfunk 2017a)

Diese großen und kleinen Abgründe werden im Roman stimmlich und modal unterschiedlich realisiert. Die folgenden Kapitel analysieren die Art und Weise, wie das Geschehen präsentiert wird.

5.2 Wer sieht?

Durch wessen Augen die Handlung in *Das Matratzenhaus* wahrgenommen wird, ist Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels. Ähnlich wie im Vorgängerroman alternieren die Kapitel *Eins* bis *Dreiundzwanzig* in ihrer Modalität, weshalb wiederum mehrere Kapitel gemeinsam analysiert werden, um herauszufinden, wie diese fokalisiert sind. Das erste Kapitel, *Wie es gewesen sein muss*, wird allein betrachtet. Der Modus wird anhand der drei Leitfragen nach Schmid (2014: 141) untersucht.

5.2.1 *Wie es gewesen sein muss*

Der Wind ist da. Die Pelikane schnellen hoch wie an Gummibändern, blöken auf, stoßen mit angewinkelten Schwingen steil nach unten und durchschlagen die Wasseroberfläche. Wenn sie nach einer Weile an anderer Stelle wieder auftauchen, recken sie ihre Schnäbel, schütteln die Kehlsäcke und befördern, was drin ist, in den Schlund. (MH: 7)

Diese Beobachtung wird neutral und von jemandem, der von außen wahrnimmt, geschildert. Generell sieht der Erzähler in diesem Kapitel nur Dinge, die tatsächlich von außerhalb wahrgenommen werden können. „Die Frau schaut über die Dächer der Stadt hinweg in die Ferne und scheint den Wind zu prüfen.“ (MH: 10) Der Erzähler ist sich hier nicht sicher, ob die Frau wirklich den Wind prüft. Dadurch wird deutlich, dass er nicht aus einer Übersicht sieht. Dennoch sprechen nicht alle Passagen für eine externe Fokalisierung.

„Die Frau mag die Tiere nicht. Sie sind laut, und wenn man ihnen nahe kommt, stinken sie.“ (MH: 7) Im vorliegenden Kapitel tritt eine unbekannte Frau auf und ihre Meinung wird rezipiert, jedoch könnte dies in einer extern fokalisierten Erzählung nicht passieren, da ein externer Erzähler nicht die Meinungen der Figuren wahrnehmen könnte. Genauso scheinen folgende Sätze nicht in die Struktur des extern fokalisierten Geschehens zu passen: „Sie sagt nichts, ergreift die Hand des Mädchens und zieht

sie ihm aus dem Mund. Es ist noch Zeit. Es wird Regen geben, doch sie sind beinahe am Ziel.“ (MH: 10) Neben einer unbekannten Frau spielt ein Mädchen eine Rolle, von dem der*die Leser*in wenig erfährt. Entweder es werden in diesem Textausschnitt die Gedanken der Frau geschildert, dann ist diese Passage intern fokalisiert. Oder ein auktorialer Erzähler tritt an dieser Stelle auf, der mehr weiß als die Figuren. Eine weitere Möglichkeit ist, dass ein neutraler Erzähler die Körpersprache der Frau und des Mädchens so gut liest, dass er weiß, dass die beiden irgendwo ankommen werden. Das Wetter wiederum kann er aus einer Außensicht wahrnehmen.

Der*Die Leser*in erfährt weiters mittels einer neutralen Schilderung, dass die Frau das Mädchen zu drei Menschen bringt. Von diesen bekommt sie einen Umschlag mit Geld und lässt das Mädchen zurück. „Draußen läuft die Frau durch den Wind. Vielleicht lacht sie. Vielleicht schreit sie auch.“ (MH: 11) Die vorsichtige Formulierung mit häufigen Konjunktiven und mit dem Adverb „vielleicht“ spricht gegen eine Nullfokalisierung.

Daher lässt sich feststellen, dass das Kapitel *Wie es gewesen sein muss* dominant extern fokalisiert ist und eine deutlich intern fokalisierte Passage enthält. Ob diese beabsichtigt ist und einen weiteren Zweck erfüllt, kann nicht erörtert werden. Definitiv kann behauptet werden, dass in diesem Kapitel keine Nullfokalisierung vorliegt.

5.2.2 *Eins, Fünf, Neun, Dreizehn, Siebzehn, Einundzwanzig*

„Sie steht in der Tür, blickt in die Klasse und weiß, dass es wieder einmal schwierig werden wird.“ (MH: 12) Der erste Satz des Kapitels *Eins* verdeutlicht zwei Aspekte: Erstens tritt eine Frau auf und zweitens werden ihre Gedanken mitgeteilt. Darüber hinaus erfährt der*die Leser*in ihren Namen durch Joseph Bauer, der bereits aus *Die Süße des Lebens* bekannt ist, indem er sie begrüßt: „Hallo, Stella!“ (MH: 12)

Stella Jurmann ist Volksschullehrerin, mit Joseph Bauer liiert und kann, wie auch ihr Partner, als psychisch labil bezeichnet werden. Es werden zahlreiche Details aus ihrem Privatleben preisgegeben, weshalb darauf geschlossen werden kann, dass ihr figuraler Horizont in die Narration einfließt. In Kapitel *Neun* geht sie mit Joseph Bauer laufen:

Jeder Atemzug brennt in ihrer Brust. Schneller kann sie nicht. Die alte Geschichte. Er ist hinter ihr her. Er wird sie erwischen. Er hat sie immer noch erwischt. Sie wird stolpern und

hinfallen. Er wird riesenhaft aufragen und lachen, ein wenig dreckig und ein wenig peinlich berührt. Dann wird er sich runterbeugen und den Arm heben. (MH: 126)

„Er“ ist hier nicht Joseph Bauer, sondern Stellas Exmann, der sie misshandelt hat (vgl. MH: 238-239)

Wie Bauer oder vielleicht durch ihn ist Stella Jurmann ein auditiver Mensch. Beim gemeinsamen Laufen bemerkt sie, dass die Geräusche eines Hochdruckreinigers wie ein eigenartiges Lied klingen (vgl. MH: 124). Während einer Skitour mit ihm „horcht [sie] auf das Schleifen der Steigfelle und versucht in einem konstanten Rhythmus zu bleiben“ (MH: 235). Außerdem zitiert sie Passagen aus Songtexten, die Joseph Bauer sie anhören lässt bzw. die er vor sich hin summt, wenn sie zusammen sind: „When you near / It’s just as plain as it can be / I’m wild about you, gal / You ought to be a fool about me.“ (MH: 122)

Insbesondere Kapitel *Einundzwanzig* zeigt, dass Stella Jurmann in den vorliegenden Kapiteln die bewertende Instanz ist. Der folgende Textausschnitt schildert ihre Reaktion auf ein Video:

Einem Mädchen wird ein orangefarbener Schlauch in den Leib gesteckt. So beginnt der Film. Blasen auf einer weißen Brühe. Ein Betondeckel. Ein paar Grashalme. So endet er.

Sie läuft ins Badezimmer, zerschlägt das Zahnputzglas im Waschbecken und greift nach der größten Glasscherbe. Sie zieht sie von der Ellenbeuge zum Handgelenk, wieder und wieder. Dabei schreit sie. (MH: 287)

Stella hat den Drang, sich selbst zu schneiden, schon längere Zeit unter Kontrolle und das hängt mit der Beziehung zu Joseph Bauer zusammen. Doch ein derart gewalttätiges und traumatisierendes Video bringt sie dazu, ihre Fassung zu verlieren und sich selbst zu verletzen.

Die vorliegenden Kapitel werden aus Stella Jurmanns Sicht wahrgenommen, weil die perzeptive Perspektive figural umgesetzt ist. Dies ist daran erkennbar, dass ihre Wertungshaltung und ihre Denkmuster in die Handlung eingebettet sind. Daher kann festgestellt werden, dass die Kapitel *Eins*, *Fünf*, *Neun*, *Dreizehn*, *Siebzehn* und *Einundzwanzig* intern fokalisiert sind. Der Blickwinkel der Volksschullehrerin prägt das Geschehen.

5.2.3 *Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn, Zweiundzwanzig*

Die drei Leitfragen nach Schmid (2014) werden an dieser Stelle in umgekehrter Reihenfolgen behandelt, da die Sprache eines Arztes vom normalen Sprachgebrauch abweicht. Die vorliegenden Kapitel drehen sich um den Psychiater Raffael Horn und darum, wie er sein Privatleben und seinen Arbeitsalltag bestreitet. Die folgenden zwei Textpassagen dienen zur Veranschaulichung einer Berufssprache, die helfen soll, einen Fokalisierungstyp zu bestimmen. Der erste Textausschnitt stellt die Beschreibung der drei misshandelten Kinder dar:

Alle drei unauffällig in ihrer Basisaustattung, normal intelligent, affektiv gut schwingend, adäquat im Kontakt, zurückhaltend und dennoch interessiert. Alle drei deutlich irritiert durch ein jeweils ähnliches Erlebnis, misstrauisch hinsichtlich der ereignisbezogenen Fragen, offensichtlich verängstigt durch etwas, das sie *das Gleiche* nannten, dessen Natur sie allerdings nicht preisgaben. Kein krankheitswertiges Störbild, insbesondere kein Hinweis auf posttraumatische Belastungsstörung. (MH: 243)

Der zweite Textausschnitt zeigt ein Gespräch mit einem Patienten, der einen Selbstmordversuch überlebt hat, in dem er mit ihm über seine Familiensituation spricht. Dabei kommen Horn zahlreiche Fragen in den Sinn:

Horn sah plötzlich all die Fragen, die in diesem Moment zu stellen gewesen wären, vor sich wie auf einer Schultafel: Haben Sie versucht, zu ihrem Vater Kontakt aufzunehmen? Wie stellen Sie ihn sich vor? Haben Sie ein Foto von ihm? Zu welchem ihrer Stiefväter hatten Sie die beste Beziehung? Treffen Sie ihn noch? Hat Sie der erste Stiefvater geschlagen? Der zweite? Der dritte? Er kam sich total lächerlich vor und fragte nur eins: „Warum unter dem Luster?“ (MH: 255)

Beide Passagen verdeutlichen eine Syntax, Lexik und Sprachfunktion, die charakteristisch für einen Arzt sind. Es werden Fachausdrücke und zahlreiche Fragen verwendet, die für einen Psychiater als Werkzeuge fungieren, um die Gefühlslage der Patient*innen herauszufinden und zu verstehen. Die persönlichen Einschätzungen von Raffael Horn fließen mit ein und stellen einen Diagnosebericht zusammen. Durch seinen Sprachgebrauch wird erkennbar, dass seine Wertungshaltung maßgeblich für die Schilderung der Ereignisse ist. Beispielsweise stellt er fest, dass es in Österreich eine freundliche Variante der Bösartigkeit gibt, die nur dafür da sei, um eine Erektionsschwäche abzuwehren (vgl. MH: 142).

Schimmeliges Brot spielt in zwei Kapiteln eine Rolle. In Kapitel *Zwei* wird festgestellt, dass es vergammelt ist und Raffael Horn neues kaufen muss, weil seine Frau Irene arbeitet (vgl. MH: 22-23). Am Beginn von Kapitel *Sechs* wird angemerkt, dass er den

Einkauf vergessen hat (vgl. MH: 73). Dadurch kann festgestellt werden, dass die Auswahl der Geschehensmomente dem Horizont der Figur Raffael Horn entspricht, weil eine banale Sache derart betont wird. Das Geschehen kann hier nur aus seinem Blickwinkel wahrgenommen werden, weil das schimmelige Brot mehr zeigt als ein verdorbenes Lebensmittel: Probleme mit seiner Frau Irene und seinem Sohn Tobias, seine Vergesslichkeit und seine Teilnahmslosigkeit bzw. Missgunst seiner Familie gegenüber, die ihn von Zeit zu Zeit befällt.

Die Kapitel *Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn* und *Zweiundzwanzig* sind intern fokalisiert, weil sowohl der sprachliche, der ideologische als auch der perzeptive Parameter der Perspektive figural gestaltet sind.

5.2.4 *Drei, Sieben, Elf, Fünfzehn, Neunzehn, Dreiundzwanzig*

Seit Jahren brauchte er [Ludwig Kovacs] keinen Wecker mehr. Egal, wann er am Abend ins Bett gegangen war, sah er am Morgen der Dämmerung zu, wie sie ins Schlafzimmer kroch, durch das Schlüsselloch, durch den Spalt unter der Tür, durch die Poren des Rollos vor dem Fenster. (MH: 41)

Die Beurteilung des Modus dreht sich um die Frage, wer in einem Text das Geschehen sieht. Diese Passage zeigt, dass Ludwig Kovacs das Eintreten der Dämmerung wahrnimmt, weshalb die Hypothese aufgestellt werden kann, dass die vorliegenden Kapitel aus seinem Blickwinkel betrachtet werden. Dafür spricht außerdem, dass dem*der Leser*in persönliche Informationen gegeben werden, z.B. seinen Zwang, der mit der Zahl Drei zusammenhängt (vgl. MH: 44).

