universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Mörder als Ich-Erzähler im deutschsprachigen Kriminalroman des 21. Jahrhunderts“

verfasst von / submitted by

Carina Hirschberger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 817
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Deutsche Philologie
Betreut von / Supervisor:	ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Einführende Bemerkungen 1
1. Einleitung 2
2. Theoretischer Einblick 5
2.1. Der Kriminalroman 5
2.2. Erzähltheoretische Begriffe 6
2.2.1. Die Stimme 6
2.2.1.1. Zeitpunkt des Erzählens 6
2.2.1.2. Ort des Erzählens 7
2.2.1.3. Stellung des Erzählers zum Geschehen 7
2.2.1.4. Subjekt und Adressat des Erzählens 8
2.2.2. Der Modus 8
2.2.2.1. Distanz 8
2.2.2.2. Fokalisierung 10
2.3. Unzuverlässiges Erzählen 10
2.3.1. Wayne C. Booth und die Unzuverlässigkeit eines Erzählers 11
2.3.2. Sechs Arten der Unzuverlässigkeit nach Phelan und Martin 12
2.3.3. Unreliability nach Vera Nünning 13
2.3.3.1. Kategorisierung des unzuverlässigen Erzählers 14
2.3.3.2. Voraussetzungen und Signale eines unzuverlässigen Erzählers 17
2.4. Die Entwicklung des Ich-Erzählers 21
2.4.1. Was ist ein Erzähler? 21
2.4.2. Was ist ein Ich-Erzähler? 21
2.4.3. Die Entwicklung des Ich-Erzählers 23
2.5. Der Ich-Erzähler in Kriminalromanen 24
2.5.1. Die Figur des Täters 27
2.5.2. Kategorisierung der Ich-Erzähler 27
2.6. Individuelles Modell zum Ich-Erzähler als Mörder in deutschsprachigen Kriminalromanen des 21. Jahrhunderts 29
3. Analyse ausgewählter Werke anhand des individuellen Modells 36
3.1. Der unbekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler 36
3.1.1. Thomas Glavinic - Der Kameramörder (2001) 36
3.1.1.1. Inhalt 36
3.1.1.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz 37
3.1.1.3. Motiv und Schuldbewusstsein 42

3.1.1.4. Fazit ... 44
3.1.2. Charlotte Link - Die Suche (2018) ... 44
3.1.2.1. Inhalt ... 44
3.1.2.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz ... 45
3.1.2.3. Motiv und Schuldbewusstsein ... 48
3.1.2.4. Fazit ... 50
3.2. Der bekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler ... 51
3.2.1. Klaus Peter Wolf - Totenstille im Watt (2017) ... 51
3.2.1.1. Inhalt ... 51
3.2.1.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz ... 52
3.2.1.3. Motiv und Schuldbewusstsein ... 55
3.2.1.4. Fazit ... 57
3.2.2. Daniel Glattauer - Darum (2003) ... 57
3.2.2.1. Inhalt ... 57
3.2.2.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz ... 57
3.2.2.3. Motiv und Schuldbewusstsein ... 61
3.2.2.4. Fazit ... 64
3.3. Der unbekannte, unbewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler ... 65
3.3.1. Valeska Réon - Töte mich (2016) ... 66
3.3.1.1. Inhalt ... 66
3.3.1.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz ... 67
3.3.1.3. Motiv und Schuldbewusstsein ... 71
3.3.1.4. Fazit ... 72
3.3.2. Jutta Maria Herrmann - Amnesia (2017) ... 73
3.3.2.1. Inhalt ... 73
3.3.2.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz ... 73
3.3.2.3. Motiv und Schuldbewusstsein ... 78
3.3.2.4. Fazit ... 79
3.4. Ergebnisse der Werkanalyse ... 79
4. Conclusio ... 82
Abkürzungsverzeichnis ... 85
Siglenverzeichnis ... 86
Abbildungsverzeichnis ... 87
Bibliografie ... 88

Primärliteratur 88
Weitere 88
Sekundärliteratur 89
Selbstständige Werke 89
Unselbstständige Werke 90
Abstract 93
Danksagungen 94

Einführende Bemerkungen

Zu Beginn dieser Masterarbeit möchte ich darauf hinweisen, dass aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet wird, wobei sowohl weibliche als auch anderweitige Geschlechteridentitäten ausdrücklich mitgemeint sind. Insbesondere in der theoretischen Literatur werden Begriffe wie Leser, Täter, Mörder, Erzähler - in dieser Arbeit vor allem Ich-Erzähler - ohne geschlechtsspezifische Zusätze verwendet, woran sich vorliegende Arbeit anschließt.

Zitate aus der Sekundärliteratur werden mittels Fußnoten kenntlich gemacht, wobei es sich bei Zitaten unter Anführungszeichen um direkt zitierte Passagen handelt, während Paraphrasen mit dem Kürzel „Vgl." (=Vergleiche) gekennzeichnet werden. Direkte Zitate, die länger als drei Zeilen sind, werden eingerückt, kleiner als der Fließtext und mit geringerem Zeilenabstand dargestellt.
Textausschnitte aus den Primärtexten werden durchgehend unter Anführungszeichen kursiv hervorgehoben, eingerückt, mit geringerem Zeilenabstand und in kleinerer Schriftart kenntlich gemacht, sofern es sich um direkte Zitate handelt. Paraphrasen werden hier ebenfalls mit „Vgl." versehen. Die entsprechende Literaturangabe erfolgt bei Zitaten aus der Primärliteratur im Fließtext direkt hinter der Textpassage.

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem literarisch eher weniger angesehenen Genre des Kriminalromans und dem Erzähler in der ersten Person Singular (im Zuge dieser Arbeit vereinfacht als Ich-Erzähler bezeichnet), der seit dem 20. Jahrhundert einen Aufschwung erfährt.

Ein Blick auf unterschiedliche Werke aus dem Bereich des Kriminalromans zeigt, wie vielfältig die darin verwendeten Erzähltechniken sind und dass die Möglichkeiten eines Erzählers breit gefächert sind. Eine besondere Dynamik ergibt sich, sobald es sich bei dem Erzähler um eine Instanz handelt, die in der ersten Person Singular, also als Ich-Erzähler, auftritt. Diese subjektive Art des Erzählens stellt eine spezielle Bindung zum Leser her, vor allem, wenn außer dem Ich-Erzähler niemand spricht. Der Leser wird dadurch gezwungen, sich vollkommen auf eine Perspektive und Interpretation des fiktionalen Geschehens zu verlassen. Eine noch außergewöhnlichere Art des Erzählens entsteht, sobald es sich bei der erzählenden Person nicht nur um einen Ich-Erzähler, sondern zusätzlich um den Mörder des Kriminalromans handelt. Jener Sonderfall tritt immer wieder auf, wobei die Täter als Ich-Erzähler vor allem im englischsprachigen Raum unter Edgar Allan Poe und Agatha Christie Bekanntheit erlangten. Diese Art des Erzählens kommt jedoch auch im deutschsprachigen Raum der Gegenwart gelegentlich vor, worauf in der vorliegenden Arbeit näher eingegangen werden soll. Dabei steht nicht allein das Vorhaben, diese deutschsprachigen Werke ausfindig zu machen, im Vordergrund, sondern auch die Absicht, eine Einteilung der Täter als Ich-Erzähler in Kategorien zu erarbeiten.

Vorrangiges Ziel dieser Arbeit ist es daher, anhand eines individuell erstellten Modells die These zu veranschaulichen, dass sich Ich-Erzähler in der deutschsprachigen Literatur des 21. Jahrhunderts, die gleichzeitig auch die Mörder in einem Kriminalroman sind, in Kategorien einteilen lassen. Die Erstellung des Modells auf Basis wissenschaftlicher Literatur- und Erzähltheorien macht dabei den theoretischen Teil dieser Arbeit aus. In einem weiteren, praktischen Teil wird das Modell getestet, indem sechs verschiedene deutschsprachige Kriminalromane in die durch das Modell entstehende Kategorien eingeteilt werden.

Kapitel 2 widmet sich der terminologischen Klärung der für die später folgende Werkanalyse bedeutenden Begriffe. Dazu gehört die Definition des Kriminalromans, wobei eine Differenzierung zwischen dem Detektivroman einerseits und dem Thriller andererseits erfolgt. An dieser Stelle wird außerdem ein Blick auf die Geschichte des Kriminalromans geworfen, von dem erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gesprochen werden kann.

Anschließend werden einige für die Analyse der Kriminalromane unumgängliche Termini der Erzähltheorie näher beleuchtet und deren Bedeutung für vorliegende Arbeit skizziert. Auf Grundlage des theoretischen Werkes „Einführung in die Erzähltheorie“ von Matías Martínez und Michael Scheffel wird sowohl die Kategorie der Stimme als auch die Kategorie des Modus samt allen Aspekten und Unterkategorien näher erläutert.
Ein in der Literaturwissenschaft besonders umstrittenes und viel interpretiertes Thema, welches einen großen Teil dieser Arbeit prägen wird, ist jenes des „unzuverlässigen Erzählers“ (engl. unreliable narrator). Das ursprünglich auf Wayne C. Booth zurückgehende Konzept hat seit seiner erstmaligen Prägung im Jahre 1961 zahlreiche andere Literaturwissenschaftler beschäftigt und dazu angeregt, diese Theorie weiter auszubauen, eine Umstrukturierung vorzunehmen oder völlig neue Ansätze des unzuverlässigen Erzählens zu entwickeln. Ein geringer Bruchteil dieser Vielzahl an Theorien, der sich mit dem unzuverlässigen Erzählen auseinandersetzt, wird im Zuge dieser Arbeit aufbereitet werden und in weiterer Folge die Kategorisierung verschiedener Ich-Erzähler als Mörder in einem eigens erstellten Modell vereinfachen. Als Fixpunkt dafür wird vor allem der Ansatz Vera Nünnings herangezogen werden, die sich in ihrem Aufsatz „Reconceptualising Fictional (Un)Reliability und (Un)Trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions” eingehend mit einer Kategorisierung des unzuverlässigen Erzählers auseinandersetzt sowie Voraussetzungen und Signale eines unzuverlässigen Erzählers erläutert. Ein thematischer Schwerpunkt wird die auch im Titel der Arbeit erwähnte Figur des Ich-Erzählers sein. Der Ich-Erzähler wird dabei in all seinen Facetten präsentiert und theoretisch fundiert dargestellt werden. Dazu zählt nicht nur die Definition des Erzählerbegriffes bzw. genauer gesagt des Ich-Erzählerbegriffes, sondern auch ein Blick auf dessen Entwicklung in der Literaturgeschichte. Im Sinne dieser Arbeit wird des Weiteren die Rolle des Ich-Erzählers in Kriminalromanen dargelegt, wobei vor allem Edgar Allan Poe und Agatha Christie eine wahre Pionierarbeit geleistet haben, indem sie ihre Ich-Erzähler zu den Tätern machten.

Auf Basis dieser im zweiten Kapitel dargelegten Theorie ist es nun das Ziel dieser Arbeit, ein individuell erstelltes Modell anzufertigen, welches die Ich-Erzähler in ihrer Rolle als Mörder in verschiedene Kategorien zuzuteilen vermag und im Abschnitt 2.6. vorzufinden ist. In der Literaturwissenschaft finden sich nicht viele Modelle, die sich mit der Zuordnung von Täterfiguren in bestimmte Kategorien befassen. Noch seltener ist dabei die Einteilung von Ich-Erzählern. Eine Ausnahme davon stellt William Riggan dar, der versucht hat, verschiedene Arten eines unzuverlässigen Erzählers in der ersten Person Singular zu differenzieren. Auch

Monika Fludernik hat dahingehend einen Versuch gestartet und Riggans Modell ergänzt. Ein Modell, welches die Ich-Erzähler, die in einem Kriminalroman gleichzeitig die Funktion des Mörders einnehmen und die nicht zwingend unzuverlässig sein müssen, differenziert, konnte in einer ausführlichen Recherche zu diesem Thema allerdings nicht gefunden werden, weshalb diese Lücke mit der vorliegenden Arbeit geschlossen werden soll.