Wie viele andere Figuren in diesem Roman erfährt Kovacs in seiner Kindheit Gewalt. Dieses Detail kommt auf, weil die Frage, wer Kinder schlägt, ständig in seinen Gedanken auftaucht – Kovacs' Antwort darauf lautet: „Alle.“ (MH: 152) Aufgrund der Tatsache, dass viele private Erlebnisse von ihm geteilt werden, steht fest, dass seinem Horizont die Auswahl der narrativen Einheiten entspricht. Im folgenden Textabschnitt denkt er über seine Kindheit und seinen gewalttätigen Vater nach:

Das Gefühl, wenn diese groben Hände in seinem Gesicht landeten, flach oder zur Faust geballt, konnte er nach wie vor reproduzieren, ebenso, dass das Schlimmste nicht der Schmerz gewesen war oder die Angst davor, erschlagen zu werden, sondern die bildhafte Vorstellung der väterlichen Finger: wie dick sie waren [...]. (MH: 158)

Gewalt prägt sein Denkmuster und das ist sowohl seiner Kindheit als auch seinen Erfahrungen als Polizist geschuldet. Darüber hinaus bewertet Kovacs die Beziehungen

zwischen Personen in seinem Leben. „Leftis Töchter liebten ihren Vater, obwohl er ein Weichei war. Kovacs war keins, und Charlotte hasste ihn unter Garantie. Er liebte sie auch nicht.“ (MH: 103) Dabei urteilt er über sich selbst genauso hart wie über Verdächtige in einer Ermittlung, und das wird ersichtlich, weil seine Wahrnehmung im Vordergrund steht.

Ähnlich wie bei Raffael Horn sind Fragen für Kovacs' Sprache charakteristisch. Sie haben eine gewisse sprachliche Funktion und kennzeichnen seinen Arbeitsstil als Polizist. In einem Gespräch mit Lea Wirth, deren Tochter angeblich von der schwarzen Flocke geschlagen wurde, werden „die typischen Polizeifragen“ gestellt (vgl. MH: 265).

Alles in allem sind die Kapitel *Drei*, *Sieben*, *Elf*, *Fünfzehn*, *Neunzehn* und *Dreiundzwanzig* intern fokalisiert, wobei die Handlung durch die Augen von Kriminalkommissar Ludwig Kovacs wahrgenommen wird.

5.2.5 *Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Zwanzig*

Ich habe eine Schwester. Ich habe gefragt, wie alt sie ist, und man hat mir gesagt, sie ist dreieinhalb. Angeblich kommt sie aus derselben Stadt wie ich. Ich habe gefragt, wie sie heißt, und sie haben gesagt: Susi. [...] Ich habe in unserer Sprache gesagt: ‚Ich heiße Fanni.‘ Sie hat die Augen geschlossen und ein einziges Wort geantwortet: ‚Switi.‘ (MH: 60)

Die ersten Zeilen von Kapitel *Vier* verraten eine Menge, über eine Figur, die hier neu eingeführt wird. Der*Die Leser*in erfährt, dass ein Mädchen namens Fanni eine Schwester mit dem Namen Susi hat, von der sie gerade erst erfährt. In der Opferschutzgruppe von Raffael Horn sitzt ein Mann, Armin Possner, der eine 13-jährige Pflege Tochter hat, die Fanni heißt (vgl. MH: 38). Daher kann davon ausgegangen werden, dass diese beiden dieselbe Figur verkörpern. Armin Possner erzählt außerdem, dass Fanni aus Indien stammt und dass ihre Schwester wieder zurückgeschickt wurde (vgl. MH: 37).

Für Fanni sind „sie“ ein Mann namens Bill und eine Frau, die sie nur „die Verrückte“ (MH: 115) nennt. Ihre neue Schwester Switi hingegen stellt für sie etwas Kostbares dar, der sie alles zeigen kann: „Ich helfe ihr in die Steppjacke mit den Pinguinen und binde ihre Schuhbänder. [...] Wir gehen unsere Runde.“ (MH: 116) Sie kümmert sich um Switi, wie es für eine große Schwester charakteristisch ist, und nimmt dabei Dinge wahr, mit deren Hilfe sich der*die Leser*in einiges zusammenreimen kann: „Ich streife ihr die Unterhose ab. Untenrum ist sie rot und braun gemischt. Ich wische ihr das alles

weg. Darunter ist sie ein wenig dunkelblau.“ (MH: 174) Fanni sieht die Verletzung, aber für sie ist sie etwas Selbstverständliches, das auch ihr oft passiert ist.

Wie in Kapitel *Zwei* bereits erfahren wird, wird Switi zurück nach Indien geschickt, was in Fanni starke Gefühle auslöst, sie kann es nicht glauben: „Ich schaue hinter jede Tür, in jede Lade, in jedes Fach, so, als könne sie plötzlich geschrumpft sein und irgendwo versteckt drinliegen, zum Beispiel hinter den Teetassen oder zwischen den Rollen mit dem Geschenkpapier.“ (MH: 231) Sie hofft, ihr kleine Schwester irgendwo zu finden, obwohl ihre Suche irrational ist.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Kapitel rund um Fanni intern fokalisiert sind. Fanni nimmt wahr und das ist daran bemerkbar, dass sie ihre Beobachtungen und Meinungen teilt und ihre Gefühle preisgibt. Jedoch muss angemerkt werden, dass es schwierig ist, zwischen ihr und der Erzählerin eine Grenze zu ziehen, weil es sich dabei um eine Figur handelt, die über sich selbst spricht (siehe Kapitel 5.3.2).

Die folgende Tabelle soll die Fokalisierungstypen in *Das Matratzenhaus* zusammenfassen:

Kapitel	Fokalisierungstyp
<i>Wie es gewesen sein muss</i>	dominant extern
<i>Eins, Fünf, Neun, Dreizehn, Siebzehn, Einundzwanzig</i>	intern
<i>Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn</i>	intern
<i>Drei, Sieben, Elf, Fünfzehn, Neunzehn, Dreiundzwanzig</i>	intern
<i>Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Zwanzig</i>	intern

Tabelle 6: Fokalisierungstypen MH

5.3 Wer spricht?

Die Stimme ist neben der Zeit und dem Modus ein Konzept in der Narratologie, das hierbei als Analysekriterium dient. In *Das Matratzenhaus* gibt es zwei verschiedene Erzählinstanzen, die in den nächsten beiden Kapiteln anhand des Erzähltextes auf ihren diegetischen Status untersucht werden. Die Hierarchie wird vernachlässigt, da sich in Kapitel 4 herausgestellt hat, dass deren Untersuchung keine ertragreichen Informationen liefert.

5.3.1 Der nichtdiegetische Erzähler

Im vorliegenden Roman spricht ein nichtdiegetischer Erzähler, der bis auf wenige Kapitel die Handlung schildert. Der fiktive Erzähler kann lediglich im Text festgemacht werden, weil er eine rein textuelle Kategorie ist, die einen Sprechakt ausführt (vgl. Margolin 2009: 351). Daher werden *Wie es gewesen sein muss* und die Kapitel, die Stella Jurmann, Raffael Horn und Ludwig Kovacs betreffen, mithilfe von Zitaten gemeinsam untersucht. Hierbei wird mit dem ersten Kapitel begonnen und danach wird der Text mittels der drei Figuren nacheinander analysiert.

Der Titel des ersten Kapitels vermittelt eine Abweichung von der restlichen Kapitelstruktur und dieser Umstand betrifft auch den Fokalisierungstyp. Außerdem vermittelt er, dass zwischen dem vermeintlichen Verkauf eines Mädchens und der restlichen Handlung des Romans ein längerer Zeitraum liegt bzw. dazwischen eine Abgrenzung erfolgt.

Bevor die Frau beginnt, in einer steilen Schräge den Abhang zur Straße hochzuklettern, schließt sie den Arm fest um den Leib des Kindes, weist mit dem Kopf gegen den Himmel und sagt etwas, das ‚Jetzt musst du ruhig halten‘ bedeuten mag. Das Mädchen legt die Arme vor den Körper und den Kopf gegen die Brust der Frau. (MH: 8)

In diesem Textausschnitt treten zwei erlebende Figuren auf: eine unbekannte Frau und ein unbekanntes Mädchen, die eine scheinbar vertraute Beziehung zueinander haben. Ob es sich bei einer von den beiden um ein erlebendes Ich im Sinne eines diegetischen Erzählers handelt, zeigt das folgende Zitat: „Das Mädchen weist mit ausgestrecktem Arm auf eine Mobiltelefon-Reklame; die Frau sagt etwas und lacht.“ (MH: 8) Die Handlungen der Figuren werden nicht von ihnen und nicht von einer anderen Figur, die am Geschehen unbeteiligt ist, erzählt. Es ist ersichtlich, dass ein

außenstehender Erzähler die Vorgänge schildert. Somit ist er nur Teil der Exegese und keine Figur der Diegese.

„Das Mädchen steht einfach da und schaut. In einer Entfernung von zwei, drei Metern liegt der Stoffsack auf dem Boden. Keiner sagt etwas.“ (MH: 11) Dass ein nichtdiegetischer Erzähler spricht, verdeutlicht diese Textpassage erneut, da es sich um eine nüchterne Beschreibung handelt.

Die Volksschullehrerin Stella Jurmann ist eine Figur, die bereits in 5.2.2 charakterisiert wird, und das geschieht durch einen externen Erzähler. Nach einem Gespräch mit Joseph Bauer kommt folgender Textausschnitt: „Sie glaubt ihm aufs Wort und sie glaubt ihm auch, dass ihm die anderen Patres seine Beziehung zu ihr nicht neiden. [...] Irgendwann wird sie ihn fragen, ob er selbst gern ein Kind hätte, ein eigenes.“ (MH: 69)

Die Formulierung dieser Passage spricht für einen außenstehenden Erzähler, der Einblick in Stellas Gefühlswelt hat. Stella ist das erlebende Ich in den sechs Kapiteln, die durch ihre Augen wahrgenommen werden. Kurz vor einer Skitour mit Joseph Bauer „hakt sie ihre innere Checkliste ab: Sonnencreme, Apfelsaft, Handschuhe, Mütze, Brille, Lawinenpieps.“ (MH: 234) Jedoch tritt sie nicht als erzählendes Ich auf, das in einem gewissen Zeitabstand von seinen früheren Erlebnissen berichtet:

Einem Mädchen wird ein orangefarbener Schlauch in den Leib gesteckt. So beginnt der Film. Blasen auf einer weißen Brühe. Ein Betondeckel. Ein paar Grashalme. So endet er.

Sie läuft ins Badezimmer, zerschlägt das Zahnputzglas im Waschbecken und greift nach der größten Glasscherbe. Sie zieht sie von der Ellenbeuge zum Handgelenk, wieder und wieder. Dabei schreit sie. (MH: 287)

Die Verwendung des Wortes „Leib“ verlangt einen erwachsenen Sprecher, bzw. vermittelt die Passage, dass ein neutraler Erzähler nüchtern über einen Sachverhalt berichtet. Dies deutet erneut auf einen nichtdiegetischen Erzähler hin. Fanni beispielsweise formuliert anders: „[...] und erzähle von dem orangefarbenen Gummischlauch, den sie dir hinten reinschieben [...]“ (MH: 175).

Die Kapitel, die aus dem Blickwinkel Horns wahrgenommen werden, werden ebenfalls von einem nichtdiegetischen Erzähler geschildert. Die folgende Passage zeigt, dass Raffael Horn eine Opferschutzgruppe betreut, die sich regelmäßig trifft, um über ihre Probleme zu sprechen:

Vier Personen waren da. Frau Kirschner und das Ehepaar Reintaler saßen im Wartebereich an einem Tisch und tratschten, Kurt Frühwald saß ein Stück abseits, und der grauhaarige Mann, der vor zwei Wochen zum ersten Mal teilgenommen hatte, lehnte an der Wand und tupfte mit einem Stift auf seinem Palmtop herum. Horn hatte sich den Namen des Mannes nicht gemerkt, aber das passierte ihm in letzter Zeit öfter. (MH: 31)

Obwohl Raffael Horn die Figur ist, von der die Handlung in diesen Kapiteln ausgeht, ist er nicht der Erzähler des Geschehens. Dennoch nimmt der Erzähler Charakterzüge von Horn an, z.B. die Ungenauigkeit bei Namen. Frau Kirschner wird einmal als „Sophie“ (MH: 32) und einmal als „Elfriede“ (MH: 37) benannt, und das während derselben Gruppensitzung. Aufgrund der Tatsache, dass in dieser Arbeit der reale Autor unberücksichtigt bleibt, wird davon ausgegangen, dass dies ein Irrtum des fiktiven Erzählers und nicht des Autors ist. Dadurch identifiziert er sich mit der handlungstreibenden Figur in diesen Kapiteln.

„Er stellte sich vor, wie Leonie Wittmann in ein Zimmer kam, in dem ein junger Mann von der Decke hing, wie sie völlig unaufgeregt an ihn herantrat, ihn an den Hüften umfasste, hochhob und so lange hielt, bis ein anderer ihm die Schlinge vom Kopf streifte.“ (MH: 77) Der Erzähler ist nicht Teil der Diegese, aber sehr nah an ihr dran, weil er dem*der Leser*in Einblick in die Denkmuster Raffael Horns vermittelt. Jeder Gedanke und jedes Gefühl können rezipiert werden, da der nichtdiegetische Erzähler zwar am Geschehen unbeteiligt, aber nicht unberührt ist.

In den Kapiteln, in denen Ludwig Kovacs als zentrale Figur handelt, erzählt ebenfalls der nichtdiegetische Erzähler, der beinahe das ganze Geschehen des Romans wiedergibt (außer Kapitel *Vier*, *Acht*, *Zwölf*, *Sechzehn*, *Zwanzig*). Diese Behauptung kann anhand verschiedener Textpassagen verifiziert werden.

Es wurde bereits festgestellt, dass die Kapitel, in denen Kovacs der Protagonist ist, durch seinen persönlichen Sprachgebrauch charakterisiert werden. Genauso spricht aber die verwendete Sprache für einen Erzähler, der aus der Exegese über die Diegese berichtet. Sprachlich besonders interessant ist ein Telefongespräch (vgl. MH: 269-270) zwischen Raffael Horn und Ludwig Kovacs, das als indirekte Rede wiedergegeben wird und deshalb für einen außenstehenden Erzähler spricht. Der Dialog wird durch Fragen geprägt und behandelt Kurt Frühwald, der verdächtigt wird, einen Kindergarten und ein Spielzeuggeschäft verwüstet zu haben. Außerdem könnte er derjenige sein, der die drei Kinder geschlagen hat. Aufgrund der Länge wird das

Zitat hier nicht abgedruckt.¹² Dieser Textabschnitt gibt lediglich wieder, was der Kommissar sagt und denkt, aber nicht, was Horn spricht. Der Erzähler fokussiert sich daher in den verschiedenen Kapiteln auf einen gewissen Teil der erzählten Welt und nicht auf die gesamte Diegese. Er setzt quasi Schwerpunkte, um immer nur eine Figur der Diegese ins Zentrum zu stellen.

Kovacs streckte seinen Arm nach rechts und tastete über die leere Betthälfte. [...] Ludwig Kovacs hatte geschworen, sich auf keine Beziehung mehr einzulassen, nachdem ihn seine Frau zugunsten eines geschniegelten Oberösterreichers verlassen hatte. Er hatte zu trinken begonnen, vor allem Bier, [...]. (MH: 41-42)

Gleich zu Beginn merkt man als Leser*in, dass es jemanden gibt, der diese Dinge über Ludwig Kovacs erzählt. Der Erzähler nimmt es zwar durch Kovacs' Blickwinkel wahr, aber er spricht es für ihn aus. Darüber hinaus ist es essentiell für einen nichtdiegetischen Erzähler, dass er sich nicht als Figur in der Diegese deklariert. Der Erzähler erzählt über eine oder mehrere erlebende Figuren.

5.3.2 Fanni Possner

Die zweite Erzählinstanz in *Das Matratzenhaus* ist ein realisiertes Ich: „Ich habe eine Schwester.“ (MH: 60) Das Mädchen, das hier erzählt ist Fanni Possner, die in Kapitel *Sechzehn* erfährt, dass ihre Schwester Switi nach Indien zurückgeschickt wurde. Dies ist der Auslöser dafür, dass sie Rachepläne gegen ihren Adoptivvater Armin Possner alias Bill schmiedet. Sie wird zur schwarzen Flocke, zeigt den Kindern eine DVD, auf der Switi missbraucht wird, schlägt sie mit einem Bambusstab wie bei einem Ritual und verlangt von ihnen Schweigen, sonst passiere ihnen das Gleiche (vgl. MH: 280).

Bis zu diesem Zeitpunkt, an dem Switi zurückgeschickt wird, erlebt Fanni vieles, das sie als erzählendes Ich in den Kapiteln *Vier*, *Acht* und *Zwölf* schildert: Spaziergänge und Fahrradausflüge mit ihrer kleinen Schwester und das Auskundschaften des Hauses samt den Zimmern mit den Matratzen: „Es sind drei Zimmer, das weiße, das gestreifte und das Blumenzimmer. Ich habe sie nach den Matratzen benannt, die in den Zimmern herumliegen.“ (MH: 119) Diese drei Kapitel liegen zeitlich definitiv vor den restlichen Geschehnissen im Roman, da Switi zu Beginn dreieinhalb Jahre ist (vgl.

¹² nachzulesen in MH: 269-270.

MH: 60). Jedoch war sie zu Schulbeginn kurz bei Stella Jurmann in der Klasse und zu Ostern merkt ein Mädchen namens Lara an, sie würde Susi vermissen (vgl. MH: 16 und 183). Das bedeutet, dass Switi einige Jahre in Furth am See war, bevor sie von Armin Posser nach Indien zurückgeschickt wird. Dies merkt er in der Opferschutzgruppe an (vgl. MH: 37).

Daher kann festgestellt werden, dass Fanni in diesen drei Kapiteln über sich selbst erzählt, was sie in den letzten Jahren erlebt hat, und dieser Bericht ist die Rechtfertigung für ihre Tat. Erst nachdem ihre Schwester verschwindet, wird sie zur schwarzen Flocke und fertigt ein Schwert an. Damit versucht sie, die Misshandlungen an ihr und ihrer Schwester auf ihre eigene Art und Weise zu verarbeiten und für die Öffentlichkeit aufzudecken.

Ich öffne den DVD-Player. [...] Ich nehme die DVD raus und stecke sie unter die gelbe. [...] Ich schlüpfte aus der Cuculla und falte sie zusammen. Dann ziehe ich das Heft mit dem braunen Umschlag und die vier Papierblätter aus meiner Jackentasche. Ich schiebe die vier Dinge in eine dunkelblaue Umhängetasche aus Planenstoff. (MH: 279)

Fanni als diegetische Erzählerin ist an dieser Stelle nicht abzustreiten. Die Tasche gibt sie Lara und sie wiederum bringt diese ihrer Lehrerin Stella Jurmann, die somit dazu beiträgt, einen Kinderpornografiering aufzudecken. In Kapitel *Einundzwanzig* wird Fannis geplante Vorgehensweise von Stella Jurmann und Joseph Bauer gelesen, wodurch in dieser Passage¹³ ebenso Fanni als Erzählerin auftritt.

Ich hebe das Schwert griffoben hoch, so weit ich kann, und stoße es senkrecht nach unten. Es gibt einen knirschenden Laut, als die Spitze die Wirbelsäule trifft. Er [Armin Possner/Bill] ächzt kurz auf. Ich führe die Klinge in einem Bogen zu seiner Leber hinauf, zügig und rasch, dann ziehe ich sie aus seinem Körper. (MH: 286)

Fanni Possner ist sowohl Opfer als auch Täterin in diesem Roman. Sie ist neben Raffael Horn und Ludwig Kovacs eine Hauptfigur und in den Kapiteln, die von ihr erzählt werden, ist sie die einzige Protagonistin. Daher handelt es sich bei ihr um eine diegetische bzw. autodiegetische Erzählerin, die in jeder Hinsicht die Handlung auslöst und vorantreibt.

Diese abschließende Tabelle soll die Erzählertypen in *Das Matratzenhaus* veranschaulichen:

¹³ siehe dazu MH: 285-286.

Kapitel	Erzählertyp
<i>Wie es gewesen sein muss, Eins, Zwei, Drei, Fünf, Sechs, Sieben, Neun, Zehn, Elf, Dreizehn, Vierzehn, Fünfzehn, Siebzehn, Achtzehn, Neunzehn, Einundzwanzig, Dreiundzwanzig</i>	nichtdiegetisch
<i>Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Zwanzig</i>	(auto-)diegetisch

Tabelle 7: Erzählertypen MH

5.4 Der Titel: *Das Matratzenhaus*

Fanni erzählt in Kapitel *Acht* von drei Zimmern, in denen mehrere Matratzen liegen (vgl. MH: 119). Diese implizieren bereits den Titel des Romans. Außerdem hat sie sich mit diesen Matratzen und ihrer Zusammensetzung detailliert auseinandergesetzt: „Ich zeige Switi die aufgenähten Schilder, auf denen all diese Dinge stehen. [...] und dann sage ich noch, dass sie die weißen Matratzen¹⁴ nehmen soll, wenn sie die Wahl hat.“ (MH: 179). Die Matratzen spielen im Leben der beiden eine Rolle, weil sie der Ort der Misshandlung und des Traumas sind.

Als Fanni Lara in ihr Versteck bringt, um ihr die Beweise für die Vergewaltigung von Switi zu geben, sagt sie: „Vorbei am Matratzenhaus.“ Sie sagt: „Ein lustiger Name.“ (MH: 276) An dieser Stelle des Romans taucht der Titel zum ersten Mal tatsächlich auf. Das Mädchen Lara weiß nicht, was er eigentlich bedeutet und findet ihn aufgrund ihres Alters lustig. Der*Die Leser*in hingegen kennt die Abgründe und die negativen Konnotationen hinter dieser Bezeichnung.

Spätestens als Stella Jurmann und Joseph Bauer den Beutel mit der DVD und dem Heft auspacken, wird die grausame Bedeutung vom Matratzenhaus deutlich. Der erste Satz im Heft lautet: „Switi und Fanni im Matratzenhaus.“ (MH: 284) Der Titel der DVD heißt „Eating Sweet Brownie.“ (MH: 287)

Die Wahl des Titels erscheint anfangs positiv bzw. neutral, bis alle Informationen zum Matratzenhaus ans Tageslicht treten. Der Begriff kommt lediglich in Fannis

¹⁴ Anmerkung: Die weißen Matratzen sind aus Naturlatex mit Kokosfaserschichten und einer Liegeschicht aus Baumwolle (vgl. MH: 179).

Sprachgebrauch vor, denn keine der anderen Figuren kennt oder verwendet ihn. Darüber hinaus ist der Kinderpornografiering nicht wirklich Gegenstand der Ermittlungen und Untersuchungen rund um Ludwig Kovacs und Raffael Horn. Nur George Demski, ein Kollege von Kovacs, ermittelt im Bereich der Kinderpornografie. Er befindet sich aber während der Handlungen des Romans im Ausland und weiß nicht, dass in Furth am See Derartiges passiert.

Dennoch ist der Titel ideal gewählt: Fanni prägt den Begriff, Fanni stellt das Matratzenhaus vor und Fanni ist für den Rest der Handlung verantwortlich. Am Ende wird erkennbar, dass sie Hauptakteurin des gesamten Romans ist und ihr dadurch der Raum geboten wird, aus ihrer Opferrolle auszubrechen, indem sie ihren Pflegevater Armin Possner mit einem Schwert hinrichtet.

Furth am See ist an der Oberfläche eine idyllische Kleinstadt, genau wie der Titel beim ersten Betrachten unauffällig erscheint. Wird beides näher untersucht, offenbaren sich die negativen Seiten der Menschheit und die omnipräsente Gewalt: „Die Erwachsenen sind mit ihren Wahrnehmungen und ihrem Innenleben beschäftigt. Die Signale der Kinder werden fehlinterpretiert, falsch verstanden oder gar nicht erst richtig zur Kenntnis genommen.“ (Österreichischer Rundfunk 2017a)

6 Fliege fort, fliege fort

Der letzte Kriminalroman dieser Reihe erschien im September 2019 ebenfalls im Deuticke-Verlag. Nach einem kurzen Abriss des Inhalts in 6.1 erfolgt dieselbe Vorgehensweise wie in Kapitel 4 und 5: Die Kapitel des Romans werden in Gruppen auf ihre Stimme und ihren Modus untersucht. Insgesamt umfasst *Fliege fort, fliege fort* 22 Kapitel. Zuletzt wird die Titelbezeichnung untersucht und mithilfe der Handlungsstruktur erläutert.

Es gilt noch zu erwähnen, dass die primäre Handlung von *Fliege fort, fliege fort* im Sommer spielt (vgl. FF: 16). Das bedeutet, dass das Geschehen wieder in einer anderen Jahreszeit stattfindet. Raffael Horn nimmt hierzu folgendes wahr: „Die ersten Gewitter waren in etwa zwei Wochen zu erwarten, gegen Schulschluss, diese Regel galt seit Jahrzehnten, Klimawandel hin oder her.“ (FF: 28) Dennoch kann nicht angenommen werden, dass die Ereignisse dieses Romans direkt im Anschluss an die Geschehnisse seines Vorgängers stattfinden. In einem Gespräch mit seinem Sohn Tobias merkt Psychiater Horn an, dass ihre Katze bereits vor vier Jahren gestorben sei (vgl. FF: 24). Am Ende von *Das Matratzenhaus* erfährt der*die Leser*in, dass ihre Katze nicht mehr lange zu leben hat.

6.1 Abriss des Inhalts

Die Handlung startet mit einem Rückblick in den Alltag eines Kinderheims. Hierbei wird deutlich, dass die Kinder besonders schlecht behandelt und sogar körperlich gezüchtigt werden. Die Haupthandlung startet mit Kapitel *Eins* und arbeitet indirekt die vergangenen Ereignisse in dem Kinderheim, dass als *die Burg* bezeichnet wird, auf. Dieses Kinderheim wird in der Gegenwart zu einem Heim für unbegleitete, minderjährige Flüchtlinge, was bei manchen Politikern negativ aufgefasst wird. Deshalb wird ein Sicherheitsdienst (A18) engagiert, der die Jugendlichen bewachen soll. Alle Protagonisten und Handlungsträger äußern sich im Laufe des Geschehens schlecht über den besagten Sicherheitsdienst, weil es sich bei den Mitarbeitern um vermeintliche Neonazis handelt. „Warum 18 und nicht 19 oder 21‘, wiederholten Lipp [...]. ‚Die Buchstaben‘, knurrte Lindström [...]. ‚Eins und acht, Mister Turbodenker‘, sagte sie, ‚erster und achter Buchstabe. A und H.‘“ (FF: 57)

Alt bekannt treten Ludwig Kovacs und Raffael Horn auf. Der Kriminalkommissar befasst sich mit einem illegal gesprayten Graffiti, einer Kindesentführung und mit Anschlägen auf ältere Menschen. Bei letzteren ist auch der Psychiater im Einsatz: Alle Opfer beteuern, dass ihre Verletzungen von einem Unfall herrühren, aber dennoch steht ihnen die Angst ins Gesicht geschrieben.