Auf Basis des individuell erstellten Modells sollen sich des Weiteren mehrere Kategorien ergeben, anhand deren einige Werke der deutschsprachigen Literatur aus dem 21. Jahrhundert, in denen ein Ich-Erzähler als Mörder vorkommt, eingeteilt werden können. Die ausgewählten Kriminalromane bedienen ein weites Spektrum, da sie sich in ihrer Popularität, ihren Autoren, ihrem Stil, ihrer Geschichte und ihrem Entstehungsjahr teilweise stark unterscheiden. Ihnen allen ist ein deutschsprachiger Autor sowie ein Erzähler in der ersten Person Singular gemein, der sich, früher oder später, als Mörder herausstellt. Bei den Werken handelt es sich, in der Reihenfolge ihres Erscheinungsjahres angeordnet, um Thomas Glavinics „Der Kameramörder“ (2001), Daniel Glattauers „Darum“ (2003), Valeska Réons „Töte mich. Der dunkle Dreiklang“ (2016), Jutta Maria Herrmanns „Amnesia“ (2017), Klaus Peter Wolfs „Totenstille im Watt“ (2017) und schließlich um Charlotte Links „Die Suche“ (2018). Diese Werke werden im analytischen Teil dieser Arbeit (Kapitel 3) verschiedenen Kategorien zugewiesen.

Ein abschließendes Fazit sowie eine Conclusio sind schließlich im vierten und letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit zu finden.

2. Theoretischer Einblick

Der Theorieteil hat das Ziel, die für die literarische und erzähltheoretische Analyse notwendigen Grundlagen zu präsentieren. Dazu zählen eine kurze Erklärung zum Thema Kriminalliteratur, ein Einblick in die Erzähltheorie, in der die Stimme und der Modus einer Erzählung genauer erläutert werden, sowie eine eingehendere Beschäftigung mit dem sogenannten „unzuverlässigen Erzählen", wobei vor allem die wissenschaftliche Abhandlung „Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions" von Vera Nünning herangezogen wird. Des Weiteren widmet sich ein Abschnitt dem Ich-Erzähler, seinen Anfängen sowie seinem Auftreten in der Kriminalliteratur. Auf Basis dieser Theorie wird ein individuelles Modell erstellt, welches den Ich-Erzähler als Mörder in den Kriminalromanen des 21. Jahrhunderts in unterschiedliche Kategorien einzuteilen vermag.

2.1. Der Kriminalroman

Der Kriminalroman wird im Allgemeinen als „erzählender Text, bei dem ein Verbrechen im Mittelpunkt steht"[1], definiert. Die Gattung des Kriminalromans wird weitgehend in zwei Sparten eingeteilt. Auf der einen Seite stehen dabei der Detektivroman bzw. die Detektiverzählung, auf der anderen Seite der kriminalistische Abenteuerroman, besser bekannt unter dem Namen „Thriller".[2] Während sich der Detektivroman vorwiegend mit rätselhaften Verbrechen und deren gedanklicher Aufklärung durch den Detektiv auseinandersetzt, wird im Thriller der Fokus auf die Verbrecherjagd gelegt.[3]

In einem klassischen Kriminalroman steht zu Beginn der Geschichte ein Mord, dessen Aufklärung im Mittelpunkt steht. Die Enttarnung des Mörders erfolgt zum Schluss.[4] Diesem Muster zufolge könnte bereits die Sage des Ödipus von Sophokles als Detektivgeschichte gelten.[5] Im Allgemeinen wird aber erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von der Gattung des Kriminalromans gesprochen. Vorläufer des Kriminalromans waren beispielsweise „Pamphlete mit Biographien von verurteilten Kriminellen", die gesammelt im sogenannten Newgate Calendar erschienen, der englische Schauerroman, eine Sammlung von berühmten Gerichtsfällen von dem französischen Rechtsanwalt François Gayot de Pitaval sowie die

[1] Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, S. 8.
[2] Vgl. Ebd., S. 8f.
[3] Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S. 3.
[4] Vgl. Uthmann: Killer - Krimis - Kommissare, S.79.
[5] Vgl. Ebd., S. 79.

Kriminalnovellen, die besonders seit 1820 immer populärer wurden.[6] Im deutschsprachigen Raum sind vor allem die „um 1800 aufkommenden psychologisierenden Verbrechensgeschichten August Meißners und Friedrich Schillers“[7] zu nennen. Die Geburt der Detektivgeschichte wird oftmals Edgar Allan Poe und seiner Erzählung „Die Morde in der Rue Morgue“ (engl. The Murders in the Rue Morgue) aus dem Jahr 1841 zugeschrieben.[8] Damit wurde Poe zum Vorbild für viele weitere Krimiautoren.

2.2. Erzähltheoretische Begriffe

Im folgenden Kapitel werden zentrale Begriffe der Erzähltheorie skizziert, die für die Analyse der Kriminalromane und deren Ich-Erzähler von Bedeutung sind. Als Grundlage wird die „Einführung in die Erzähltheorie“ von Matías Martínez und Michael Scheffel herangezogen.

2.2.1. Die Stimme

In der Erzähltheorie beschäftigt sich die Kategorie der Stimme damit, wer eigentlich spricht. Dabei ist zwischen dem Autor und dem Erzähler zu unterscheiden. Die Stimme wird von den Fragen „Wann wird erzählt?“, „Auf welcher Ebene wird erzählt?“, „In welchem Maße ist der Erzähler am Geschehen beteiligt?“ sowie von „Wer erzählt wem?“ bestimmt.[9]

Diese Fragen sind entscheidend, um herauszufinden, um welche Art von Erzähler es sich handelt und wie dieser mit dem Lesepublikum interagiert. Insbesondere für die Analyse der verschiedenen Ich-Erzähler in unterschiedlichen Kriminalromanen in Kapitel 3 ist die Kategorie der Stimme daher bedeutend für die vorliegende Arbeit.

2.2.1.1. Zeitpunkt des Erzählens

Grundsätzlich wird zwischen einem früheren, einem gleichzeitigen und einem späteren Zeitpunkt des Erzählens unterschieden, wobei diese Formen sich mischen können oder unter Umständen der Zeitpunkt des Erzählens nicht bestimmbar ist.[10] Bedeutend für die Analyse der Kriminalromane sind dabei vor allem das gleichzeitige sowie das spätere Erzählen.

Gleichzeitiges Erzählen zeichnet sich durch „die nahezu vollständige zeitliche Koinzidenz von Erzähltem und Erzählen“[11] aus. Das spätere Erzählen stellt den Regelfall dar und wird meistens

---

[6] Vgl. Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, S. 52ff.
[7] Blödorn: Narratologie, In: Handbuch der Kriminalliteratur, S. 14
[8] Vgl. Schmidt: Gangster, Opfer, Detektive, S. 28.
[9] Vgl. Martínez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 71ff.
[10] Vgl. Ebd., S. 73f.
[11] Ebd., S. 75.

durch die Verwendung des epischen Präteritums sichtbar.[12] Einige der Kriminalromane folgen dem Beispiel der Ich-Erzählung Daniel Defoes in seinem Roman über Robinson Crusoe sowie Günter Grass´ „Die Blechtrommel“: Darin ist der Abstand zwischen dem Erzählen und dem Erzählten anfangs noch groß, wird aber im Laufe der Geschichte immer kleiner und endet schließlich in der Erzählgegenwart.[13]

2.2.1.2. Ort des Erzählens

Erzählen kann sich auf verschiedenen Ebenen abspielen. Während der Erzählakt, der eine Erzählung produziert, auf der ersten Ebene steht und extradiegetisch genannt wird, wird die zweite Ebene, die Ereignisse behandelt, von denen Erzähler erzählen, als intradiegetisch bezeichnet. Weitere Erzählebenen tragen die Vorsilbe „meta-“. Daher wird erzähltes erzähltes Erzählen metadiegetisch genannt, erzähltes erzähltes erzähltes Erzählen metametadiegetisch usw.[14] In dieser Arbeit werden vorwiegend Erzählakte auf erster Ebene analysiert.

2.2.1.3. Stellung des Erzählers zum Geschehen

Ein Erzähler, der selbst als Figur in der von ihm erzählten Geschichte beteiligt ist, wird von Martínez und Scheffel als homodiegetischer Erzähler bezeichnet, der im Gegensatz zum heterodiegetischen Erzähler steht. Der homodiegetische Erzähler[15] ist dabei entweder extradiegetisch-homodiegetisch, was bedeutet, dass der Erzähler seine eigene Geschichte auf erster Ebene erzählt, oder aber er ist intradiegetisch-homodiegetisch. Dabei handelt es sich um einen Erzähler auf zweiter Ebene, der von seinem eigenen Leben erzählt.[16] Gibt der Erzähler seine Geschichte auf erster Ebene wieder, bedeutet das, dass es sich um eine Rahmenerzählung oder die einzige Erzählung handelt, die in einer Geschichte vorkommt. Es geht dabei um einfaches Erzählen bzw. um eine extradiegetische Erzählung. Wird eine Geschichte jedoch von einem Ich-Erzähler innerhalb eines Berichts eines anderen Erzählers erzählt, handelt es sich um eine Erzählung auf zweiter Ebene, die auch intradiegetisch genannt wird.

Ein homodiegetischer Erzähler kann außerdem in weitere Kategorien eingeteilt werden. Er ist entweder ein unbeteiligter Beobachter oder ein beteiligter Beobachter, eine Nebenfigur, eine der Hauptfiguren oder aber auch die einzige Hauptfigur. Handelt es sich beim homodiegetischen Erzähler gleichzeitig um die einzige Hautfigur, wird von einem

---

[12] Vgl. Ebd., S. 75.
[13] Vgl. Ebd., S. 76f.
[14] Vgl. Ebd., S. 75.
[15] Anm. d. V.: Auch der heterodiegetische Erzähler kann sowohl extra- als auch intradiegetisch sein.
[16] Vgl. Martínez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 86.

autodiegetischen Erzähler gesprochen. Der Fokus dieser Arbeit liegt vor allem auf jenen Ich-Erzählern, die als einzige Hauptfigur oder zumindest als eine der Hauptfiguren im Zentrum stehen. Ein autodiegetischer Erzähler kann wiederum in einen konsonanten autodiegetischen Erzähler (erzählendes und erlebendes Ich sind ident) und in einen dissonanten autodiegetischen Erzähler (erzählendes und erlebendes Ich driften auseinander) unterteilt werden.[17]
Die Werke, die im Anschluss analysiert werden, sind, nach den Kriterien Genettes, ausschließlich homodiegetische fiktionale Erzählungen, da sich Erzähler und Figur überschneiden, der Autor jedoch ein anderer ist.[18]

2.2.1.4. Subjekt und Adressat des Erzählens

Wenn es um Subjekt und Adressat des Erzählens geht, so stellt sich zwangsläufig die Frage „Wer erzählt wem?“. Martínez und Scheffel unterscheiden dafür zwischen einer intradiegetischen und einer extradiegetischen Erzählsituation.[19]
Handelt es sich um eine intradiegetische Erzählsituation, so „ist die Sprechsituation Teil der erzählten Geschichte und insofern notwendig konkret gestaltet.“[20] Die Umstände sind dabei raumzeitlich bestimmt und der Adressat ist ebenfalls intradiegetisch.
In einer extradiegetischen Erzählsituation wendet sich der Erzähler mitunter an den Leser, der Adressat ist also extradiegetisch, der Erzähler gehört nicht zu den handelnden Personen.[21]

2.2.2. Der Modus

Neben der Stimme in einer Erzählung, ist für die Analyse dieser Arbeit wichtig, wie detailliert ein Erzähler eine Geschichte an den Leser weitergibt und wie viel der Erzähler vom Handlungsverlauf und vom Innersten anderer Personen weiß. Diese beiden Aspekte gehören zum Modus einer Erzählung, der sich nach Genette[22] einerseits in die Distanz und andererseits in die Perspektive, auch Fokalisierung genannt, gliedern lässt.