Weiters treibt eine neue Figur die Handlung voran: Regina Jurmann, Schwester von Stella Jurmann. Sie betreut im Jugendzentrum *Come In* eine Gruppe Jugendlicher, die zuhause keine Unterstützung finden. Dort arbeitet auch Joseph Bauer, der erneut zur Lösung eines Verbrechens seinen Teil beiträgt.

Als vierte Erzählinstanz – wie in den beiden anderen Romanen – tritt die Entführerin eines Mädchens, Elvira Helbich, auf. Die Entführerin hat früher Erfahrungen in der *Burg* gemacht und teilt diese dem Mädchen mit, wobei sich sein Großvater als ehemaliger Direktor des Kinderheims herausstellt, der damals besonders brutal agiert hat.

All diese Verbrechen hängen zusammen und die einzelnen Handlungsstränge verdichten sich am Ende an einem Punkt. Die folgenden Kapitel versuchen, diese Verdichtung modal und stimmlich zu erläutern.

6.2 Wer sieht?

Der Fokalisierungstyp im Gegensatz zum Erzählertyp ist Untersuchungsgegenstand in den folgenden Unterkapiteln. Wie in den Vorgängerromanen alternieren die Blickwinkel in den einzelnen Kapiteln regelmäßig. Eine Ausnahme bildet *Damals*, weshalb es allein analysiert wird. Kapitel *Zwanzig* unterbricht die Regelmäßigkeit, weil es sich dabei um einen Abschiedsbrief handelt, der erst nach einer näheren Untersuchung einer Figur zugeordnet werden kann, sofern dies überhaupt möglich ist. Wie zuvor wird auch hier chronologisch vorgegangen. Der Fokalisierungstyp wird mithilfe der drei Leitfragen nach Schmid (2014: 141) festgestellt.

6.2.1 *Damals*

Alle sehen ihn. Er läuft über die Wiese, dann den Feldweg entlang. Er stolpert, fällt hin, richtet sich wieder auf. Die Sonne liegt auf ihm, und sein Haar strahlt weiß. Es ist, als würde er durch ein Bild laufen, denkt sie. Manchmal nimmt sie die Dinge wahr, als seien sie nichts als gemalte Bilder. (FF: 7)

Der Beginn des Romans *Fliege fort, fliege fort* und des ersten Kapitels *Damals* stellt die Frage nach der Fokalisierung in den Raum. Der erste Satz impliziert bereits eine Wahrnehmung, jedoch ist noch nicht deutlich, wer hier sieht. Die erste Vermutung lässt auf eine externe Fokalisierung schließen, weil es so wirkt, als würde jemand von außen wahrnehmen und nicht durch eine Figur. Wenn weitergelesen wird, kann festgestellt werden, dass eine Figur auftritt, von der die Wahrnehmung ausgeht.

Bei der wahrnehmenden Figur handelt es sich um eine unbekannte Frau, die in weiterer Folge charakterisiert wird. So erfährt der*die Leser*in, dass sie ein Literaturwissenschaftsstudium abgebrochen hat, um einen Beruf zu verfolgen, mit dem sie die Welt etwas besser machen kann (vgl. FF: 8). Ihr ehemaliges Studium schlägt sich auch in der verwendeten Sprache nieder: „Der Sommer war sehr groß, denkt sie, demnächst wird jemand seinen Schatten auf die Sonnenuhren legen, und auf den Fluren die Winde ... Rilke-Blabla.“ (FF: 7) Sie verwendet eine poetische Sprache und erfreut sich an Alliterationen, z.B. „Sonnenbrand im September“ (FF: 11).

Der sprachliche Parameter der Perspektive ist also manchmal figural, aber auch narratorial umgesetzt. Neben der sprachlichen Perspektive wird auch die ideologische Perspektive durch diese Frau realisiert. In *Damals* wird ein Geschehen in einem Heim für Kinder und Jugendliche geschildert, in dem die Frau seit Kurzem arbeitet. Ein Junge wird von einer Sozialarbeiterin gebracht und läuft weg. Die Frau rennt ihm mit besten Absichten nach und holt ihn ein: „Als er ihr schließlich das Gesicht zuwendet, weiß sie, dass sie noch nie so eine Art von Verzweiflung gesehen hat, so grenzenlos und leer.“ (FF: 9) Sie nimmt seinen Blick als ängstlich wahr. Neben dem Umstand, dass sie ihre Wertungshaltung und ihre persönliche Einschätzung vermittelt, ist die Auswahl der narrativen Einheiten durch ihren Horizont geprägt. So sieht sie genau die Gesten des Heimleiters, bevor er den Jungen schlägt: „Noch einmal streicht er sich über die Nase, und plötzlich geht alles sehr schnell.“ (FF: 12)

Für eine externe Fokalisierung hält Genette (2010: 121) fest, dass der Erzähler weniger sagt, als die Figur weiß. Dies trifft in diesem Kapitel nicht zu, sondern der Erzähler sagt so viel, wie die wahrnehmende Figur weiß. Daher lässt sich feststellen, dass *Damals* intern fokalisiert ist und die Geschehnisse aus dem Blickwinkel einer unbekannten Frau wahrgenommen werden.

6.2.2 *Eins, Fünf, Neun, Dreizehn, Siebzehn*

„Ich liebe meine Arbeit. – Ab und zu muss sie sich solche Dinge vorsagen.“ (FF: 15) Wer in dieser Textpassage wahrnimmt, ist noch nicht feststellbar, aber es handelt sich definitiv um eine Frau. Sie arbeitet in einem Jugendzentrum namens *Come In* (vgl. FF: 16).

In einem weiteren Schritt werden private Informationen preisgegeben, die zur Findung ihrer Identität beitragen: „Stella Jurmann, besagte Lehrerin, liebt die Kinder, die sie unterrichtet, und sie liebt Joseph Bauer, irgendwie zumindest. Sie selbst ist sich bezüglich Letzterem ziemlich sicher, denn Stella ist ihre Schwester.“ Stella Jurmann, die in *Das Matratzenhaus* eine tragende Rolle spielt, hat eine Schwester, die in den vorliegenden Kapiteln die wahrnehmende Figur zu sein scheint. Ihren Namen erfährt der*die Leser*in durch Joseph Bauer: Regina (vgl. FF: 18). Anhand der drei Leitfragen nach Schmid (2014) soll herausgefunden werden, ob das Geschehen durch die Augen Reginas gesehen wird oder nicht.

Die Auswahl der narrativen Einheiten entspricht dem Horizont von Regina Jurmann, weil viele persönliche Details mitgeteilt werden. Beispielsweise erfährt der*die Leser*in, dass Regina Jurmann besonders gern schwimmen geht: „Schon als kleines Kind hat sie es geliebt, unter Wasser die Augen zu öffnen, jenen Moment, in dem das Sehen plötzlich kühl war, und trüb oder klar, blau oder grün keine Rolle spielten.“ (FF: 73) Ebenso macht sie regelmäßig Yoga, um sich als Kriegerin zu fühlen (vgl. FF: 191).

„Sich bei fünfunddreißig Grad Außentemperatur im Freien zu bewegen, ist objektiv eher blöd. Es entlang eines Flusses zu tun, relativiert die Blödheit ein wenig.“ (FF: 191-192) Dieser Textausschnitt spiegelt zugleich die sprachliche und die ideologische Perspektive wider. Die verwendete Lexik spricht für einen gebildeten und erwachsenen Sprecher, der durchaus Kontakte zur jugendlichen Sprachwelt pflegt, was für die

Leiterin eines Jugendzentrums charakteristisch ist. Aber die Textabschnitte haben lediglich ein paar sprachlich figurale Elemente, meistens sind sie narratorial geprägt.

Als Mitarbeiter*innen von der Sondereinheit Ausreise (SEA), der A18 und der Polizei im Jugendzentrum auftauchen, um den Brandanschlag auf ein Auto und das Attentat auf einen A18-Beamten, aufzuklären, ist Regina Jurmann fassungslos. Denn ihre Schützlinge wollen ein „umfassendes Geständnis“ (FF: 251) ablegen. Aufgrund ihrer Wahrnehmung des eigenen Körperzustandes bewertet sie die Situation indirekt und gibt preis, wie sie diese sieht: „Sie hat Schleier vor den Augen und ein flaues Gefühl im Magen.“ (FF: 252) Sobald sie sich wieder im Griff hat, ändert sich ihre Auffassung der Situation: „Sie spürt, dass sie langsam wieder ins Lot kommt. Sie nimmt die präzise Aufgabenverteilung unter den SEA-Leuten wahr.“ (FF: 255)

Regina Jurmann ist in den vorliegenden Kapiteln die wahrnehmende Instanz. Deshalb sind diese Textpassagen durchgehend intern fokalisiert und die Geschehnisse darin werden nicht von einem außenstehenden oder gar allwissenden Erzähler gesehen. Der Erzähler sagt genauso viel, wie die Figur Regina Jurmann weiß und wahrnimmt, aber nicht mehr.

6.2.3 *Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn*

Die Amsel sang seit ein paar Minuten. Er war wach geworden, kurz bevor sie begonnen hatte. [...] Irene würde demnächst ihre Augen öffnen [...]. Er betrachtete sie. Meine Frau wird bunt, dachte Raffael Horn, sie hat immer schon den schönsten Rücken der Welt gehabt, aber in letzter Zeit wird sie auch noch bunt. (FF: 22)

Die Figur, die hier im Mittelpunkt steht, wird bereits auf der ersten Seite von Kapitel *Zwei* namentlich genannt. Raffael Horn ist bereits aus den vorherigen Romanen bekannt und ist nach wie vor als Psychiater tätig. Ob er auch in diesem Roman die wahrnehmende Figur darstellt, wird die folgende Untersuchung zeigen.

Obwohl er als Arzt einen objektiven Charakter gegenüber seinen Patient*innen an den Tag legen sollte, kann er sich seine teils negative Bewertung nicht verkneifen: „Melanie war siebzehn, wog achtunddreißig Kilogramm bei eins siebzig Körpergröße, und er hatte keine Lust auf sinnlose Streitereien, das war die Wahrheit.“ (FF: 93) Er beschwert sich regelmäßig über seine Patient*innen und hat generell eine feste Meinung von den meisten Menschen, die er kennt – so auch von seiner Frau, für die er aber immer wieder positive Worte findet: „Trotzdem liebte er alles, was sie ihn davon

[von der Musik] sehen ließ, wie kaum etwas sonst, ihre Leidenschaft, ihre Verbissenheit, ihre Sehnsucht und manchmal diese unerbittliche Strenge.“ (FF: 87)

Sprachlich gesehen zeichnen sich diese Kapitel durch fachsprachliche Ausdrücke aus: „Selbstgefährdung“, „Traumatisierung“, „Suizidalität“ (FF: 157). Diese werden vor allem im Krankenhaus verwendet. Auch in seinem Privatleben wird seine umfangreiche Bildung deutlich, die sich in der verwendeten Lexik niederschlägt, wie beispielsweise der Begriff „Ornithologie“ (FF: 31) und Horns detailliertes Wissen über die in Furth beheimateten Vogelarten (vgl. FF: 31).

In Bezug auf die Kommunikation mit Patient*innen lässt sich eine interrogative Sprache festmachen. Das Gespräch mit Benjamin, einem syrischen Flüchtling, der in der *Burg* lebt, besteht aus Fragen und anschließenden Antworten von Horn und Benjamin, wobei die zentrale Frage „Did you really want to die?“ (FF: 153) lautet.¹⁵

Der Mann war erst für eine Weile ruhig geworden und hatte durch ihn hindurchgeblickt, dann hatte es von einem Moment auf den anderen ausgesehen, als gerate im Gesicht des Mannes etwas außer Kontrolle, als lösten sich Gefasstheit und Ordnung völlig auf und gäben den Blick frei in einen dunklen, bodenlosen Schlund. Es hatte nur zwei, drei Sekunden gedauert, aber in dieser Zeit hatte ihn aus den Augen des Mannes die nackte Angst angeblickt. (FF 42)

Raffael Horn nimmt hier wahr, wie sich ein Patient, Gerhard Stifter, verhält, als er ihm die Frage stellt, wie er denn vom Apfelbaum gefallen sei. Das Gesehene dauert nur kurz und hat aufgrund der verwendeten Sprache eine eingehende Wirkung. Jede*r Leser*in weiß, dass irgendetwas nicht zusammenpasst.

In einem Gespräch mit seiner Frau Irene fällt das Thema auf Bienen, woraufhin Raffael Horn über Joachim Fux¹⁶ nachdenkt. Hierbei gibt er eine Information preis, die in *Die Süße des Lebens* nicht geschildert wird: „Die Bienen waren jedenfalls erfroren und Fux mitsamt seiner Frau verschwunden gewesen. [...] Die Polizei hatte tagelang gesucht, auch unter Zuhilfenahme von Tauchern, man hatte die beiden jedoch nicht gefunden.“ (FF: 43) Dieser Textausschnitt verdeutlicht, dass die Auswahl des Geschehens an den Horizont der sehenden Figur angepasst ist. Es lässt sich feststellen, dass seine sprachliche und ideologische Perspektive in diesen Kapiteln

¹⁵ Das ganze Gespräch kann unter FF: 153-156 nachgelesen werden.

¹⁶ Er ist bekannt aus *Die Süße des Lebens*.

vorherrschend sind. Daher sind sie intern fokalisiert, wobei der Erzähler die Handlung durch die Augen Horns wahrnimmt und deshalb nicht mehr sagen kann, als die erlebende Figur weiß.

6.2.4 *Drei, Sieben, Elf, Fünfzehn, Neunzehn*

„Was tun wir?“, fragte Petra Lindström leise. Florian Lipp fuhr mit dem Finger seine Augenbrauen entlang. ‚Fotografieren‘, erwiderte er schließlich.“ (FF: 45) Kapitel *Drei* beginnt mit zwei Polizeibeamten, die bereits aus den früheren Romanen bekannt sind. Sie befinden sich bei einer Sachbeschädigung, genauer gesagt einem Diptychon, das an eine Hausfassade gesprayt ist. Nach einer Zeugenbefragung stellt Lindström folgende Fragen: „[...] was tun wir mit Kovacs?“ (FF: 49) Danach erfolgt an diesem Schauplatz ein Schnitt und die Handlung setzt mit Ludwig Kovacs wieder ein: „Ludwig Kovacs saß unter einem blau-weißen Sonnenschirm, hatte müde Beine und fror.“ (FF: 50)

Dieser Textabschnitt umfasst fünf Seiten und stellt eine Abweichung in der Erzählstruktur dar, weil der Rest aus dem Blickwinkel von Ludwig Kovacs wahrgenommen wird. Dafür gibt es drei Gründe.

Erstens werden die Gefühlswelt und die Wertungshaltung von Kovacs beschrieben: „Kovacs hatte plötzlich den Eindruck, es gehe ihm unterhalb des Unterkiefers das Gefühl verloren.“ (FF: 58) Dieses körperliche Empfinden spricht für eine interne Fokalisierung, da ein neutraler Erzähler, dies nicht erfahren könnte. Außerdem teilt er die Menschheit ganz genau in Gruppen ein, die ihm seine Arbeit und seine Selbstreflexion vereinfachen: „In der Typologie der Menschen gab es konstante Gegensatzpaare: die Bier- und die Weintrinker, die Marathonläufer und die Gastgartensitzer, die Fischer und die Gärtner.“ (FF: 61)

Zweitens verwendet er sprachlich gesehen gewisse Ausdrücke und Phrasen häufiger als andere, z.B. beschreibt er sein Herzklopfen mit „Kurz kurz kurz lang“ (FF: 176). Außerdem bezeichnet er sich selbst als „Verfechter der dokumentationsfreien Ermittlung“ (FF: 177), und dennoch schreibt er sich Gedankenketzen auf, um Verbindungen herzustellen. Normalerweise erhalten Kriminalkommissare Informationen von Personen, indem sie ihnen Fragen stellen. Dies weiß auch der Vater der entführten Elvira: „Fragen Sie“, sagte er, „ich glaube, ich bin vorbereitet.“ Er solle

einfach reden, sagte Kovacs, er habe den Eindruck, es brauche vorerst keine Fragen.“ (FF: 230) Als erfahrener Polizist weiß er genau, in welcher Situation Schweigen angebracht ist. Dadurch ist der interrogative Charakter seiner Sprache nicht mehr so ausgeprägt wie in den Vorgängerromanen.

Drittens sind die vorliegenden Kapitel derart durch Kovacs' Bereitschaft geprägt, persönliche Wahrnehmungen mitzuteilen:

Es war halb drei, als er erwachte. In letzter Zeit war es jede Nacht so. Er spürte die Enge um den Hals und die Atemnot. Sein Herz raste, stolperte, raste wieder. Jetzt war auch noch diese Ziehen im linken Arm. Normalerweise gelang es ihm, den Zustand wegzuatmen, diesmal funktionierte es nicht. (FF: 104)

Dies alles kann nur ein Erzähler wahrnehmen, der aus dem Blickwinkel einer Figur die einzelnen Momente sieht. Daher kann die zu Beginn festgestellte Behauptung, dass diese Kapitel intern aus der Sicht von Ludwig Kovacs fokalisiert sind, verifiziert werden. Die Seiten 45 bis 49 bilden eine Ausnahme, da sie sich nicht explizit mit Ludwig Kovacs beschäftigen.

6.2.5 *Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Das Kind im Körbchen*

„Ich habe sie entführt.“ (FF: 67) Mit diesem Satz startet Kapitel *Vier* und mit ihm wird eine neue Erzählperspektive eingeführt. Ein Ich tritt auf und erzählt einem entführten Mädchen über vergangene Vorgänge im Heim für Kinder und Jugendliche.

Das Ich nimmt in diesen Kapiteln das Geschehen wahr: „Ich sehe ihre Mundwinkel zucken, und ich denke daran, dass wir uns alle keine Vorstellung davon machen, wie viel Kinder aushalten, wenn es drauf ankommt.“ (FF: 71) Die Mimik des Mädchens wird genau betrachtet, was für eine erwachsene Figur spricht, die die Abläufe am Ort, an dem das Mädchen festgehalten wird, genau kontrolliert. Bei jedem Besuch wird über die *Burg* gesprochen. Dadurch erfährt der*die Leser*in einerseits, was dort alles passiert ist, und andererseits, wie Elvira darauf reagiert: „Das Mädchen schaut mich mit großen Augen an.“ (FF: 128)

Mithilfe der Wahrnehmung des Ichs wird mehr über die entführte Elvira preisgegeben als über den Entführer: „Am Morgen sehe ich, dass ihr Bett nass ist.“ (FF: 185) Das Mädchen zeigt zwar bei den Erzählungen Faszination, aber insgesamt empfindet sie Angst. Obwohl in den vorliegenden Kapiteln über den Entführer wenig

in Erfahrung gebracht werden kann, ist er der Ausgangspunkt der Wahrnehmung: „Sie hat erbrochen, ich rieche es.“ (FF: 280)

Das bedeutet, dass hier eine interne Fokalisierung vorliegt, bei der der Erzähler nicht mehr sagt, als die Figur weiß. Die Figur wählt die Geschehensmomente aus und bewertet das Geschehen bzw. das Mädchen: „Ich könnte nicht sagen, dass mir das Mädchen sympathisch ist. Groß, pastös, ein wenig arrogant, so ist sie. Ich bin auch arrogant, aber anders.“ (FF: 185) Da allein in diesen fünf Kapiteln nicht festgestellt werden kann, wer der Entführer ist, ist es schwierig eine spezifische Sprache einer bestimmten Figur zuzuordnen. Die Lexik und die Sprachfunktion impliziert einen Erwachsenen.

6.2.6 *Zwanzig*

Veronika Helbich, die Mutter von Elvira, findet bei ihrem Vater, Gerhard Stifter, einen Abschiedsbrief, als er versucht, sich das Leben zu nehmen. Jedoch ist der Abschiedsbrief nicht von ihm geschrieben, sondern an ihn gerichtet. Kapitel *Zwanzig* gibt diesen Brief wieder, der lediglich zwei Seiten des Romans umfasst und nun auf seinen Modus untersucht wird.

An den Direktor. Die Erzieherin ist sich sicher, dass sich der Direktor nicht an sie erinnert. Er war der Direktor, und sie war eine junge Erzieherin, die nicht einmal vier Jahre in der *Burg* beschäftigt war. Sie denkt, die jungen Erzieherinnen haben ihn nie interessiert. Sie denkt, er hat sich dafür interessiert, dass der Laden läuft und es keine Renitenzen gab, keine Störungen in der Ordnung. (FF: 278)

So startet der Brief und er führt neben dem Direktor eine Erzieherin ein, die bereits im Kapitel *Damals* auftritt. Ihr Denken gleicht einer Wahrnehmung, weshalb sie die sehende Instanz an dieser Stelle ist. Sie bedient sich eines Wortschatzes, der darauf schließen lässt, dass ihre Behauptung, sie habe in der *Burg* gearbeitet, wahr ist. Sie erwähnt folgende pädagogische Maßnahmen des Heimes: „die Decke, der Herzschlag, die Wiederverwertung, der Einzug in Jerusalem.“ (FF: 278)

Die Erzieherin ist die bewertende Instanz in dieser Textpassage, was daran ersichtlich ist, dass sie folgendes anmerkt: „Vergeltung ist nicht vernünftig.“ (FF: 279) Ihre Wertungshaltung geht sogar so weit, dass sie dem Direktor den Tod wünscht (vgl. FF: 279). Aufgrund der Struktur des Briefes, was sie von ihren vier Jahren in der *Burg* preisgibt, und aufgrund der Art und Weise, wie sie von ihrer Vorgangsweise erzählt,

kann festgestellt werden, dass die Erzieherin für die Auswahl der Geschehensmomente in diesem Kapitel verantwortlich ist. Daher ist Kapitel *Zwanzig* intern fokalisiert, in dem die erzählende Instanz genau so viel preisgibt, wie die wahrnehmende Figur weiß.

Abschließend soll die folgende Tabelle die Fokalisierungstypen in *Fliege fort, fliege fort* zusammenfassen:

Kapitel	Fokalisierungstyp
<i>Damals</i>	intern
<i>Eins, Fünf, Neun, Dreizehn, Siebzehn</i>	intern
<i>Zwei, Sechs, Zehn, Vierzehn, Achtzehn</i>	intern
<i>Drei, Sieben, Elf, Fünfzehn, Neunzehn</i>	intern
<i>Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Das Kind im Körbchen</i>	intern
<i>Zwanzig</i>	intern

Tabelle 8: Fokalisierungstypen FF

6.3 Wer spricht?

Die Stimme, genauer gesagt die Beteiligung des Erzählers am Geschehen, sagt viel über den Inhalt einer Erzählung aus. Die Hierarchie bzw. die Erzählebene wird nicht weiter analysiert, da sich ihre Untersuchung als redundant herausgestellt hat (siehe Kapitel 4.3 und 5.3).

In *Fliege fort, fliege fort* gibt es zwei unterschiedliche Erzähler, die gesondert betrachtet werden.

6.3.1 Der nichtdiegetische Erzähler

Die Regulation der narrativen Informationen in diesem Kapitel wurden bereits in 6.2 geklärt, aber von wem der Sprechakt ausgeht, ist noch nicht ausreichend bewiesen. Der nichtdiegetische Erzähler wird anhand der Kapitel *Damals* und anhand der Kapitel, die die Lebenswelt von Regina Jurmann, Raffael Horn und Ludwig Kovacs beleuchten, untersucht. Dabei wird mit *Damals* begonnen. Später folgen Textausschnitte inklusive

Erklärungen aus den Kapiteln *Eins, Zwei, Drei, Fünf, Sechs, Sieben, Neun, Zehn, Elf, Dreizehn, Vierzehn, Fünfzehn, Siebzehn, Achtzehn* und *Neunzehn*.

„Er [der Junge] ist schon ziemlich nahe an der Straße. Das nimmt sie wahr, als sie losrennt. Er läuft in flachen Schlangenlinien, ein wenig x-beinig, manchmal hüpfte er, so als befände sich ein Hindernis auf dem Weg.“ (FF: 8) Dieser Textausschnitt zeigt, dass es eine Figur gibt, die erlebt und sieht, aber nicht spricht. Daher steht fest, dass der Erzähler nicht Teil der Diegese ist und sich von der Figur unterscheidet.

Der Erzieher richtet sich auf, schnippt seinen Zigarettenrest übers Geländer und fixiert den Buben. Der Direktor macht zwei, drei Schritte auf ihn zu, fasst mit der linken Hand an sein Kinn, drückt es nach oben, holt mit der rechten aus und schlägt sie ihm flach ins Gesicht. [...] Weglaufen werde bestraft, und Weglaufen werde verhindert, sagt der Direktor, auch sie solle sich das einprägen. Dabei lächelt er. (FF: 12)

Der Erzähler berichtet in einem nüchternen Ton, was mit dem Jungen passiert, weil er aus Angst weggelaufen ist. Der*Die Leser*in erfährt nichts über die Empfindungen des Erzählers und weiß nicht, wie er über das Geschehen denkt. Daher handelt es sich um einen unbeteiligten Erzähler, der aus der Exegese heraus die Handlung erzählt, die die unbekannte Frau wahrnimmt.

Wenn die Sonne scheint, ist meine Schwester so richtig schön, denkt sie. Sie sitzt gegenüber vom Treppenaufgang zur Stiftskirche auf einer der halbrunden Bänke, die das Fremdenverkehrsamt dort unter den Linden platziert hat, und schaut zu, wie sich der Fronleichnamzug formiert. Stella steht mit den Kindern ihrer Klasse nahe an der Treppe. (FF: 132)

Der erste Satz dieses Textausschnittes – und auch der letzte könnte es – impliziert einen diegetischen Erzähler, der als Figur die Handlung erlebt und schließlich erzählt. Auch der Rest der Passage könnte von einem diegetischen Erzähler geschildert werden, der von sich selbst in der dritten Person berichtet und nur bei Gedanken die Ich-Form verwendet. Immerhin muss das Ich nicht zwangsläufig mit dem Personalpronomen an die erste Person realisiert werden (vgl. Schmid 2014: 84; Martínez/Scheffer 2012: 84).

Dagegen sprechen zwei Aspekte. Erstens deklariert sich Regina Jurmann nie als Erzählerin, die über sich selbst spricht. Zweitens wird sie oftmals von außen beschrieben, was eher für einen nichtdiegetischen Erzähler sprechen würde: „Der erste Krieger. Sie steht im Ausfallschritt da, das Gesäß gespannt, die Wirbelsäule durchgebogen, die Arme gegen den Himmel gestreckt. Ihre Handflächen sind einander

zugewandt, als halte sie einen Quader Luft zwischen ihnen.“ (FF: 191) Dieses Beispiel zeigt Regina bei ihren Yogaübungen, jedoch spricht nicht sie als Erzählerin über sich selbst als Figur, sondern ein Erzähler, der sich außerhalb der Diegese befindet.