2.2.2.1. Distanz

Die Distanz eines Erzählers kann mitunter wichtige Hinweise darauf geben, ob ein Erzähler zuverlässig oder unzuverlässig berichtet und wie detailliert er eine Geschichte wiedergibt. Wird mit Distanz erzählt, tritt der Erzähler in den Vordergrund. Dieses distanzierte Erzählen ist

[17] Vgl. Ebd., S. 86f.
[18] Vgl. Ebd., S. 88.
[19] Vgl. Ebd., S. 89ff.
[20] Ebd., S. 89.
[21] Vgl. Ebd., S. 89 - 94.
[22] Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 115ff.

mittelbar und wird auch als narrativer Modus bezeichnet. Bereits Platon hat dies in der Antike als eine Art des Erzählens erkannt und diese Form als „haple diegesis“, also als „einfache“ bzw. „reine Erzählung“ bezeichnet. Im Gegensatz dazu steht das Erzählen ohne Distanz, welches Platon als zweite Art des Erzählens als „mimesis“, also als „Nachahmung“ oder „Darstellung“, bezeichnet. Dabei tritt der Erzähler in den Hintergrund und lässt stattdessen die Figuren sprechen.[23]

Hält sich der Erzähler zurück und gibt keine Kommentare oder Reflexionen zu seiner Erzählung ab, liegt der Fokus auf der Erzählung selbst, wobei der Leser dadurch nur wenig über den Erzähler und dessen Charakter erfährt. Dieser Umstand macht es dem Ich-Erzähler als Mörder in den Kriminalromanen einfacher, seine wahre Identität zu verschleiern und den Leser hinters Licht zu führen. Eine mittelbare Präsenz hingegen erschwert es dem Erzähler, Geheimnisse zu bewahren, da durch seine Kommentare und Reflexionen wichtige, wenn teilweise auch subtile, Hinweise auf seine Gedankenwelt und seinen Charakter gegeben werden.[24]

Gedanken und Worte können ebenfalls mittelbar oder unmittelbar übertragen werden. Gedanken und Worte, die in Form einer zitierten Rede wiedergegeben werden, also durch eine direkte Rede, eine autonome direkte Rede, ein Gedankenzitat oder durch einen inneren Monolog, werden im dramatischen Modus bzw. unmittelbar und ohne Distanz präsentiert. Dabei wird beispielsweise ein Gespräch Wort für Wort in die Erzählung übertragen.[25]

Auf der anderen Seite steht der narrative Modus, bei dem der Wortlaut eines Gesprächs oder eines Gedankens nicht übertragen wird und daher mit Distanz erzählt wird. Das kann mithilfe einer Erwähnung des sprachlichen Aktes erfolgen, aber auch mit einem Gesprächsbericht oder einem Bewusstseinsbericht. Zwischen dem narrativen und dem dramatischen Modus steht die transponierte Rede, die einerseits durch eine indirekte Rede, andererseits durch eine erlebte Rede erfolgen kann.[26]

Ob es sich um einen narrativen oder um einen dramatischen Modus handelt, ist für die Analyse insofern relevant, da sowohl ein streng narrativer als auch ein streng dramatischer Modus Aufschluss über die Distanz des Erzählten zum eigentlichen fiktionalen Geschehen und in weiterer Folge über die Zuverlässigkeit des Erzählers geben kann.

---

[23] Vgl. Martínez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 50f.
[24] Vgl. Ebd., S. 54ff.
[25] Vgl. Ebd., S. 54ff.
[26] Vgl. Ebd., S. 54ff.

2.2.2.2. Fokalisierung

Geht es um die Sicht, aus der das Erzählte wiedergegeben wird, können drei Arten der Fokalisierung nach Genette[27] und Martínez und Scheffel[28] unterschieden werden: Demnach gibt es eine unfokalisierte Sicht bzw. eine Nullfokalisierung, bei der der Erzähler mehr weiß bzw. sagt, als irgendeine der Figuren. Des Weiteren gibt es eine interne Fokalisierung, bei der der Erzähler nicht mehr sagt, als die Figur weiß. Bei der dritten Form handelt es sich um die externe Fokalisierung, bei der der Erzähler weniger sagt, als die Figur weiß.[29]

Außerdem wird zwischen einer fixierten Fokalisierung, in der durchgehend aus einer Sicht erzählt wird, einer variablen Fokalisierung, wobei ein Wechsel der Sicht stattfindet sowie einer multiplen Fokalisierung, in der ein Geschehen aus der Sicht mehrerer Personen erzählt wird, unterschieden.[30]

Der Aspekt der Fokalisierung ist für die Analyse dieser Arbeit vor allem deshalb von Bedeutung, da er wichtige Hinweise auf die Zuverlässigkeit eines Erzählers geben kann. Insbesondere eine externe Fokalisierung, in der ein Erzähler einige Details verschweigt oder eine variable Fokalisierung, in der nicht nur der Ich-Erzähler spricht, können Aufschluss über die Glaubhaftigkeit des Erzählers geben.

2.3. Unzuverlässiges Erzählen

In der bisherigen Forschung besteht ein Konsens darüber, dass es sich bei einem unzuverlässigen Erzähler in der Literatur „prototypischerweise“ um einen Ich-Erzähler handelt.[31] Das bedeutet nicht, dass ausschließlich Ich-Erzähler unzuverlässig sind oder etwa, dass alle Ich-Erzähler unzuverlässig sind. Dennoch handelt es sich, so die These dieser Arbeit, bei Ich-Erzählern in Kriminalromanen in den meisten Fällen um unzuverlässige Ich-Erzähler. Diese sind nicht alle auf die gleiche Weise unzuverlässig, sondern auf verschiedene Arten und zu verschiedenen Graden.

Um nachvollziehen zu können, ob es sich bei den zu kategorisierenden Ich-Erzählern um Figuren handelt, die bewusst oder unbewusst handeln, ist es daher entscheidend, zu analysieren, ob es sich um zuverlässige oder unzuverlässige Erzähler handelt. Deshalb wird im Folgenden ein kurzer Einblick in die verschiedenen Theorien zum unzuverlässigen Erzähler gegeben, wobei vor allem Vera Nünnings Abhandlung dazu für diese Arbeit von Bedeutung sein wird.

---

[27] Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 134ff.
[28] Vgl. Martínez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 67ff.
[29] Vgl. Ebd., S. 68.
[30] Vgl. Ebd., S. 70f.
[31] Vgl. Fludernik: Unreliability vs. Discordance, S. 40.

2.3.1. Wayne C. Booth und die Unzuverlässigkeit eines Erzählers

Bei der Frage nach der Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit eines Erzählers geht es darum, zu prüfen, „ob die Schilderungen des Erzählers innerhalb der fiktionsinternen Wirklichkeit korrekt sind."[32] Die Theorie des unzuverlässigen Erzählens hat ihren Ursprung in Wayne C. Booths „The Rhetoric of Fiction" aus dem Jahr 1961. Darin hat Booth zwischen einem zuverlässigen (reliable) und einem unzuverlässigen (unreliable) Erzähler unterschieden. Demnach ist ein Erzähler dann zuverlässig, wenn die Normen des impliziten Autors eingehalten werden. Gleichzeitig prägte Booth damit das Konzept des impliziten Autors und weist darauf hin, dass Unzuverlässigkeit nicht gleichbedeutend mit Ironie sein muss. Zudem erläutert bereits Booth, dass es Erzähler gibt, die ihre Leser mit Absicht hinters Licht führen und Lügen erzählen.

> „I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author´s norms), unreliable when he does not. It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus "unreliable" in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists […]."[33]

Mit den Jahren entstanden immer mehr Theorien zur Unzuverlässigkeit eines Erzählers. Für Monika Fludernik ist ein Erzähler unzuverlässig, wenn dieser aufgrund von Verstößen gegen gesellschaftlich gültige Normen unglaubhaft wird und dabei die fiktionale Welt verzerrt darstellt. Das kann aus verschiedenen Gründen der Fall sein:

> „Ein solcher unzuverlässiger Erzähler […] stellt die (fiktionale) Wirklichkeit verzerrt dar, entweder weil er von obsessiven Ideen geplagt ist […], sich durch seinen Diskurs als unmoralischen oder hinterhältigen Menschen outet […], bzw. sich als naiver Zeitgenosse entpuppt, der die tatsächlichen Hintergründe des Geschehens nicht versteht (wohl aber der Leser, der quasi ‚zwischen den Zeilen' die Wahrheit herausliest)."[34]

Fabienne Liptay und Yvonne Wolf sprechen dann von einem unzuverlässigen Erzähler,

> „wenn die von einem fiktiven Erzähler vermittelte Geschichte textuelle Widersprüche und Brüche aufweist, die nicht etwa auf Ironie des Erzählers oder Fehler des Autors zurückzuführen sind, sondern von diesem bewusst konstruiert werden, um den Leser so stark an der Glaubwürdigkeit oder Kompetenz des Erzählers zweifeln zu lassen, dass er sich von der wörtlichen Schilderung distanziert und versucht, eine zweite, eigentlich gemeinte Version des dargestellten Geschehens zu rekonstruieren."[35]

---

[32] Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 55.
[33] Booth: The Rhetoric of Fiction, S. 158f.
[34] Fludernik: Einführung in die Erzähltheorie, S. 38.
[35] Liptay; Wolf: Was stimmt denn jetzt?, S. 13.

Sie grenzen sich damit von der Instanz des „impliziten Autors“ ab, wonach ein Erzähler nicht zuverlässig ist, sobald „das von ihm Erzählte im Widerspruch mit den Normen dieser von Booth entwickelten Instanz steht.“[36] Vielmehr vertreten sie Ansgar Nünnings Ansatz, welcher die Instanz des impliziten Autors „gegen den Leser, die Bezugsrahmen seines Denkens, seine Werte und seinen Erwartungshorizont austauscht.“[37]

Die verschiedenen Ansätze, die nur einige von vielen sind, zeigen, dass unzuverlässiges Erzählen vielfältige Interpretationen zulässt. Andreas Ohme fasst dies folgendermaßen zusammen: „[…], dass die Kategorie der unreliability bereits deshalb problematisch erscheinen muss, weil unter diesen Begriff offensichtlich eine Vielzahl von Textphänomenen subsumiert wird, die sich gerade durch ihre Andersartigkeit auszeichnen.“[38] Zu dem Schluss kommt er aufgrund seiner Analyse von vier Werken, die er anhand von vier Faktoren auf ihre Unzuverlässigkeit überprüft. So werden Agatha Christies „The Murder of Roger Ackroyd“, Edgar Allan Poes „The Tell-Tale Heart“, Thomas Glavinics „Der Kameramörder” und Patrick McGraths „The Grotesque” auf die vier Faktoren „Informationsvergabe”, „Plausibilität des Vermittlungsvorgangs”, „Umsetzung der Kommunikationsabsicht des Erzählers” und „Geisteszustand” überprüft. Dabei kommt Ohme zu dem Schluss, dass eine Kombination der Kriterien in einem Roman vorkommen kann und ein Roman somit „mehrfach unreliable“ sein kann.[39] Er unterscheidet also nicht nur zwischen einem zuverlässigen und einem unzuverlässigen Erzähler, sondern spricht von mehrfach unzuverlässigen Erzählern.

2.3.2. Sechs Arten der Unzuverlässigkeit nach Phelan und Martin

Phelan und Martin[40] wenden sich ebenfalls von der Vorstellung nach Booth ab, ein Erzähler sei entweder zuverlässig oder unzuverlässig, und zeigen anhand einer Aufspaltung der Unzuverlässigkeit des Erzählers in verschiedene Arten, dass ein Erzähler auch mehrfach unzuverlässig sein kann.

Die beiden Autoren unterscheiden im Zuge ihrer „The Lessons of «Weymouth»“ anhand von drei Achsen sechs verschiedene Arten der Unzuverlässigkeit eines homodiegetischen Erzählers. Die unterschiedlichen Achsen in denen ein Erzähler unzuverlässig sein kann, sind einerseits die Achse der Fakten / Ereignisse (engl. axis of facts / events), andererseits die Achse der Moral /

[36] Ebd., S. 12.
[37] Ebd., S. 12.
[38] Ohme: Skaz und Unreliable Narration, S. 152.
[39] Vgl. Ebd., S. 148ff.
[40] Vgl. Phelan; Martin: The Lessons of “Weymouth”, S. 88 - 109.

Beurteilung (engl. axis of ethics / evaluation) und, später hinzugefügt, die Achse des Wissens / der Wahrnehmung (engl. axis of knowledge / perception).[41]

Auf jeder dieser Achsen kann des Weiteren zwischen einer fehlerhaften und einer unvollständigen Darstellung unterschieden werden, woraus sich schließlich sechs Arten der Unzuverlässigkeit ergeben: misreporting, misreading, misevaluating / misregarding einerseits sowie underreporting, underreading und underregarding andererseits.[42]

Diese Arten geben zwar einen Einblick in die Vielfalt der Möglichkeiten, durch die eine Erzählung unzuverlässig sein kann, es fehlt aber eine Bewertung der Intention des Erzählers und ob er bewusst oder unbewusst falsche oder fragmentarische Informationen an den Leser weitergibt. Deshalb wird nun ein Blick auf die Theorie Vera Nünnings geworfen, die sich auch eingehend mit den Absichten eines Erzählers beschäftigt hat.

2.3.3. Unreliability nach Vera Nünning

Vera Nünning[43] plädiert in ihrer wissenschaftlichen Abhandlung „Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions“ dafür, dass es unterschiedliche Grade und Arten der Unzuverlässigkeit eines Erzählers geben kann. Ihre Ausführungen werden im weiteren Verlauf der Arbeit als Basis für die Analyse dienen, wenn es darum geht, festzustellen, ob ein Erzähler unzuverlässig, unehrlich oder inkompetent ist. Im Folgenden wird ihre Theorie der Unzuverlässigkeit skizziert.

Vera Nünning nimmt zahlreiche Theorien unzuverlässigen Erzählens in ihre Forschung auf und verändert bzw. erweitert die in diesem Kapitel bereits erwähnten Denkansätze zum unzuverlässigen Erzähler. Sie wendet dabei einen fächerübergreifenden Ansatz (mit Erkenntnissen aus der Psychologie, Soziologie und der Linguistik) an, in dem sie fiktionalen Texten den Begriff (Un-)Zuverlässigkeit zuordnet, und realen / faktualen Texten jenen der (Un-)Glaubwürdigkeit.[44] Der Fokus wird im Rahmen dieser Arbeit allerdings auf der (Un-)Zuverlässigkeit eines fiktionalen Textes liegen.

Nünning geht davon aus, dass ein Leser sich auf mehrere Aspekte eines Erzählers verlassen können sollte. Dazu gehört erstens die Verpflichtung des Erzählers, dass er auch nach seinen Worten handelt. Zweitens sollten sich Leser auf die Ehrlichkeit des Erzählers verlassen können

---

[41] Vgl. Ebd., S. 88 - 109.
[42] Vgl. Ebd., S. 88 - 109.
[43] Vgl. Nünning: Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions.
[44] Vgl. Ebd., S. 84.

und drittens auf die Adäquatheit des Inhalts, der erzählt wird. Nünning ergänzt noch einen vierten Aspekt, der in die Bewertung miteinbezogen werden sollte, wenn es darum geht, festzustellen, ob ein Erzähler zuverlässig ist oder nicht, und zwar die Kompetenz des Erzählers.

2.3.3.1. Kategorisierung des unzuverlässigen Erzählers

In Nünnings Abhandlung werden drei grundlegende Arten der Unzuverlässigkeit skizziert:
Die erste Art der Unzuverlässigkeit wird entweder durch intratextuelle oder durch extratextuelle Widersprüche erkennbar. Intratextuelle Widersprüche betreffen jene zwischen dem Diskurs des Erzählers und den Gefühlen, Worten und Taten, die im Text geschildert werden. Extratextuelle Widersprüche ergeben sich zwischen den Elementen einer Geschichte und dem allgemeinen Wissen sowie impliziten Persönlichkeitstheorien, die zum Zeitpunkt des Entstehens der Geschichte auftreten. Folgerichtigkeit sowie Widerspruchslosigkeit sollten gegeben sein ebenso wie Vollständigkeit und Wahrheitsgehalt des Erzählten.[45]
Die zweite Art bezieht sich auf die (Un-)Ehrlichkeit des Erzählers. In Bezug auf homodiegetische Erzähler bedeutet das, dass die eigentlichen Überzeugungen, Gefühle und Motive eines Erzählers nicht mit jenen übereinstimmen, die der Erzähler in seiner Geschichte vermittelt. Ob die Erzähler sich dieser Diskrepanz bewusst sind oder nicht, ist wichtig für die Analyse der Absichten der Erzähler und für die Identifizierung ihrer Motive und impliziten Selbstcharakterisierung.[46] Charakter und Intentionen des Erzählers sind hierbei ausschlaggebend, genauso wie die möglichen Funktionen des erzählten Textes. Auch die Fähigkeiten und der Umfang des Wissens des Erzählers spielen bei der Analyse eine Rolle.[47]
Die dritte Art der Unzuverlässigkeit wirft einen genauen Blick auf die (In-)Kompetenz des Erzählers. Als inkompetent kann ein Erzähler bezeichnet werden, wenn dieser…

- die eigenen Gefühle und Motive oder auch die Ereignisse, von denen er erzählt, nicht versteht.
- seine eigenen Gefühle oder Angelegenheiten nicht interpretieren kann, sei es aufgrund von mangelndem Wissen, mangelnder Reife oder aufgrund eines abweichenden Norm- und Wertesystems.
- es nicht schafft, eine akzeptable und verständliche Darstellung der eigenen Gefühle oder eines Sachverhaltes zu übermitteln.[48]

---

[45] Vgl. Ebd., S. 86.
[46] Anm. d. V.: Nünning geht auch auf die (Un-)Ehrlichkeit eines heterodiegetischen Erzählers ein.
[47] Vgl. Nünning: Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions, S. 86f.
[48] Vgl. Ebd., S. 87.

Die Fähigkeit, eine Geschichte innerhalb der passenden narrativen Konventionen zu erzählen, sollte vorhanden sein, um einen Erzähler als kompetent bezeichnen zu können.[49]

Diese Kategorien helfen, einen unzuverlässigen Erzähler zu identifizieren. Dennoch stellt sich die Frage, ob eine ehrliche Erzählerfigur, die etwas missverstanden hat, genauso unzuverlässig ist wie ein unehrlicher Erzähler, der den Leser absichtlich in die Irre führt. Diese Fragestellung legt nahe, dass es verschiedene Grade und Arten an Unzuverlässigkeit gibt.

Um die Arten eines unzuverlässigen Erzählers angemessen zu verstehen und zu differenzieren, führt Nünning noch einige zusätzliche Kategorien an. Um eine genauere und facettenreichere Analyse eines (un-)zuverlässigen Erzählers zu erstellen, sollten das diegetische Level eines Textes, die Multiperspektivität, der Grad und das Ausmaß der Unzuverlässigkeit, der Unterschied zwischen ehrlichen und unehrlichen Erzählern, der Unterschied zwischen homodiegetischen und offen heterodiegetischen Erzählern im Gegensatz zu verdeckten heterodiegetischen Erzählern sowie der Unterschied zwischen einem unzuverlässigen, ehrlichen Erzähler und einem unzuverlässigen, unehrlichen Erzähler bestimmt werden.[50]

In Bezug auf das diegetische Level eines Textes ist zu beachten, dass es eine Vielzahl an unzuverlässigen Erzählern geben kann, wobei es sich dabei oftmals um Charaktere handelt, die das fiktionale Geschehen nicht angemessen darstellen und / oder falsch interpretieren. Besonders oft findet sich dieses Phänomen in Detektivgeschichten, wobei hier die unzuverlässigen Erzähler meistens in eine Erzählung eingebettet sind, die die Fakten der Geschichte in einer verlässlichen Weise präsentiert. Diese Art des Erzählers ist daher „eingebettet unzuverlässig“. Identifiziert werden solche eingebetteten, unzuverlässigen Erzähler entweder durch den Kontext oder aufgrund der Beziehungen der Charaktere zueinander.[51]

Multiperspektivität kann auch mit mehr als einem homodiegetischen Erzähler vorkommen, wobei keine allwissende Erzählerstimme die Aussagen und Geschichten der übrigen Erzähler organisiert (bei denen es sich also nicht um eingebettete, unzuverlässige Erzähler handelt). Diese beiden Arten der Multiperspektivität (ein eingebetteter Erzähler sowie mehrere Erzähler nebeneinander) bilden einen Vorteil gegenüber einer Geschichte, in der nur ein homodiegetischer Erzähler berichtet. Hier können die verschiedenen Geschichten vom Leser kontrastiv betrachtet werden, was es einfacher macht, zu bewerten, wie zuverlässig ein Erzähler ist. Ein homodiegetischer Erzähler, der alleine erzählt bzw. alle anderen Stimmen nur marginal auftreten lässt, ist weitaus schwerer als unzuverlässig zu identifizieren. Außerdem wiegt die

[49] Vgl. Ebd., S. 86.
[50] Vgl. Ebd., S. 89ff.
[51] Vgl. Ebd., S. 89.