Indem der Erzähler über die Geschehnisse um Regina Jurmann berichtet, erfährt der*die Leser*in, wer für die Verletzungen von Gerhard Stifter, Schwester Notburga und Jakob Wenzel verantwortlich ist. Die Schilderungen der Jugendlichen (Decke, Wiederverwertung und Siegelring) werden derart nüchtern vom Erzähler wiedergegeben, dass nicht Regina die erzählende Instanz sein kann (vgl. FF: 252-258).

Die Kapitel, die durch die Augen Raffael Horns wahrgenommen werden, werden als nächstes auf ihre Stimme analysiert.

Eine Stunde später stieg Raffael Horn durch den Buchenwald oberhalb von Sankt Christoph bergan. Er hatte schon einiges an Höhe gewonnen und befand sich an einer Stelle, an der ein kleiner Felsrücken überstiegen werden musste, bevor es auf der anderen Seite in mäßiger Steigung weiterging. (FF: 145)

Bei dieser Textstelle handelt es sich um eine Beschreibung, die sich mit Raffael Horn und seiner Tätigkeit befasst: Er geht wandern. Die Handlung wird von außen gesehen und in weiterer Folge erzählt. Genauso verhält es sich, wenn der Erzähler von den Vorgängen und Gesprächen im Krankenhaus berichtet: „Horn fragte, ob es sonst Berichtenswertes gebe. Flora Altenburg, die gerade das letzte Stück einer Laugenbrezel verdrückte, sagte, ja, Eugen Wild sei gegangen.“ (FF: 212) Die indirekte Rede bestärkt die Annahme, dass das Geschehen von einem außenstehenden Erzähler wiedergegeben wird.

Dass der Erzähler nicht unfehlbar ist, zeigt die folgende Textpassage:

„Es fühlt sich komisch an“, sagte Eleonore Bitterle. „Was? Die Sache mit dem Siegelring?“, fragte Horn. Nein, die nicht, sagte sie, [...] ihr komisches Gefühl habe eher mit den vier Gestalten zu tun, von denen Jakob Wenzel gesprochen habe. „Hältst du sie für real?“, fragte Horn. (FF: 216)

Horn unterhält sich mit seiner Kollegin Leonie Wittmann, die mit Jakob Wenzel über die Ursache seiner Kopfverletzung gesprochen hat. Doch auf einmal ist seine Gesprächspartnerin Eleonore Bitterle, eine Kollegin von Ludwig Kovacs, die sich in diesem Moment nicht im Krankenhaus befindet. Diese Namensverwechslung unterstreicht einen außenstehenden Erzähler, der sich an dieser Stelle geirrt hat.

Darüber hinaus spricht Raffael Horn sie mit „du“ an, was ebenso für Leonie Wittmann und nicht für eine plötzlich auftauchende Polizistin spricht.

Daher werden diese Kapitel, wie auch bei Regina Jurmann, von einem Erzähler geschildert, der sich nicht in der erzählten Welt befindet. Es handelt sich um einen nichtdiegetischen Erzähler, der keine Figur der Diegese verkörpert, sondern sich in der Exegese aufhält.

Eine weitere handelnde bzw. erlebende Figur ist neben Regina Jurmann und Raffael Horn der Kriminalkommissar Ludwig Kovacs, jedoch verkörpert auch er nicht den Erzähler. In erster Linie ist kein grammatisches Ich realisiert, obwohl dies kein ausreichender Grund ist, um einen diegetischen Erzähler auszuschließen (siehe Kapitel 6.3.2).

Die Seiten 45 bis 49, die sich mit Lipp und Lindström befassen, weichen zwar in der Fokalisierung durch Kovacs ab, allerdings machen sie einen nichtdiegetischen Erzähler umso deutlicher. Der Erzähler nimmt sozusagen den Großteil durch Kovacs' Augen wahr, aber am Beginn der Handlung gibt er einfach nur das wieder, was er von außen, quasi als externer Beobachter sieht: „Jetzt standen die beiden vor der Fassade einer neu errichteten Wohnhausanlage in Furth Nord und versuchten die neugierigen Leute fernzuhalten.“ (FF: 45) Außerdem würde es gegen die genau konzipierte Struktur des Romans sprechen, wenn innerhalb eines Kapitels der Erzähler wechseln würde.

Er legte den Brief weg. Er dachte daran, dass es Menschen gab, bei denen man ganz früh damit begann, sie kaputt zu machen, und so lange nicht aufhörte, bis es endgültig gelungen war. Er dachte daran, dass die Hölle auch dort sein konnte, wo viele Kinder waren, und er dachte daran, dass Leftis Freund vom marokkanischen Erdbebendienst gesagt hatte, es seien die Gräber, die unser Leben bestimmten. (FF: 278)

Die Gedanken und Überlegungen von Ludwig Kovacs kann der Erzähler aufgrund der internen Fokalisierung wiedergeben. Der*Die Leser*in erfährt sie aber nur, weil der Erzähler diese verbalisiert und ausspricht. Der Inhalt des Briefes und der Umstand, dass Kovacs ihn erhalten hat, tragen dazu bei, dass die vergangenen Geschehnisse in der *Burg* endgültig aufgedeckt werden.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass ein nichtdiegetischer Erzähler, der sich außerhalb der erzählten Welt befindet, die Diegese wiedergibt und dennoch

am Geschehen unbeteiligt bleibt. Er erzählt den Großteil der Handlung und fokussiert sich dabei abwechselnd auf unterschiedliche Teile der fiktiven Welt.

6.3.2 Die diegetische Erzählerin

Neben einem nichtdiegetischen Erzähler kommt ein diegetischer Erzähler in diesem Roman zum Einsatz. Zunächst werden die Kapitel *Vier*, *Acht*, *Zwölf*, *Sechzehn* und *Das Kind im Körbchen* betrachtet, die intern fokalisiert sind, weil die Handlung von einer Figur wahrgenommen wird. Danach wird Kapitel *Zwanzig* analysiert.

Kurz nach der Entführung von Elvira Helbich befinden sich sie und der Entführer in einem Raum: „Ich bleibe stehen, fasse an ihre Schulter, drehe sie zu mir und sage, ich hätte gern, dass wir die letzte Stunde noch einmal durchgehen.“ (FF: 68)

An dieser Stelle tritt ein erlebendes und ein erzählendes Ich auf. Da im Präsens erzählt wird, kann trotz der indirekten Wiedergabe einer Rede davon ausgegangen werden, dass zwischen dem Erleben und dem Verarbeiten der Geschehnisse kein zeitlicher Abstand liegt. Es herrscht gleichzeitiges Erzählen.

Der Erzähler berichtet über die „pädagogischen Mittel“ (FF: 244), die in der *Burg* angewendet wurden: die Glatze, der Einzug nach Jerusalem, die Decke, die Wiederverwertung, der Herzschlag und der Siegelring (vgl. FF: 244).

Schwester Notburga habe ihr [Helga, ein Mädchen im Heim] trotzdem eine ordentliche Portion auf den Teller geladen, jedes Mal. Und jedes Mal sei der Punkt gekommen, an dem sich Helga nicht mehr habe halten können und erbrochen habe, mitten auf den Tisch. Schwester Notburga habe nicht geschimpft, sondern bloß gelächelt und gesagt, Essen wegzwerfen sei eine Sünde. Das sei daher ein Fall für die Wiederverwertung. [...] Schwester Notburga habe das Erbrochene mit einem Löffel fein säuberlich auf Helgas Teller zurückgeschaufelt, Helga mit Nachdruck am Nacken gefasst und gesagt: „Iss!“ (FF: 189-190)

Die nüchterne Wiedergabe dieser grausigen Szene spricht für einen erwachsenen Erzähler, der bereits eine zeitliche Distanz zum Geschehen aufgebaut hat. Jedoch wird nicht deutlich, um wen es sich handelt. In einem Bericht über die Methode des Siegelrings sagt der Erzähler wieder in einer indirekten Rede: „Sie wisse nicht, woran er gedacht habe [...].“ (FF: 245) Somit kann festgestellt werden, dass das Ich eine Frau ist und dass es sich daher um einen weiblichen Entführer, eine Entführerin, handelt. Diese Tatsache und der Umstand, dass die Gedichtzeilen, die Elvira lernen muss, aus *Faust I* stammen, spricht dafür, dass die unbekannte Frau aus Kapitel

Damals, die Literatur studiert hat, und die Entführerin dieselbe Figur verkörpern – zwischen diesen Handlungssträngen liegen vermutlich mehrere Jahre.

Der Helfer der Entführerin, Max Kaiser, wurde von seinen Eltern adoptiert, was er Regina Jurmann in einem Gespräch anvertraut (vgl. FF: 200). Seine leibliche Mutter Lotta wurde mit 15 Jahren in der *Burg* vergewaltigt und er danach weggegeben, die Erzählerin weiß das alles, weil sie damals dabei war (vgl. 281-282). Erst in Kombination mit Kapiteln rund um Ludwig Kovacs und der Beobachtung von Joseph Bauer, dass Max Kaiser mit einer Zwillie auf einen Sicherheitsbeamten der A18 geschossen hat, wird ihr Name enthüllt: Rosemarie Werner. Da Paulus Hochgatterer keine redundanten Informationen in seinen Roman einbaut, handelt es sich bei Rosemarie Werner auch um die Supervisorin im *Come In*. Dies erklärt die Beteiligung der Jugendlichen an den Vergeltungsschlägen gegen die ehemaligen Mitarbeiter*innen der *Burg*.

Nachdem die Identität der Erzählerin geklärt ist und sie als Figur in der Diegese auftritt, kann es sich nur um eine diegetische Erzählerin handeln. In den vorliegenden Kapiteln ist sie neben Elvira Helbich eine Hauptfigur. Im Rest des Romans tritt sie maximal als eine Nebenfigur auf.

Kapitel *Zwanzig* enthält einen Abschiedsbrief. Eine ehemalige Erzieherin aus der *Burg* verfasst diesen an den damaligen Direktor Gerhard Stifter, der ihn dazu veranlasst, einen Selbstmordversuch zu begehen. Er schlägt fehl. In dem Kapitel wird von ihrer vergangenen Entscheidung erzählt, mit der Arbeit in der *Burg* aufzuhören: „Sie verlässt die *Burg*. Die *Burg* verlässt die Erzieherin nicht. Dinge bleiben, manchmal ist das so. Der Einzug in Jerusalem. Der Siegelring. Der Direktor.“ (FF: 278)

Nachdem einige Erfahrungen der Erzieherin in der *Burg* geschildert werden, wird berichtet, dass sie sich für ihre Vergeltung einen Helfer sucht. „Sie nehmen dem Direktor das, was ihm etwas bedeutet. Sie bewahren es dort auf, wo er sich gut auskennt.“ (FF: 279) Hier erfährt der*die Leser*in, dass Elvira Helbich die ganze Zeit in der *Burg* gefangen gehalten wird.

Wie in 6.2.6 bereits festgestellt ist das Kapitel intern fokalisiert und die Erzieherin ist dabei die handelnde Figur. Martínez/Scheffel (2012: 84) halten in Bezug auf die Stellung des Erzählers zum Geschehen fest: „Da jede Erzählung *per definitionem* von

jemandem erzählt wird, ist sie, sprechpragmatisch gesehen, immer in der ersten Person abgefasst (auch wenn der Erzähler die grammatische erste Person an keiner Stelle seines Textes verwendet).“ Ebenso merkt Schmid (2014: 84) an: „Auch im diegetischen Erzählen kann die erste Person fehlen. Der diegetische Erzähler kann über sich selbst als eine dritte Person berichten und sich bei seinem Namen nennen.“ Die Verfasserin des Briefes ist ebenso die Erzählerin, obwohl sie sich nicht mit einem expliziten Ich positioniert. Dieser Textabschnitt wird definitiv nicht von einem unbeteiligten, d.h. nichtdiegetischen Erzähler erzählt, sondern von der Hauptfigur. Obgleich sie sich selbst nicht beim Namen nennt, ergeben die weiteren Informationen¹⁷ um den Abschiedsbrief, dass die Erzieherin und die Entführerin dieselbe Figur verkörpern. Ihr Name, Rosemarie Werner, wird im Laufe des Geschehens preisgegeben.

„Der Direktor hatte Gehilfen. Sie beschaffen sich auch welche. Gehilfen bestrafen Gehilfen. Die bewährten Methoden. Die Decke. Die Wiederverwertung. Der Siegelring.“ (FF: 279) An dieser Stelle wird eine Verbindung zu den Jugendlichen aus dem *Come In* geschlagen, die bereits zuvor von den drei Methoden berichtet haben.

Zusammenfassend erzählt die Erzieherin in dem Brief über sich selbst, weshalb sie als Figur Teil der erzählten Welt ist, aber sich als Erzählerin in der Exegese befindet. Dennoch wird noch angemerkt, dass es sich um eine besondere Art des diegetischen Erzählens handelt: Einerseits ist Kapitel *Zwanzig* ein Brief, andererseits verwendet die Erzählerin nicht die grammatische erste Person. Dennoch ist sie die Hauptfigur und daher autodiegetische Erzählerin.

Die abschließende Tabelle zeigt die verwendeten Erzählertypen in *Fliege fort, fliege fort*.