Unzuverlässigkeit eines einzelnen homodiegetischen Erzählers über eine ganze Erzählung hinweg schwerer, als wenn er nur einer von mehreren Stimmen wäre. Daher ist es entscheidend, die Aspekte der diegetischen Positionierung eines Erzählers in einer Analyse der Unzuverlässigkeit einer narrativen Instanz miteinzubeziehen.[52]

Vera Nünning ist der Überzeugung, dass nicht nur homodiegetische, sondern auch heterodiegetische Erzähler unzuverlässig sein können. Sie plädiert deshalb für eine Unterscheidung zwischen ehrlichen und unehrlichen unzuverlässigen Erzählern. Einerseits gibt es ehrliche Erzähler, die ihren Lesern unwissentlich (z.B. aufgrund ihrer Illusionen) falsche oder unvollständige Informationen geben. Oftmals geben diese gleichzeitig und unabsichtlich Hinweise auf die Unzuverlässigkeit ihrer Erzählungen. Andererseits treten immer wieder unehrliche Erzähler auf, die ihre Leser absichtlich in die Irre führen. Sie erzählen eine Geschichte, die glaubwürdig wirkt, sich aber am Ende als unwahr herausstellt. Letztere sind meistens besonders schwer zu erkennen.[53]

Die Unzuverlässigkeit beim unehrlichen Erzähler ist aber nicht auf Inkompetenz zurückzuführen. Hier wird wiederum zwischen zwei Arten unterschieden. Zum einen gibt es homodiegetische und offene heterodiegetische Erzähler, zum anderen verdeckte heterodiegetische Erzähler. Beide Arten von Erzählern liefern eine glaubwürdige Geschichte, die sich am Ende als unwahr herausstellt. Der Unterschied liegt darin, dass homodiegetische und offene heterodiegetische Erzähler, kurz gesagt die personalisierten Erzähler, Raum dafür geben, nach Motiven und Fehlern des Erzählers sowie nach Gründen für die Irreführung zu suchen. Bei der verdeckten heterodiegetischen Erzählerfigur hingegen macht es mehr Sinn, nach den Funktionen zu fragen, die diese Erzählung erfüllen soll.[54]

Als Beispiel für einen homodiegetischen unzuverlässigen Erzähler zieht Nünning Christies bekanntes und umstrittenes Werk „The Murder of Roger Ackroyd“, zu Deutsch „Alibi“, heran. Der angesehene Arzt Dr. Sheppard übernimmt dabei die Rolle des Ich-Erzählers und berichtet, ähnlich wie Dr. Watson in den Sherlock Holmes-Romanen, von den Ermittlungen des Detektivs Poirot zum Mord an dem Adeligen Roger Ackroyd. Am Ende des Romans stellt sich heraus, dass der Ich-Erzähler und Helfer Poirots selbst die Tat begangen hat und die Leser hinters Licht geführt hat, indem er alle Hinweise und Details, die ihn als Mörder entlarven würden, einfach weggelassen hat. Während sich hier die Frage nach den Motiven des Ich-Erzählers Dr. Sheppard stellt, erwähnt Vera Nünning eine Kurzgeschichte, die die Frage nach der Funktion der Unzuverlässigkeit in der Geschichte evoziert. Es handelt sich dabei um die Kurzgeschichte

[52] Vgl. Ebd., S. 89f.
[53] Vgl. Ebd., S. 91.
[54] Vgl. Ebd., S. 91.

„An Occurrence at Owl Creek Bridge“ von Ambrose Bierce, in der ein heterodiegetischer Erzähler von einem Mann berichtet, der kurz vor seiner Erhängung fliehen kann, nur um dann zu enthüllen, dass der Mann nicht wirklich entkommt und nachhause zurückkehrt, da all dies nur seiner Fantasie entsprungen ist und dies seine letzten Gedanken vor seiner Ermordung darstellen.[55]

Werden jene beiden Erzähler einer Analyse unterzogen, so ergibt sich das Bild, dass der Erzähler aus „An Occurence at Owl Creek Bridge“ eine Geschichte wiedergibt, die sich anders zuträgt, als sie erzählt wird. Diese Divergenz kann anhand von internen oder externen Widersprüchlichkeiten herausgefunden werden. Der Erzähler dieser Kurzgeschichte ist zwar ehrlich, aber inkompetent, da er die Fakten der Geschichte nicht akkurat darstellen kann. Gemeinhin wird daher ein Erzähler nach dem Muster „An Occurence at Owl Creek Bridge“ nach der Theorie Nünnings eher als unzuverlässig wahrgenommen als ein Erzähler nach dem Muster von Agatha Christies „Alibi“, der den zweiten Typ eines unzuverlässigen Erzählers repräsentiert. Diese andere Art von Erzähler stellt absichtlich eine falsche Version des Geschehens dar und enthüllt die Irreführung erst am Schluss. Diese Erzähler sind meist sehr kompetent, aber trotzdem unzuverlässig, da sie unehrlich sind und die Geschichte nicht adäquat oder nur bruchstückhaft wiedergeben. Den Schwindel anhand textueller Hinweise aufzudecken, ist bei dieser Form des unzuverlässigen Erzählens schwierig.[56]

Des Weiteren kann letzterer Typ wiederum in zwei Arten unterteilt werden. Einerseits handelt es sich dabei um personalisierte Erzähler, die aufgrund ihrer Kommentare und Bewertungen enttarnt werden können und daher dem Typ des unzuverlässigen, ehrlichen Erzählers ähneln. Andererseits kann es sich auch um eine heterodiegetische, verdeckte Erzählerfigur handeln, die keine Hinweise auf ihre Unzuverlässigkeit gibt, da sie weder Kommentare noch persönliche Züge, Werte und Motive in ihre Erzählung miteinbaut.[57]

2.3.3.2. Voraussetzungen und Signale eines unzuverlässigen Erzählers

Um einen unzuverlässigen, unehrlichen und / oder inkompetenten Erzähler zu erkennen, muss der Leser nach Nünning literarische Konventionen, Genrekonventionen, kulturelle Glaubensmuster, die zu der Zeit, in der das Werk entstand, galten, sowie die Berücksichtigung der Normen und Werte, die das Werk selbst aufstellt und etabliert, beachten. Nünning fasst dies folgendermaßen zusammen: „It is therefore a precondition for the possible identification of unreliable narration that the narrative has to be perceived as realistic to the extent that the

[55] Vgl. Ebd., S. 91f.
[56] Vgl. Ebd., S. 92.
[57] Vgl. Ebd., S. 92f.

actions and thoughts of the fictional characters and the causal patterns of the plot appear plausible and coherent."[58]

Signale, anhand deren unzuverlässige Erzähler erkannt werden können, können nach Nünning entweder intratextuell, paratextuell oder kontextuell sein.[59]

Intratextuelle Signale können in zwei Arten eingeteilt werden. Die erste Art beschäftigt sich mit intratextuellen Widersprüchen in Bezug auf die Folgerichtigkeit des Erzählten, auf die Beziehung zwischen den Worten und Taten des Erzählers sowie auf unterschiedliche Meinungen anderer Charaktere im Gegensatz zu jenen des Autors. Die zweite Art intratextueller Signale umfasst stilistische Eigenschaften, die auf eine starke emotionale Involvierung oder auf eine geistige Störung hinweisen. Auch der Wunsch des Erzählers, den Leser von seiner eigenen Version des Geschehens zu überzeugen, gilt als intratextuelles Signal. Kontextuelle Signale setzen sich mit der Beziehung zwischen den Glaubensvorstellungen des Lesers über die Welt und den tatsächlichen Vorkommnissen auseinander. Zusätzlich könnte das Verhalten des Erzählers in einer bestimmten sozialen Situation Hinweise auf dessen Unzuverlässigkeit geben.[60]

Die intratextuellen Signale der Unzuverlässigkeit verbindet Nünning unter anderem mit den Konversationsmaximen von Paul Grice.[61] Die Grice´schen Konversationsmaximen beinhalten vier Maximen, nämlich jene der Qualität (Ehrlichkeit), Quantität (Informativität), der Art und Weise (Klarheit in Bezug auf Stil und Ausdrucksweise) sowie der Relevanz. Diese Maximen hat Grice bereits 1967 erarbeitet und sie werden bis heute als „Grundstock des kommunikativen Handelns" angesehen.[62] Als Fundament dafür gilt das Kooperationsprinzip, welches besagt: „Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged."[63] Die Maximen lauten wie folgt:

Die Maxime der Quantität (the maxim of quantity)

- Der Beitrag soll so informativ wie nötig sein.
- Der Beitrag soll nicht informativer als nötig sein.[64]

[58] Ebd., S. 95.
[59] Vgl. Ebd., S. 96.
[60] Vgl. Ebd., S. 96.
[61] Vgl. Ebd., S. 96ff.
[62] Vgl. Ehrhardt; Heringer: Pragmatik, S. 72f.
[63] Grice: Logic and Conversations, S. 45.
[64] Vgl. Grice: Logic and Conversation, S. 45 / Vgl. Ehrhardt, Heringer: Pragmatik, S. 73.

Die Maxime der Qualität (the maxim of quality):

- Der Sprecher (im Falle dieser Arbeit der Erzähler) soll nichts sagen, was er für falsch hält.
- Der Sprecher / Erzähler soll nichts sagen, wofür er keine gute Rechtfertigung hat.[65]

Die Maxime der Relevanz (the maxim of relation)

- Nur Relevantes soll gesagt werden, d.h. alles, was zum gegenwärtigen Thema gehört.[66]

Die Maxime der Art und Weise (the maxim of manner)

- Eine unklare Ausdrucksweise soll vermieden werden.
- Mehrdeutigkeit soll vermieden werden.
- Der Sprecher / Erzähler soll sich kurz fassen (ohne Umschweife).
- Der Sprecher / Erzähler soll geordnet sprechen.[67]

Diese Maximen dienen somit nicht nur als Kommunikationsgrundlagen, sondern können helfen, Hinweise auf einen unzuverlässigen Erzähler zu finden und dessen Grad an Unzuverlässigkeit zu bestimmen. Die Maxime der Qualität kann beispielsweise dazu dienen, die Ehrlichkeit des Erzählers und dessen Darstellung der Fakten in der fiktionalen Welt zu überprüfen. Ein Verstoß gegen die Maxime der Quantität oder gegen die Maxime der Art und Weise kann auf die Inkompetenz des Erzählers verweisen oder ihn implizit als unzuverlässig kennzeichnen. Verstöße gegen die Maxime der Quantität wären laut Nünning beispielsweise das Zurückhalten wichtiger Informationen oder eine Übergenauigkeit, sprich das Offensichtliche ganz explizit zu erörtern, überflüssige Erklärungen einzubauen oder Unnötiges zu wiederholen. Solche Verstöße wären ebenso wider die Maxime der Relevanz. Versucht der Erzähler die Leser immer wieder von seiner Version der Geschichte zu überzeugen, indem er z.B. den Leser wiederholt anspricht und versucht, eine gemeinsame Basis mit ihm zu finden (beispielsweise durch rhetorische Fragen), dann kann das auf einen unzuverlässigen Erzähler hindeuten.[68]

Eine zu starke emotionale Involvierung in die Ereignisse einer Geschichte kann sich in Verstößen gegen die Maxime der Art und Weise bemerkbar machen und weist oftmals auf einen

---

[65] Vgl. Grice: Logic and Conversation, S. 46 / Vgl. Ehrhardt; Heringer: Pragmatik, S. 73.
[66] Vgl. Grice: Logic and Conversation, S. 46 / Vgl. Ehrhardt; Heringer: Pragmatik, S. 73.
[67] Vgl. Grice: Logic and Conversation, S. 46 / Vgl. Ehrhardt; Heringer: Pragmatik, S. 73.
[68] Vgl. Nünning: Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions, S. 97f.

ehrlichen, aber inkompetenten Erzähler hin. Die Inkompetenz des Erzählers oder seine Unehrlichkeit wird oftmals ersichtlich, wenn der Erzähler gewisse Fakten nicht erzählt und stattdessen ein anderes Thema aufgreift.[69]

Obwohl die Verletzungen von Grices Maximen wichtige Hinweise auf die Unzuverlässigkeit eines Erzählers geben können, weist Nünning darauf hin, dass diese nicht ausschließlich, sondern zusätzlich zu anderen Hinweisen verwendet werden sollten, um die Unzuverlässigkeit, Inkompetenz und / oder Unehrlichkeit eines Erzählers zu entlarven.[70]

Auf weitere Hinweise, die im Text auf die Unzuverlässigkeit eines Erzählers schließen lassen, geht Lisa Volpp ein. Sie nennt dabei folgende Auffälligkeiten:

> „Die Selbstdeutungen eines Erzählers werden bisweilen durch explizite, autoreferentielle Verweise auf die eigene Unzuverlässigkeit infrage gestellt, etwa durch Selbstzensur, das Eingeständnis von Erinnerungslücken oder kognitiven Einschränkungen sowie durch die Thematisierung der eigenen Unzuverlässigkeit - oder gerade durch die auffällige Betonung der eigenen Glaubwürdigkeit.“[71]

Zudem nennt Volpp weitere textuelle Hinweise auf verschiedenen Ebenen:

- Auf syntaktischer Ebene: Ellipsen und Wiederholungen lassen auf eine „übermäßige Involviertheit“ schließen.
- Auf semantischer Ebene: „Euphemistische Beschreibungen, stark emotionale oder gerade auffällig emotionslose Formulierungen“ deuten an, dass der Erzähler nicht glaubwürdig ist.[72]

Des Weiteren weist Volpp darauf hin:

> „Neben diesen intradiegetischen Signalen können paratextuell ein distanzierender Titel, ein Motto sowie ein Vor- oder Nachwort Anlass geben, den Text auf seine Zuverlässigkeit hin zu überprüfen. Intertextuelle Anspielungen auf bereits als unzuverlässig bekannte literarische Figuren und Texte indizieren gemeinhin ebenfalls, dass die Zuverlässigkeit der Narration anzuzweifeln ist.“[73]

Die in diesem Kapitel skizzierten Theorien zur Unzuverlässigkeit, insbesondere Nünnings Theorie, die durch Paul Grices Konversationsmaximen und Lisa Volpps Hinweise auf unzuverlässiges Erzählen ergänzt wird, werden in Kapitel 3 dazu dienen, unzuverlässige Erzähler zu identifizieren und zu kategorisieren. Zuvor wird jedoch noch auf die Figur des Ich-Erzählers näher eingegangen.

---

[69] Vgl. Ebd., S. 98.
[70] Vgl. Ebd., S. 98.
[71] Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 66.
[72] Vgl. Ebd., S. 66.
[73] Ebd., S. 66.

2.4. Die Entwicklung des Ich-Erzählers

In der vorliegenden Arbeit steht die Erzählerfigur in der ersten Person Singular im Vordergrund und wird dementsprechend häufig genannt. Daher widmet sich dieser Abschnitt dem Begriff des Erzählers und geht auf den Ich-Erzähler im Kriminalroman näher ein.

2.4.1. Was ist ein Erzähler?

Um von einem Ich-Erzähler sprechen zu können, ist es vorerst notwendig, den Begriff des Erzählers, in Englisch „narrator", zu definieren. Der Erzähler bzw. narrator wird dabei vom realen Autor eines Textes einerseits und von einem impliziten Autor andererseits unterschieden. Während es sich bei dem Erzähler und implizierten Autor um fiktionale Konstrukte handelt, bezieht sich der Begriff des Autors auf einen in der realen Welt handelnden Vermittler.

> „Contemporary models of narrative communication distinguish between author, implied author, and narrator. The latter two concepts refer to entities constructed on the basis of textual features, while 'author' refers to some real world agent."[74]

Die Definition eines Erzählers wird in der Routledge Encyclopedia wie folgt angegeben: „The narrator is the agent or, in less anthropomorphic terms, the agency or 'instance' that tells or transmits everything - the existents, states and events - in a narrative to a narratee."[75]
Der Erzähler ist also sozusagen eine Vermittlerfigur, die Inhalte und Bestehendes an die Leser weitergibt. Der meistens verwendete Er-Erzähler (ein heterodiegetischer Erzähler) unterscheidet sich von den Erzählern in der ersten und zweiten Person (vereinfacht gesagt: von den Ich-Erzählern und Du-Erzählern) darin, dass die beiden letztgenannten für gewöhnlich zwei Rollen in einer Erzählung einnehmen: zum einen eine Rolle im erzählten System (narrated System), zum anderen im System der Erzählung (system of narration).[76]
In der Er-Form tritt der Erzähler meistens in den Hintergrund und der Fokus liegt auf dem Geschehen selbst. Im Gegensatz dazu steht ein Ich-Erzähler viel stärker im Vordergrund.[77]

2.4.2. Was ist ein Ich-Erzähler?

Im Jahr 1955 stellte Franz K. Stanzel seine „Typischen Erzählsituationen im Roman" vor und etablierte dabei drei zentrale Erzählsituationen, nämlich die auktoriale Erzählsituation, die Ich-Erzählsituation und die personale Erzählsituation. Jahre später konstituierte Stanzel seine Erzählsituationen neu. Anhand der drei Konstituenten Person, Perspektive und Modus erstellte

---

[74] Herman [u.a.]: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, S. 33.
[75] Ebd., S. 388.
[76] Vgl. Ebd., S. 422.
[77] Vgl. Petersen: Die Erzählformen, S. 60.

Stanzel den kleinen Typenkreis, der davon ausgeht, dass jede der drei Erzählsituationen „eine andere Konstituente […] der ihr zuzuordnenden binären Opposition Dominanz über die anderen Konstituenten und ihre Oppositionen“[78] erlangt.

Stanzels Modell wurde jedoch vielfach kritisiert. Martínez und Scheffel beispielsweise weisen darauf hin, dass „wichtige Parameter wie *Ordnung, Dauer, Frequenz, Ort* und *Zeitpunkt* des Erzählens gar nicht oder nur am Rande“[79] beachtet werden.

Jochen Vogt wiederum meint, dass allein Pronomen in der ersten Person Singular noch keine Ich-Erzählung ausmachen, da sich „auch der auktoriale Erzähler […] in der Ich- oder Wir-Form zu Worte melden kann, um dann doch die Geschichte eines *anderen* […] mitzuteilen“[80]. Aus diesem Grund, so Vogt, soll eine Ich-Erzählung nur dann als solche gelten, „wenn die Erste Person der Grammatik den Erzähler und eine mit ihm identische Handlungsfigur - oft, aber nicht notwendigerweise die Hauptfigur - bezeichnet“[81].

Trotz widersprüchlicher Meinungen in der detaillierten Charakterisierung eines Ich-Erzählers kann mit der Definition der Routledge Encyclopedia of Narrative Theory Folgendes zur Erzählung in der ersten Person festgehalten werden:

> „In first-person narrative […] the teller is individuated, and his or her vision considered subjective. Such a teller normally has access to their own mind only, and the completeness or reliability of any information or judgement they provide can be questioned.”[82]

Ein Erzähler, der in der ersten Person Singular spricht, ist demnach individuiert und in seiner Perspektive eingeschränkt, da er normalerweise nur zu seinen eigenen Gedanken Zugang hat. Seine Informationen und Beurteilungen des erzählten Geschehens sind also stark subjektiv und sind daher oft nicht vollständig und nicht zuverlässig.

Beim Erzähler, der in der vorliegenden Arbeit als Ich-Erzähler deklariert wird, handelt es sich um jene Instanz, die in der Ich-Form die eigenen Erlebnisse, Interaktionen, Gedanken, Weltanschauungen usw. subjektiv schildert. Jener ist dabei selbst in die Geschichte, von der berichtet wird, miteingebunden, was ihn zu einem homodiegetischen Erzähler macht.

---

[78] Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 80f.
[79] Martínez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 98.
[80] Vogt: Aspekte erzählender Prosa, S. 68.
[81] Ebd., S. 68.
[82] Herman [u.a.]: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, S. 423.

2.4.3. Die Entwicklung des Ich-Erzählers

Vereinzelt treten Ich-Erzählungen oder zumindest Ausschnitte eines Ich-Erzählens schon in der Antike bei Homer oder in der Renaissance in Dantes „Divina Commedia“ auf, dennoch konnte sich diese Art des Erzählens lange nicht durchsetzen, da das Er-Erzählen vorherrschend war.[83]
In Europa wurde der Ich-Erzähler erst im 17. Jahrhundert (und somit um einiges später als der sogenannte Er-Erzähler / heterodiegetische Erzähler) mit dem sogenannten „Schelmenroman“ bzw. dem „pikarischen Roman“ etabliert. In dieser Art des Romans wurde aus der Perspektive eines Schelms erzählt, der als Ich vorwiegend über seine Betrügereien und Lügen berichtete. Im deutschsprachigen Raum ist vor allem Grimmelshausens „Simplicissimus“ zu nennen. Petersen bezeichnet den Schelmenroman als „erzählerisches Produkt einer Emanzipationsbewegung“, denn

> „die Perspektive eines Schelmen niederer Herkunft und mit abenteuerlichen Lebenserfahrungen für die Romangestaltung zu wählen und ihn als Ich von seinen Schlichen, Betrügereien, Listen und Lügen erzählen zu lassen, setzt die Befreiung der Gesellschaft von einer einseitigen Orientierung an adligen Herrschaftsansprüchen und bürgerlicher Tüchtigkeit voraus und spiegelt die Erfahrung des Menschen mit den Unsicherheiten der Zeit.“[84]

Dennoch wurde noch nicht viel von den Gefühlswelten und dem Innenleben des Ich-Erzählers berichtet. Das änderte sich erst in der Epoche der Empfindsamkeit, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zu diesem Zeitpunkt trat das Interesse am Ich in den Vordergrund und somit auch die Ich-Erzählung. Beliebt wurde vor allem die Gattung des Briefromans, auch wenn es sich dabei nicht immer ausschließlich um Ich-Romane handelte. Selbst der bekannte Briefroman Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ ist nicht durchgehend im Briefformat und in der Ich-Erzählung geschrieben.[85]
Vorherrschend war vielerorts ein Multiperspektivismus, was bedeutet, dass aus verschiedenen Blickwinkeln erzählt wurde. Reine Formen des Ich-Erzählens finden sich erst im Realismus, zum Beispiel bei Adalbert Stifter.[86]
Während die Ich-Erzählung im 18. Jahrhundert einen Aufschwung erlebte, ebbte die Faszination dafür im folgenden 19. Jahrhundert ab. Im 20. Jahrhundert erfreute sich die Erzählung in der Ich-Form wieder größerer Beliebtheit, mit dem Unterschied, dass nun vermehrt im Präsens anstatt im Präteritum erzählt wurde.[87]

---

[83] Vgl. Petersen: Die Erzählformen, S. 62.
[84] Ebd., S. 64.
[85] Vgl. Ebd., S. 61.
[86] Vgl. Ebd., S. 62.
[87] Vgl. Krogh Hansen: First Person, Present Tense, S. 317.

Zudem bildeten sich Erzähltechniken wie der Bewusstseinsstrom (engl. stream of consciousness) oder ein längerer innerer Monolog heraus, die heute für die Erzählung in der ersten Person typisch sind. Ebenfalls im späten 19. Jahrhundert und im 20. Jahrhundert entstanden die zunehmend individualisierten Erzähler, die sich immer weiter von den bis dahin typischen seriösen Autobiographen entfernten.[88] William Riggan geht sogar so weit, dass er behauptet, dass das 20. Jahrhundert die unzuverlässige Erzählung in der ersten Person Singular als sein eigenes, besonderes Kind adoptiert habe.[89]

Auf Erzähler in der ersten Person Singular, die in deutschsprachigen Kriminalromanen des derzeitigen 21. Jahrhunderts auftauchen, wird im praktischen Teil dieser Arbeit näher eingegangen.

2.5. Der Ich-Erzähler in Kriminalromanen

Wie bereits in Kapitel 2.1. erwähnt, werden Edgar Allan Poes Werke oftmals als Beginn der Kriminalliteratur dargestellt. Der erste Täter der Geschichte findet sich jedoch bereits in der Bibel, worin Kain seinen Bruder Abel ermordet. Bevor sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Bild wandelte, wurden Verbrecher mitunter zu Kämpfern um soziale Gerechtigkeit hochstilisiert, wofür u.a. Robin Hood, aber auch Karl Moor aus Schillers „Die Räuber“ als Beispiel dienen. Insbesondere um die Mitte des 19. Jahrhunderts ändert sich dann das Bedürfnis, die Gesellschaftsordnung anzugreifen. Vielmehr geht es nun darum, diese zu verteidigen.[90]

Während im 19. Jahrhundert der Fokus des Leserinteresses auf dem Täter und seiner Geschichte lag, „verschiebt sich mit Poe und Doyle der Fokus der Kriminalgeschichte hin zur Verbrechensaufklärung mittels Ratio, zum Detektiv und damit zur Wiederherstellung einer konsistenten Gesellschaftsordnung.“[91]

Poe hat dabei nicht nur mit seinen Geschichten neue Wege eingeschlagen, sondern auch mit seinen Erzählerfiguren. Der namenlose Ich-Erzähler, der als Begleiter der Figur Auguste Dupin fungiert, gilt für zahlreiche weitere Detektivgeschichten als Vorbild. Während Dupin die mysteriösen Fälle aufklärt, steht ihm der Ich-Erzähler zur Seite und berichtet von dessen Vorgehensweise. Sherlock Holmes´ Begleiter und „Archivar“ Dr. Watson ist nur einer von vielen, aber wohl auch der berühmteste Begleiter, der Dupin und dem namenlosen Ich-Erzähler

[88] Vgl. Riggan: Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns, S. 28.
[89] Vgl. Ebd., S. 31.
[90] Vgl. Erk: Täter (Zentrale Figuren). In: Handbuch Kriminalliteratur, S. 257.
[91] Ebd., S. 257.