¹⁷ siehe dazu FF: 277; Kapitel *Damals*; Kapitel *Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Das Kind im Körbchen*

Kapitel	Erzählertyp
<i>Damals, Eins, Zwei, Drei, Fünf, Sechs, Sieben, Neun, Zehn, Elf, Dreizehn, Vierzehn, Fünfzehn, Siebzehn, Achtzehn, Neunzehn</i>	nichtdiegetisch
<i>Vier, Acht, Zwölf, Sechzehn, Das Kind im Körbchen, Zwanzig</i>	(auto-)diegetisch

Tabelle 9: Erzählertypen FF

6.4 Der Titel *Fliege fort, fliege fort*

Elvira Magdalena Helbich wird von Rosemarie Werner und Max Kaiser entführt. Während ihres Aufenthalts in der *Burg* muss sie ein Gedicht lernen, dass Elvira gar nicht gefällt: „Das merke ich mir nicht“, sagt sie, „Das ist hässlich und falsch, ganz falsch. Außerdem ist es kein Gedicht!“ (FF: 71) Die letzte Zeile im Gedicht wird namensgebend für den Roman.

Jedoch wird viel früher in der Handlung ein Hinweis auf die Herkunft des Titels gegeben, wenn auch ein komplexer Denkprozess vom*von der Leser*in erforderlich ist. Bei einem Ausflug zum Fluss unterhalten sich die Jugendlichen und die Mitarbeiter*innen aus dem *Come In* über das Begräbnis von Rosemaries Vater. Sie hat ihm ein Buch ins Grab gelegt: Claire Keegans *Foster*. „Das sei natürlich ein Aggressionsakt gewesen, er selbst hätte sich wahrscheinlich Goethes *Faust I* mitgenommen oder den *Zauberberg* von Thomas Mann.“ (FF: 200) An dieser Stelle wird bereits vom Erzähler impliziert, dass Rosemarie das Mädchen entführt hat.

Zunächst weigert sich Elvira das gesamte Gedicht aufzusagen, weshalb sie immer nur die zweite Hälfte präsentiert. Erst im letzten Kapitel *Das Kind im Körbchen* spricht sie die ersten Zeilen: „Meine Mutter, die Hur, die mich umgebracht hat. Mein Vater, der Schelm, der mich gessen hat.“ (FF: 280-281) „Mein Schwesterlein klein / Hub auf die Bein / An einem kühlen Ort; / Da ward ich ein schönes Waldvögelein; / Fliege fort, fliege fort.“ (FF: 240) Diese Zeilen aus Goethes *Faust I* spiegeln die negativen Seiten der Menschheit wider, wie es in Hochgatterers Romanen immer der Fall ist.

Im vorliegenden Roman stirbt zwar kein Kind, jedoch wurden zahlreiche Kinder in der *Burg* misshandelt und – wie an Max Kaiser ersichtlich – bis in die nächste Generation beeinflusst. So wie Gretchen bei Goethe ihr Kind für immer schädigt

(indem sie es tötet), wird Max durch die Vergewaltigung seiner Mutter ein Leben lang geprägt. In seiner Danksagung schreibt Paulus Hochgatterer:

Dieses Buch ist einerseits ein Buch über Menschen, die niemals lachen. Mehr noch, es ist ein Buch über Menschen, die andere, Kinder nämlich, so behandeln, dass sie am Ende nichts mehr zu lachen haben. Umgekehrt ist es ein Buch über den Sieg der Imagination des Individuums über die Diktatur der gleichgerichteten Einigkeit. (FF: 285)

Egal ob der Titel als Zitat Goethes oder als eigenständige Phrase betrachtet wird, drückt sie all das aus, was Hochgatterer anspricht. Einerseits gibt er die Kindermisshandlung wieder, andererseits vermittelt er Freiheit und die Fähigkeit, loszulassen.

7 Narratologischer Vergleich

Dieses Kapitel dient einem Vergleich der narratologischen Untersuchungen von *Die Süße des Lebens*, *Das Matratzenhaus* und *Fliege fort, fliege fort*, die in den Kapiteln 4 bis 6 erfolgt sind. Dabei wird nicht der Inhalt der Romane verglichen, sondern die Ergebnisse der stimmlichen und modalen Analysen. Darüber hinaus soll die grobe Zusammensetzung der Krimis betrachtet werden. Diese drei Aspekte werden behandelt, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Furth-Romane herauszuarbeiten.

7.1 Strukturelle Zusammensetzung

Der erste Teil des Vergleichs befasst sich mit der Romanstruktur und dabei mit folgenden Aspekten: mit der Kapitelanzahl, der Kapitelbezeichnung und der Jahreszeit, in der die Handlung stattfindet.

Die ersten zwei Furth-Romane umfassen jeweils 24 Kapitel, der letzte Teil beinhaltet nur 22 Kapitel und weicht dementsprechend von der Norm ab. Dies ist auch in der Kapitelbezeichnung ersichtlich. Die ersten Kapitel – *Null*, *Wie es gewesen sein muss* und *Damals* – schildern zeitlich gesehen immer ein Geschehen, das vor den Ereignissen des restlichen Romans liegt. Darauf folgen Kapitelbezeichnungen mit Zahlen in aufsteigender Reihenfolge, die bei *Eins* beginnen und bis *Dreiundzwanzig* fortlaufen. In *Fliege fort, fliege fort* ist das letzte bezifferte Kapitel *Zwanzig*, aber danach folgt erst das eigentlich letzte Kapitel mit dem Titel *Das Kind im Körbchen*.

Daher lässt sich feststellen, dass der dritte Roman in Bezug auf die Anzahl und die Namensgebung der Kapitel von seinen beiden Vorgängern abweicht. Das zeigt auch, dass die Analyse aller drei Romane andere Ergebnisse liefert, als die der ersten beiden Krimis.¹⁸

Wie bereits erwähnt, spielt die Handlung in unterschiedlichen Jahreszeiten: Winter, Frühling, Sommer. Dazwischen liegen mehrere Jahre, die man als Leser*in füllen muss. Die Figuren schlagen immer wieder Brücken zwischen den Romanen und erleichtern, das Wiedererkennen von Personen und von vergangenen Geschehnissen.

¹⁸ siehe dazu: Dallinger (2016).

Raffael Horn besucht in *Fliege fort, fliege fort* Stella Jurmanns Klasse, um mit den Kindern zu sprechen: „Stella Jurmann“, sagte die Lehrerin und reichte ihm die Hand. „Ich weiß“, sagte er. Sie wurde rot. Es tue ihm leid, sagte Horn, Bauer komme hin und wieder zu ihm.“ (FF: 204) In *Die Süße des Lebens* wird eine Sitzung zwischen Raffael Horn und Joseph Bauer geschildert.¹⁹ Zu diesem Zeitpunkt ist Joseph Bauer noch nicht mit Stella Jurmann liiert. *Das Matratzenhaus* spielt erst zwei Jahre später (vgl. MH: 51) und nochmals nach vier Jahren findet das Geschehen in *Fliege fort, fliege fort* statt (vgl. FF: 24)

Die letzten Sätze der Romane verdeutlichen die präzise gemalten Landschaftsbilder einerseits: „Das Licht über dem See hatte einen gelblichen Stich. Er saß da und wartete auf den Wind.“ (SL: 293) Andererseits bilden sie die zahlreichen intratextuellen Bezüge ab: „Woran denkst du?“, fragte Marlene. „Warum?“ „Du schaust so komisch.“ „An einen Pelikan“, sagte er.“ (MH: 294) Der Pelikan zieht sich an der Seite von Fanni Possner, von der die Handlung ausgeht, durch *Das Matratzenhaus* wie ein roter Faden. In *Fliege fort, fliege fort* lautet der letzte Absatz: „Ihr zu sagen, was aus dem Hurenkind geworden sei, habe er nicht für notwendig gehalten, sagt Max draußen vor der Tür. Ich auch nicht, sage ich. Dann sagt er: „Ich glaube, sie ist ein gutes Mädchen.““ (FF: 283) Hier schließt sich der Kreis zum gewählten Titel und zur Passage aus Goethes *Faust I*.

7.2 Modale Zusammensetzung

Jeder Roman beinhaltet zumindest die Perspektiven von vier verschiedenen Figuren, die sich regelmäßig abwechseln: Der Erzähler nimmt das Geschehen durch die Augen von je vier unterschiedlichen Figuren wahr. Ludwig Kovacs und Raffael Horn sind die zwei Konstanten, die in allen drei Kriminalromanen sehen, die Handlung vorantreiben und die Verbrechen auf ihre eigene Art und Weise aufklären.

Darüber hinaus wird auch aus der Sicht einer Figur erzählt, die im pädagogischen Bereich tätig ist. In *Die Süße des Lebens* ist es Joseph Bauer, ein Geistlicher und Volksschullehrer. Er ist in den nachfolgenden Teilen eine Figur der erzählten Welt und nennt die beiden wahrnehmenden Figuren in *Das Matratzenhaus* und in *Fliege fort*,

¹⁹ siehe dazu: SL: 236-241.

fliege fort als erster beim Namen (vgl. MH: 12 und FF: 18). Im zweiten Teil handelt es sich dabei um Stella Jurmann, die mit Joseph Bauer liiert ist und ebenfalls als Volksschullehrerin arbeitet. Ihre Schwester, Regina Jurmann, geht ihrem Job im Jugendzentrum *Come In* nach, in dem Joseph Bauer freiwillig die Mitarbeiter*innen unterstützt. Nach und nach offenbaren die Romane eine Dreiecksbeziehung, die sich im Lauf der Handlung schrittweise aufbaut. Das Bindeglied ist Joseph Bauer, mit dessen Perspektive der Startpunkt gesetzt ist.

Die jeweils vierte Perspektive in den Romanen wird – wie die immer wiederkehrenden Figuren des Romans – älter. Zum Zeitpunkt der jeweiligen Handlung geht Björn Gasselik noch in die Volksschule, ist Fanni Possner bereits 13 Jahre alt und die Entführerin Rosemarie Werner eine erwachsene Frau. Nicht nur die Figuren, sondern auch die Perspektiven verändern sich in den Jahren, die zwischen den Kriminalromanen liegen: zuerst wird aus dem Blickwinkel eines Kindes, dann einer Jugendlichen, später einer Erwachsenen wahrgenommen.

Neben diesen vier Perspektiven, die sich innerhalb der Romane abwechseln, weichen die ersten Kapitel und die vorletzten des ersten und des letzten Krimis von dieser regelmäßigen Alternierung ab. Sie sind zwar bis auf eine Ausnahme intern fokalisiert, jedoch, nimmt die jeweilige Figur nur in diesem einen Kapitel wahr:

Null (SL)	Katharina Maywald
Zweiundzwanzig (SL)	Joachim Fux
Damals (FF)	die junge Rosemarie Werner
Zwanzig (FF)	Rosemarie Werner: Abschiedsbrief

Tabelle 10: Vergleich der Fokalisierungstypen in SL und FF

Rosemarie Werner tritt zwar als Entführerin auf und nimmt als diese wahr, jedoch unterscheidet sich ihr früheres Ich davon. Der Abschiedsbrief stellt ebenso eine Sonderform dar. Auffallend ist, dass *Das Matratzenhaus* in der Tabelle nicht aufscheint und das hat zwei Gründe. Erstens gibt es kein abweichendes vorletztes Kapitel. Und zweitens ist hierbei das erste Kapitel dominant extern fokalisiert und nicht intern.

7.3 Stimmliche Zusammensetzung

Neben dem Modus ist auch die Stimme Bestandteil der narratologischen Untersuchung. In Summe wird die Handlung aller drei Kriminalromane von fünf Erzähler*innen erzählt. Der, der den meisten Sprechanteil innehat, ist der nichtdiegetische Erzähler, der aus der Exegese heraus das Geschehen in der Diegese wiedergibt.

Dabei wird er mit den Jahren, die vergehen, unachtsamer bzw. ungenau. Sowohl in *Das Matratzenhaus* als auch in *Fliege fort, fliege fort* begeht er einen Fehler, weil er Namen verwechselt. Einmal betrifft dies eine Frau aus Raffael Horns Opferschutzgruppe (vgl. MH: 32; 37) und das zweite Mal erwähnt er Eleonore Bitterle, die an dieser Stelle der Erzählung nicht auftauchen kann (vgl. FF: 216). Diese Diskrepanz kann darauf zurückgeführt werden, dass der Erzähler in beiden Passagen die Handlung aus dem Blickwinkel Horns wahrnimmt und dieser oftmals vergesslich ist: „Horn hatte sich den Namen des Mannes nicht gemerkt, aber das passierte ihm in letzter Zeit öfter.“ (MH: 31)

In jedem Roman erzählt neben dem nichtdiegetischen ein diegetischer Erzähler, der immer eine andere Figur verkörpert. Interessant ist, dass diese Passagen im Präsens gehalten sind und deshalb gleichzeitiges Erzählen herrscht. Der Erzähler berichtet, was er selbst als Figur erlebt, und dies ohne zeitlichen Abstand zwischen Erfahren und Erzählen. Die Verarbeitungsphase ist daher nicht vorhanden.

Die Süße des Lebens weicht von den anderen beiden Krimis ab, weil hier ein zweiter diegetischer Erzähler schildert. Joachim Fux erzählt in einem einzigen Kapitel von seinen Erfahrungen im Krieg, was als Rechtfertigung für den Mord an Sebastian Wilfert dient. Diese Abweichung von der strengen Struktur ist gerechtfertigt, weil dadurch erläutert wird, dass der Mörder gleichzeitig auch Opfer ist. Dies macht seine Tat für den*die Leser*in nachvollziehbar.