Poes nachempfunden ist und als sogenannte Watson-Figur in die Geschichte der Kriminalliteratur einging.[92]

Der Ich-Erzähler blieb bei Poe aber nicht in seiner Nebenrolle als Begleiter des falllösenden Dupin (um genau zu sein, tritt Dupin nur in drei Geschichten auf[93]) bestehen, sondern entwickelte sich in einzelnen Kurzgeschichten zum Hauptakteur der Erzählungen. „The Gold Bug" und „The Purloined Letter" sind nur zwei der zahlreichen Erzählungen, die von einem Ich erzählt werden. Besonders interessant für die vorliegende Arbeit sind jedoch Poes Kurzgeschichten „The Black Cat" sowie „The Tell-Tale Heart". Beide Werke zeichnen sich nicht nur durch ihre Erzählinstanzen in der ersten Person Singular aus, sondern auch durch ihren Charakter. Die Protagonisten beider Geschichten entwickeln sich zum Verbrecher - der eine macht sich durch Mord an seiner Frau und seiner Katze schuldig, der zweite durch Mord an seinem Nachbarn, der ein „Adlerauge" hat. Beide können den sogenannten „Madmen" nach der Einteilung Riggans (siehe Abschnitt: 2.5.2. Kategorisierung der Ich-Erzähler) zugeordnet werden.

Im „Handbuch Kriminalliteratur" werden Poes Kurzgeschichten, die sich um Auguste Dupin drehen, als sogenannte „tales of ratiocination" bezeichnet, während jene, die den Täter in den Vordergrund rücken, „tales of detection" genannt werden:

> „Die beiden Gruppen von Erzählungen verhalten sich komplementär zueinander: Auf der einen Seite finden die *tales of ratiocination* ihren Fokus in der Figur eines Ermittlers […]. Auf der anderen Seite erzählen die *tales of detection* aus der Perspektive der Täter, wie diese von ihrem Gewissen und der Angst vor einer Entdeckung ihres Verbrechens so sehr beherrscht werden, dass sie am Ende nicht anders zu können scheinen, als sich selbst zu verraten und ihre Tat zu gestehen."[94]

In Verbindung mit den „tales of detection" ist vor allem die amerikanische Schriftstellerin Patricia Highsmith zu nennen. Besonders bekannt wurden ihre Werke „Zwei Fremde im Zug" (1950) sowie „Der talentierte Mr. Ripley" (1955), in denen das Lesepublikum Einblick in die Psyche der Täter bekommt und Morde aus der Sicht der Verbrecher dargestellt werden. Zwar handelt es sich dabei nicht um Erzählinstanzen in der ersten Person Singular, dennoch wird die Perspektive der Mörder verfolgt. Highsmith entfernte sich damit vom klassischen Aufbau einer Kriminalgeschichte, bestehend aus „Verbrechen, Fahndung und Überführung / Überwältigung des Täters"[95], rückte die Ermittlungen und die Detektivfigur in den Hintergrund und inszenierte

---

[92] Vgl. Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, S. 55.
[93] Uthmann: Killer, Krimis, Kommissare, S. 81.
[94] Krause: Edgar Allan Poe (Poetologische Reflexionen). In: Handbuch Kriminalliteratur, S. 117.
[95] Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S. 23, 50.

ihre Texte als Täterpsychogramm.[96] Dazu kommt, dass der Leser dem Täter nicht länger moralisch überlegen scheint, da Highsmith mit „Der talentierte Mr. Ripley“ „eine aufklärerische Absicht“ verfolgt, „indem sie die Gewaltausübung als Ausleben lange sublimierter Wünsche zeigt“.[97]

Noch vor Highsmiths Erfolg mit Mr. Ripley, setzte eine Autorin des sogenannten Golden Age des Kriminalromans (1920er- und 1930er-Jahre)[98] einen Meilenstein in Bezug auf Kriminalgeschichten aus der Sicht eines Täters: Agatha Christie sorgte mit ihrem bereits bei der Abhandlung zu Nünnings Theorie erwähnten Kriminalroman „Alibi“, im 1926 erschienenen Original „The Murder of Mr. Roger Ackroyd“, für Furore, als sie den zuerst zuverlässig erscheinenden Ich-Erzähler Dr. Sheppard, aus dessen Sicht der Roman geschrieben ist, zum Übeltäter und Mörder machte. Sie verstieß immer wieder gegen die „Regeln“[99] und spielte so mit den Erwartungen der Leser. Die Kritik an „Alibi“ hielt sie jedoch nicht davon ab, weiterhin mit dem Genre des Kriminalromans zu „spielen“. 1967 erschien das Werk „Mord nach Maß“, im englischen Original „Endless Nights“, welches das Publikum erneut mit einem Ich-Erzähler konfrontiert, der sich als Mörder seiner Ehefrau herausstellt. Im Gegensatz zu „Alibi“ passiert der Mord darin aber nicht zu Beginn, sondern erst viel später. Zum größten Teil handelt die Geschichte von Mark, dem Ich-Erzähler, und Ellie, seiner Frau. Der Leser erfährt, wie sich die beiden kennengelernt haben und wie sie sich gemeinsam in „Gipsys Acre“ niedergelassen haben. Plötzlich geschieht die Tragödie und Ellie stirbt bei einem Reitunfall - wobei sich herausstellt, dass dies gar kein Unfall war und Mark seine Ehefrau vergiftet hat, um sich mit Greta, einer Freundin und Vertrauten seiner Frau, ein neues Leben aufzubauen. Dies misslingt jedoch und auch Greta wird von Mark ermordet.

Im amerikanischen Raum ist u.a. der Schriftsteller Jim Thompson zu nennen, der mit seinem 1952 erschienen Roman „The Killer Inside Me“, zu Deutsch „Der Mörder in mir“, einem Ich-Erzähler die Stimme gibt, dessen Ansichten von fragwürdiger Moral sind und der im Laufe der Geschichte zahlreiche Personen ermordet. Im Gegensatz zu Agatha Christie, dafür aber ähnlich wie Patricia Highsmith, verschweigt Jim Thompsons Erzähler nicht, dass er ein Mörder ist und lässt den Erzähler an allen Ereignissen teilhaben.

---

[96] Vgl. Genç: Gattungsreflexion / Schemaliteratur (Literaturwissenschaftliche Konzepte der Kriminalliteratur). In: Handbuch Kriminalliteratur, S. 10.

[97] Ebd., S. 256.

[98] Vgl. Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, S. 61.

[99] Bei diesen Regeln handelt es sich um mehrere Grundsätze, die mit den Jahren u.a. von S.S. Van Dine, der insgesamt zwanzig Regeln vorgab, zusammengestellt wurden und die vorgeben sollen, wie Detektivgeschichten geschrieben werden sollen und was alles zu einem Detektivroman dazugehört. (vgl. Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, S. 63).

Die vorliegende Arbeit wendet sich von der englischsprachigen Literatur ab und widmet sich deutschsprachigen Kriminalromanen, die einen Ich-Erzähler als Mörder im Fokus des Geschehens präsentieren. Der Zeitraum umfasst dabei Werke aus dem 21. Jahrhundert, die Unterschiede, aber auch Parallelen zu den in diesem Kapitel vorgestellten Kriminalromanen aus dem englischsprachigen Raum aufweisen.

2.5.1. Die Figur des Täters

Die Figur des Täters steht meistens im Gegensatz zum Ermittler oder zum Opfer einer Kriminalgeschichte. Insbesondere im Thriller ist der Täter „eindeutig der Antagonist des Fahnders und wird psychologisiert“[100]. Der Täter ist entweder bereits von Anfang an bekannt und muss aufgespürt werden oder er wird im Laufe des Geschehens enttarnt. Oft zeichnet sich die Figur des Mörders in einem Thriller durch ein hässliches oder abnormes Aussehen aus. Immer wieder tauchen in der Kriminalliteratur Täter auf, die selbst Opfer sind und deren Taten manchmal Ausdruck von Rebellion sind, manchmal aber auch der Systemkritik dienen.[101]

Am Ende eines Kriminalromans stehen meistens das Geständnis des Täters oder auch eindeutige Beweise, die vorliegen und für die Täterschaft sprechen. Ein Thriller endet häufig mit dem Tod des Täters.[102]

In der Geschichte der Kriminalliteratur ist vom Serienmörder bis hin zum „Gentleman-Verbrecher“ alles zu finden. Die Leser sympathisieren einmal mehr, einmal weniger mit den Täterfiguren, wobei vor allem in Spionagethrillern die Sympathien beim Täter liegen. Insbesondere an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert bewunderten die Leser den Täter für seinen Mut, sich gegen das Gesetz zu stellen.[103]

Varianten im Täterprofil ergeben sich auch in der gesellschaftlichen Abstammung, denn „[w]ährend im klassischen Kriminalroman bestimmte Personengruppen nicht im Bereich des Täterinventars zu finden sind, […] rekrutiert sich der Täter im modernen Kriminalroman aus allen Gesellschaftsschichten.“[104]

2.5.2. Kategorisierung der Ich-Erzähler

Kategorisierungen von Ich-Erzählern sind kaum zu finden. Eine Ausnahme davon ist William Riggan, der im Jahr 1981 eine Einteilung von unzuverlässigen Ich-Erzählern vornahm. Er

---

[100] Vgl. Erk: Täter (Zentrale Figuren). In: Handbuch Kriminalliteratur, S. 254.
[101] Vgl. Ebd., S. 254ff.
[102] Vgl. Ebd., S. 256.
[103] Vgl. Ebd., S. 256f.
[104] Ebd., S. 258.

unterscheidet dabei zwischen Pícaros, Clowns, Madmen sowie Naïfs[105], wobei für vorliegende Arbeit insbesondere der Madman (der Verrückte) relevant ist. Zu dieser Kategorie zählt Riggan u.a. den Protagonisten Clegg aus John Fowles „The Collector", dessen Situation er derer vieler anderer Madmen im Laufe der Literaturgeschichte gleichstellt. Demnach sei Clegg

> „(…) insignificant, petty, withdrawn, defensive, dreaming, spiteful, perversely logical, self-deluding, ultimately more of a type than a genuine individual, and a speaker who is soon if not immediately perceived as possessing all these traits and therefore of questionable trustworthiness in the presentation of his own account."[106]

Diese Eigenschaften lassen sich Riggan zufolge größtenteils auch auf Aksenty Ivanovich Poprishchin übertragen, der in Nikolai Gogols „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" (engl. Diary of a Madman) auftaucht.[107] Auch Edgar Allan Poes Ich-Erzähler zählen teilweise zu den Madman, die sich so sehr in einen Umstand hineinsteigern (z.B. die schwarze Katze in „The Black Cat" oder das Auge eines alten Herrn in „The Tell-Tale Heart"), sodass sie schließlich zu Mördern werden.