Diese abschließende Tabelle bildet die Untersuchungsergebnisse der Einzelanalysen ab und soll dazu dienen, alle drei Furth-Romane miteinander zu vergleichen:

Titel	Fokalisierung	Erzähler
<i>Die Süße des Lebens</i>	<u>intern</u> : Katharina Maywald, Björn Gasselik, Raffael Horn, Ludwig Kovacs, Joseph Bauer	<u>nichtdiegetisch</u> <u>diegetisch</u> : Björn Gasselik <u>diegetisch</u> : Joachim Fux
<i>Das Matratzenhaus</i>	<u>intern</u> : Fanni Possner, Raffael Horn, Ludwig Kovacs, Stella Jurmann <u>extern</u>	<u>nichtdiegetisch</u> <u>diegetisch</u> : Fanni Possner
<i>Fliege fort, fliege fort</i>	<u>intern</u> : Rosemarie Werner, Raffael Horn, Ludwig Kovavcs, Regina Jurmann	<u>nichtdiegetisch</u> <u>diegetisch</u> : Rosemarie Werner

Tabelle 11: Narratologischer Vergleich

Hier endet die narratologische Untersuchung der Furth-Romane. In der anschließenden Conclusio werden alle Erkenntnisse kurz zusammengefasst.

8 Conclusio

Die abschließende Conclusio dient dazu, die Ergebnisse kurz zusammenzufassen, indem die Forschungsfragen explizit beantwortet werden. Darüber hinaus wird versucht, einen runden Abschluss der Arbeit zu gestalten, um keine Fragen offenzulassen. Ziel der Untersuchung war es, die Furth-Romane narratologisch auf ihren Modus und auf ihre Stimme zu analysieren, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten.

Die erste Forschungsfrage lautet: Welche Eigenschaften des Genres Kriminalroman weisen die Furth-Romane auf? In Kapitel 2 sind drei unterschiedliche Formen des Kriminalromans vorgestellt und ihre Merkmale erläutert: Detektivroman, Thriller und Polizeiroman. Im Laufe der Recherche stellte sich schnell heraus, dass die Romane von Paulus Hochgatterer nicht eindeutig dem Detektivroman, dem Thriller oder dem Polizeiroman zugeordnet werden können. Auf sie treffen Charakteristika aller drei Subgenres zu. Daher lässt sich feststellen, dass die Bezeichnung Kriminalroman, oder kurz Krimi, völlig ausreichend ist und dass keine spezifischere Klassifikation möglich oder notwendig ist.

Die zweite Forschungsfrage beschäftigt sich mit dem Modus der Erzählung und dabei mit der Frage, wer das Geschehen wahrnimmt: Aus welcher Sicht werden die Romane erzählt? An dieser Stelle wird angemerkt, dass sich die Untersuchung nicht allen Aspekten des Modus widmet, sondern lediglich mit der Fokalisierung bzw. der Perspektive. Die Analyse folgt der theoretischen Grundlage nach Genette (2010), die um Kriterien nach Schmid (2014) und Martínez/Scheffel (2012) erweitert werden. Die Furth-Romane sind fast ausschließlich aus der Sicht einer Figur erzählt und daher intern fokalisiert. Der Erzähler nimmt also den Blickwinkel einer Figur ein und erzählt, was diese sieht. Lediglich in *Das Matratzenhaus* ist das Kapitel *Wie es gewesen sein muss* dominant extern fokalisiert mit einer intern fokalisierten Passage. Das bedeutet, dass hier der Erzähler das Geschehen von außen wahrnimmt und nicht durch die Augen einer Figur der erzählten Welt.

Neben dem Modus fließt die Stimme in die vorliegende narratologische Untersuchung mit ein. Sie befasst sich einerseits mit dem diegetischen Status des Erzählers und andererseits mit seiner (Un-)Beteiligung am Geschehen. Die dritte

Forschungsfrage lautet: Welche Rolle nimmt der Erzähler im Verlauf der Handlung ein? Ursprünglich war geplant, dass auch die Hierarchie bzw. der Ort des Geschehens Teil der Analyse sein wird. Da sich aber bereits in Kapitel 4 herausstellt, dass die Hierarchie als Kriterium unpassend für die Furth-Romane erscheint, wird sie in weiterer Folge nicht berücksichtigt. Der diegetische Status hingegen ist ertragreich. Die Handlung der Krimis wird von zwei oder drei Erzählern geschildert. Ein nichtdiegetischer Erzähler gibt den Großteil des Geschehens in allen drei Romanen wieder. Er ist kein Teil der erzählten Welt, sondern befindet sich in der Exegese und kann dadurch von außen berichten.

Darüber hinaus tritt in *Das Matratzenhaus* und *Fliege fort, fliege fort* ein diegetischer Erzähler bzw. eine diegetische Erzählerin auf. Er*Sie berichtet als erzählendes Ich über sich selbst als erlebendes Ich. Daher kann festgestellt werden, dass er*sie Teil der Exegese und Teil der Diegese ist. In *Die Süße des Lebens* werden Passagen von zwei diegetischen Erzählern erzählt. Beide sind sowohl Opfer als auch Täter und können aufgrund des diegetischen Status ihre persönlichen Erlebnisse und Intentionen mit dem*der Leser*in teilen.

Zuletzt werden in Kapitel 7 die Resultate der drei Romane verglichen und es widmet sich folgender Forschungsfrage: Inwiefern decken sich die Ergebnisse der Einzelanalysen der Furth-Romane untereinander? Hierbei wird ersichtlich, dass der dritte Krimi der Reihe von der normierten Kapitelstruktur abweicht. Der erste unterscheidet sich in Bezug auf die Stimme von seinen Nachfolgern. *Das Matratzenhaus* hat ein extern fokalisiertes Kapitel, die anderen nur intern fokalisierte, und grenzt sich daher modal von den anderen beiden Furth-Romanen ab. Im Großen und Ganzen ergeben aber die Einzelanalysen gleiche Ergebnisse: Bei ihnen handelt es sich um Krimis und ihre narratologische Struktur deckt sich bis auf wenige Details.

Alles in allem gestaltet Paulus Hochgatterer packende Kriminalromane, die die Abgründe und die negativen Facetten der Menschheit abbilden. In seiner Danksagung in *Fliege fort, fliege fort* hält er fest, „dass nichts der Wahrheit näher kommt als die Rauheit und die Zärtlichkeit des Erzählens“ (FF: 285). Er zeichnet idyllische Landschaftsbilder und detaillierte Figuren, deren Charakter das gesamte Geschehen prägen. Darin eingebettet finden zahlreiche Verbrechen statt, die die vermeintliche

Makellosigkeit einer Kleinstadt in Frage stellen. Die Gewalt an Kindern ist die vorherrschende Thematik, die die Handlungen der Figuren implizieren und beeinflussen.

In diesem Sinne wird ein letztes Mal Paulus Hochgatterer zitiert: „Kinder brauchen Freiheit. [...] Kindern ist viel mehr Realität zumutbar, als man oft glaubt. Kinder verstehen auch mehr, als man ihnen zutraut.“ (Hager 2018) Kindern muss eine Stimme gegeben werden und dies ist in den Furth-Romanen durch die modale und stimmliche Zusammensetzung gelungen.

9 Bibliographie

9.1 Primärliteratur

Hochgatterer, Paulus (2017a): Die Süße des Lebens. 8. Aufl. München: dtv.

Hochgatterer, Paulus (2017b): Das Matratzenhaus. 4. Aufl. Wien: Deuticke.

Hochgatterer, Paulus (2019): Fliege fort, fliege fort. Wien: Deuticke.

9.2 Sekundärliteratur

Alewyn, Richard (1971): Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Wilhelm Fink, 372-403.

Dallinger, Karina (2016): Die Kriminalromane „Die Süße des Lebens“ und „Das Matratzenhaus“ von Paulus Hochgatterer. Eine gattungsorientierte Erzählanalyse. Diplomarbeit an der Universität Wien.

Fludernik, Monika (2013): Erzähltheorie. Eine Einführung. 4. Aufl. Darmstadt: WBG.

Genç, Metin (2018): Gattungsreflexion/Schemaliteratur. In: Düwell, Susanne et. al. (Hg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler, 3-13.

Genette, Gérard (2010): Die Erzählung. 3. durchgesehene und korrigierte Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink.

Hager, Angelika (2018): Paulus Hochgatterer: „Nichts ist so mächtig wie ein Geheimnis“. URL: <https://www.profil.at/shortlist/gesellschaft/paulus-hochgatterer-geheimnis-kindheit-9121675> [letzter Zugriff: 8.6.2020].

Kniesche, Thomas W. (2015): Einführung in den Kriminalroman. Darmstadt: WBG.

Lindner, Elisabeth (2015): Paulus Hochgatter und Thomas Glavinic als unzuverlässige Erzähler. Diplomarbeit an der Universität Wien.

Margolin, Uri (2009): Narrator. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Berlin: Walter de Gruyter, 351-369.

Martínez, Matías; Scheffel, Michael (2012): Einführung in die Erzähltheorie. 9. erw. u. akt. Aufl. München: C.H.Beck.

Niederhoff, Burkhard (2001): Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 33, 1-22.

Niederhoff, Burkhard (2009a): Focalization. In: Hühn, Peter et. al. (Hg.): Handbook of Narratology. Berlin: Walter de Gruyter, 115-123.

Niederhoff, Burkhard (2009b): Perspective/Point of View. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Berlin: Walter de Gruyter, 384-397.

Nimmervoll, Lisa (2019): Paulus Hochgatterer: „Ziffernnoten und Sitzenbleiben sind strukturelle Gewalt“. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000100435253/paulus-hochgatterer-ziffernnoten-und-sitzenbleiben-sind-strukturelle-gewalt> [letzter Zugriff: 8.6.2020].

Nusser, Peter (2009): Der Kriminalroman. 4. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.

Österreichischer Rundfunk (2017a): Das Matratzenhaus. URL: <https://oe1.orf.at/artikel/216335/Das-Matratzenhaus> [letzter Zugriff: 8.6.2020].

Österreichischer Rundfunk (2017b): Die Süße des Lebens. URL: <https://oe1.orf.at/artikel/203140/Die-Suesse-des-Lebens> [letzter Zugriff: 8.6.2020].

Österreichischer Rundfunk (2017c): Krimis mit Romanbonus. URL: <https://oe1.orf.at/artikel/215386/Krimis-mit-Romanbonus> [letzter Zugriff: 8.6.2020].

Österreichischer Rundfunk (2019): Fliege fort, fliege fort. URL: <https://oe1.orf.at/artikel/663005/Fliege-fort-fliege-fort> [letzter Zugriff: 8.6.2020].

Schmid, Wolf (2014): Elemente der Narratologie. 3. erw. u. überarb. Aufl. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

Stanzel, Franz K. (2008): Theorie des Erzählens. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

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

Vogt, Jochen (1998): Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink.

Wirthensohn, Andreas (2006): Hochgatterer: Die Süße des Lebens. URL: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/334833_Hochgatterer-Die-Suesse-des-Lebens.html [letzter Zugriff: 8.6.2020].

Zeyringer, Klaus (2019): Paulus Hochgatterers dritter Furth-Roman: Das Böse und das Richtige. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000109162530/paulus-hochgatterers-dritter-furth-roman-das-boese-und-das-richtige> [letzter Zugriff: 8.6.2020].

9.3 Sonstige Literatur

Goethe, Johann Wolfgang (2000): Faust. Der Tragödie Erster Teil. Durchgesehene Aufl. Stuttgart: Reclam.

Reichs, Kathy (2011): Tote lügen nicht. 5. Aufl. München: Karl Blessing Verlag.

Tolkien, J. R. R. (2002a): Der Herr der Ringe. Band 1. Die Gefährten. 12. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.

Tolkien, J. R. R. (2002b): Der Herr der Ringe. Band 2. Die zwei Türme. 12. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.

Tolkien, J. R. R. (2002c): Der Herr der Ringe. Band 3. Die Rückkehr des Königs. 12. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.

10 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ausführungen von Nähe und Distanz.....	27
---	----

11 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersicht Täter-Verbrechen-Überführung	17
Tabelle 2: Kriterien und Typen des Erzählers	36
Tabelle 3: Gegenüberstellung der Terminologien	37
Tabelle 4: Fokalisierungstypen SL	48
Tabelle 5: Erzählertypen SL	54
Tabelle 6: Fokalisierungstypen MH	63
Tabelle 7: Erzählertypen MH.....	69
Tabelle 8: Fokalisierungstypen FF	80
Tabelle 9: Erzählertypen FF	87
Tabelle 10: Vergleich der Fokalisierungstypen in SL und FF	91
Tabelle 11: Narratologischer Vergleich	93

12 Anhang: Zusammenfassung

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit den modalen und stimmlichen Strukturen in den Kriminalromanen *Die Süße des Lebens*, *Das Matratzenhaus* und *Fliege fort, fliege fort* vom österreichischen Autor Paulus Hochgatterer. Zunächst wird der Terminus Kriminalliteratur erläutert und seine unterschiedlichen Merkmale auf die Furth-Romane angewendet. Danach wird eine theoretische, narratologische Grundlage geschaffen, die vor allem auf Genette (2010), Martínez/Scheffel (2012) und Schmid (2014) basiert und sich mit dem Modus und der Stimme beschäftigt. Diese wird anschließend verwendet, um die drei Romane einzeln zu untersuchen. Diese Einzelanalysen werden in einem weiteren Schritt verglichen. Die Arbeit verdeutlicht, dass die Kombination von fiktivem Erzähler und Fokalisierung eine Vielzahl an Erzählmustern schaffen kann. Diese tragen dazu bei, dass Informationen über Täter*innen, Opfer und Verdächtige unterschiedlich weitergegeben werden, wovon das Rätselhafte im Krimi lebt. Außerdem spielt das Element der Gewalt eine omnipräsente Rolle in allen drei Romanen, was sich auch in der sprachlichen Ausgestaltung niederschlägt.