Monika Fludernik ergänzt die Kategorien eines unzuverlässigen Erzählers mit drei weiteren und streicht jene des Clowns bei Riggan, da sie sich die Frage stellt, ob „Leute, über die man lacht, bereits unzuverlässig" seien.[108] Daraus ergeben sich folgende Arten: Der naive Ich-Erzähler, der Irre (Geistesgestörte), das Monster (der Perverse), der Verbrecher (moralische Alterität), der Picaro (der Außenseiter) sowie der obsessive (emotional ‚aufgeladene') Erzähler.[109]

Diese beiden Einteilungen sind für die vorliegende Arbeit jedoch nicht ausreichend. Zum einen werden dabei nur unzuverlässige Ich-Erzähler kategorisiert. Obwohl die Unzuverlässigkeit ein wichtiges Kriterium in der Analyse der Ich-Erzählung in der Kriminalliteratur darstellt, bedeutet dies nicht zwingend, dass alle diese Darstellungen auch unzuverlässig sind. Zudem gibt es, wie im Kapitel 2.3. genauer erläutert wird, mehrere Arten und Grade von Zuverlässigkeit.

Zum anderen sind nicht alle Kategorien von Riggan und Fludernik für diese Analyse relevant, da sie unzuverlässige Ich-Erzähler im Allgemeinen darstellen und nicht jene in Kriminalromanen, die als Mörder fungieren. Daher wird sich das folgende Kapitel mit einem eigens für Ich-Erzähler in deutschsprachigen Kriminalromanen des 21. Jahrhunderts erstellten individuellen Modell auseinandersetzen.

---

[105] Vgl. Riggan: Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns.
[106] Ebd., S. 110.
[107] Vgl. Ebd., S. 111.
[108] Fludernik: Unreliability vs. Discordance, S. 41.
[109] Ebd., S. 40f.

2.6. Individuelles Modell zum Ich-Erzähler als Mörder in deutschsprachigen Kriminalromanen des 21. Jahrhunderts

Im Folgenden wird ein individuell erstelltes Modell vorgestellt, welches zur Kategorisierung der Ich-Erzähler, die sich als Mörder erweisen, dienen soll. Das Modell bezieht sich dabei auf deutschsprachige Kriminalromane des 21. Jahrhunderts.

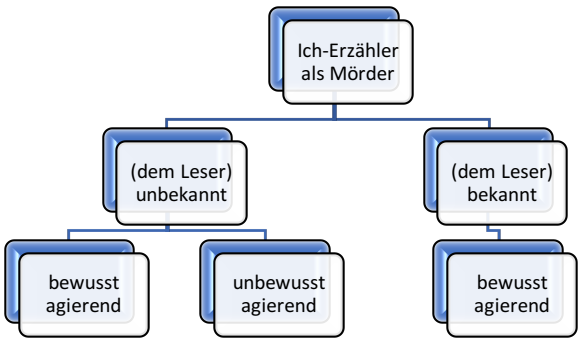
Der Ich-Erzähler als Mörder kann bei diesen Unterscheidungen entweder die einzige narrative Instanz sein oder aber auch neben anderen Instanzen auftreten. Bei den Ich-Erzählern als Mörder, für die dieses Modell geeignet ist, handelt es sich jedoch ausschließlich um fiktionale Mordtaten, die absichtlich begangen wurden. Kriminalromane, in denen es um Todesfälle geht, die sich aufgrund eines Unfalls ereignet haben, sind davon ausgeschlossen. Zwar wird es in weiterer Folge auch um Mörder gehen, die unbewusst handeln, aber trotzdem „mit Absicht" und nicht unter anderen Umständen wie etwa Notwehr.

Die erste Distinktion, die in diesem Modell vorgenommen wird, unterscheidet Ich-Erzähler, die ihre Identität als Mörder bis zum Ende der Geschichte vor dem Leser verschleiern oder zumindest nicht von Anfang an preisgeben, von denen, die von Beginn an zu ihren Verbrechen stehen. Des Weiteren gibt es Ich-Erzähler, die im Laufe der Erzählung einen oder mehrere Morde begehen, ohne dass es sich dabei um eine Rückblickssituation handelt. Letztere würden allerdings zu den Erzählern zählen, die von Anfang an mit offenen Karten spielen, und wären daher nur eine Untergruppierung der „bekannten" Ich-Erzähler. Daher lassen sich die Ich-Erzähler durch den Umstand unterscheiden, ob sie ihre Identität als Mörder vor ihrem Publikum geheim halten oder nicht. Erstere werden im Folgenden als „unbekannt" kategorisiert, während es sich bei der zweiten Art um „bekannte" narrative Instanzen handelt.

Das zweite Mittel zur Distinktion ist jenes der Bewusstheit. Obwohl sich die Mehrheit der Ich-Erzähler, egal ob unbekannt oder bekannt, ihrer Taten bewusst ist, treten immer wieder Erzähler auf, die sich an die von ihnen begangenen Verbrechen nicht mehr erinnern können - meistens werden dafür Erklärungen wie Amnesie, ein schweres Trauma, eine dissoziative Persönlichkeitsstörung (auch: gespaltene Persönlichkeit) oder Schizophrenie gegeben. Diese Erzähler haben unbewusst gehandelt und stehen im Gegensatz zu einem bewusst handelnden Ich-Erzähler. Jene Erzähler, die bewusst agieren, kennen den Ablauf der Geschichte und wissen, welche Taten sie begangen haben. Sie wären daher in der Lage, das Geschehen richtig abzubilden und dem Leser zu vermitteln, weshalb diese Art von Erzählern im Folgenden als kompetent bezeichnet wird. Ob diese Erzähler die Ereignisse nun richtig darstellen oder nicht, hängt davon ab, ob sie ehrlich oder unehrlich sind.

Jene Erzähler in der ersten Person Singular, die sich nicht an ihre Taten erinnern können, können die Ereignisse der Geschichte, die sie erzählen, nicht richtig wiedergeben und gelten demzufolge als inkompetent.

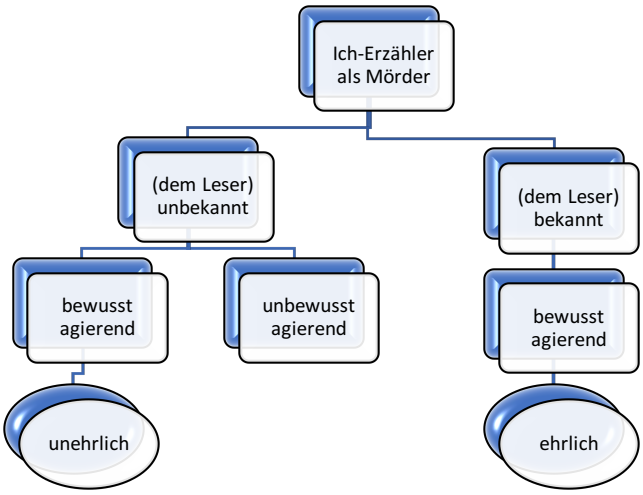
Abb.01: Kategorisierung eines Ich-Erzählers als Mörder



Ob der Ich-Erzähler dem Leser unbekannt oder bekannt ist und ob Erstgenannter bewusst oder unbewusst gehandelt hat, kann in den meisten Fällen klar entschieden werden, weshalb mithilfe der vorliegenden Grafik eine meist eindeutige Zuweisung eines mordenden Ich-Erzählers zu der jeweiligen Kategorie erfolgen kann. Es wird dabei davon ausgegangen, dass ein Ich-Erzähler dem Leser entweder von Anfang an als Mörder bekannt ist oder eben nicht. Ist der Ich-Erzähler unbekannt, liegt das entweder daran, dass der Täter bewusst gemordet hat und seine Tat bzw. Taten vor dem Leser verschleiert hat (dann wäre er bewusst agierend) oder selbst nicht weiß, dass er einen Mord begangen hat und den Leser somit gar nicht davon in Kenntnis setzen kann (dabei handelt es sich um einen unbekannten, unbewusst handelnden Ich-Erzähler). Sollte es sich bei dem Ich-Erzähler jedoch um einen Mörder handeln, der gegenüber dem Leser mit offenen Karten spielt und seine Taten preisgibt, so kann dieser gleichzeitig nur ein bewusst agierender Täter sein. Ansonsten wäre er dem Lesepublikum nicht als solcher bekannt.
Eine Ausnahme könnte sich innerhalb eines multiperspektivisch erzählten Kriminalromans ergeben, indem ein anderer Erzähler dem Leser von den Morden eines Ich-Erzähler-Täters berichtet, wobei der Ich-Erzähler davon aber selbst nichts mehr weiß. Im Rahmen dieser Analyse konnte allerdings kein Werk dieser Kategorie des bekannten, unbewusst agierenden Ich-Erzählers zugeordnet werden, weshalb von der Theorie ausgegangen wird, dass die Ich-Erzähler als Mörder in der deutschsprachigen Kriminalliteratur des 21. Jahrhunderts einer der drei Kategorien zugeordnet werden können: Es handelt sich daher entweder um einen bekannten, bewusst agierenden Erzähler, um einen unbekannten, bewusst agierenden Erzähler oder um einen unbekannten, unbewusst agierenden Erzähler.

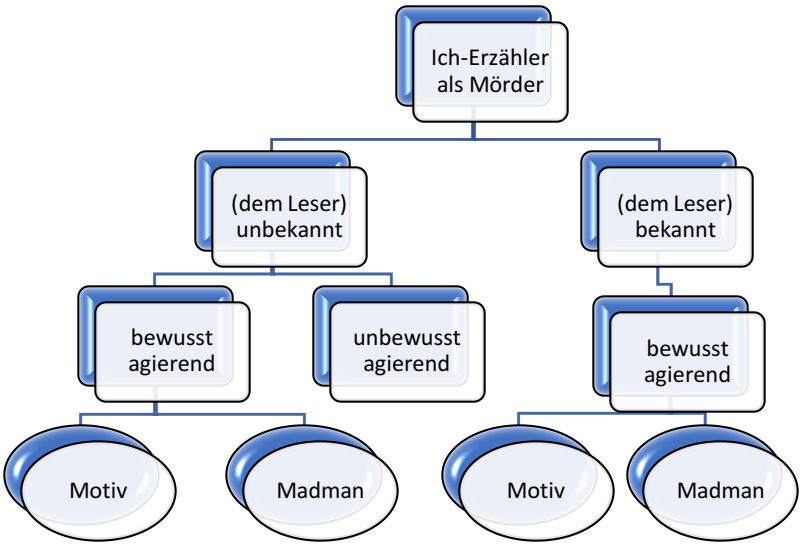
Ein wichtiges Kriterium ist außerdem die Ehrlichkeit eines Erzählers. Diese Ehrlichkeit bezieht sich hier auf die Aussagen, die der Erzähler gegenüber dem Leser tätigt und nicht etwa gegenüber anderen, in der fiktiven Geschichte handelnden Personen. Davon ausgehend, dass dieses Kriterium sich ausschließlich auf die begangenen Taten und Hinweise dazu bezieht und nicht auf andere Umstände innerhalb des Geschehens, ist ein bekannter, bewusst agierender Ich-Erzähler ehrlich. Während es dem unbekannten, unbewusst agierenden Ich-Erzähler theoretisch gar nicht möglich ist, ehrlich zu dem Leser zu sein, da er die Wahrheit selbst (noch) nicht kennt (deshalb wird dem unbekannten, unbewusst agierenden Ich-Erzähler weder „ehrlich“ noch „unehrlich“ zugeordnet), können unbekannte, bewusst handelnde Täter ihre Identität durch Lügen, oder aber auch durch eine unvollständige Berichterstattung, verschleiern, was sie zu unehrlichen Erzählern macht.

Abb.02: Ehrlichkeit eines Ich-Erzählers als Mörder



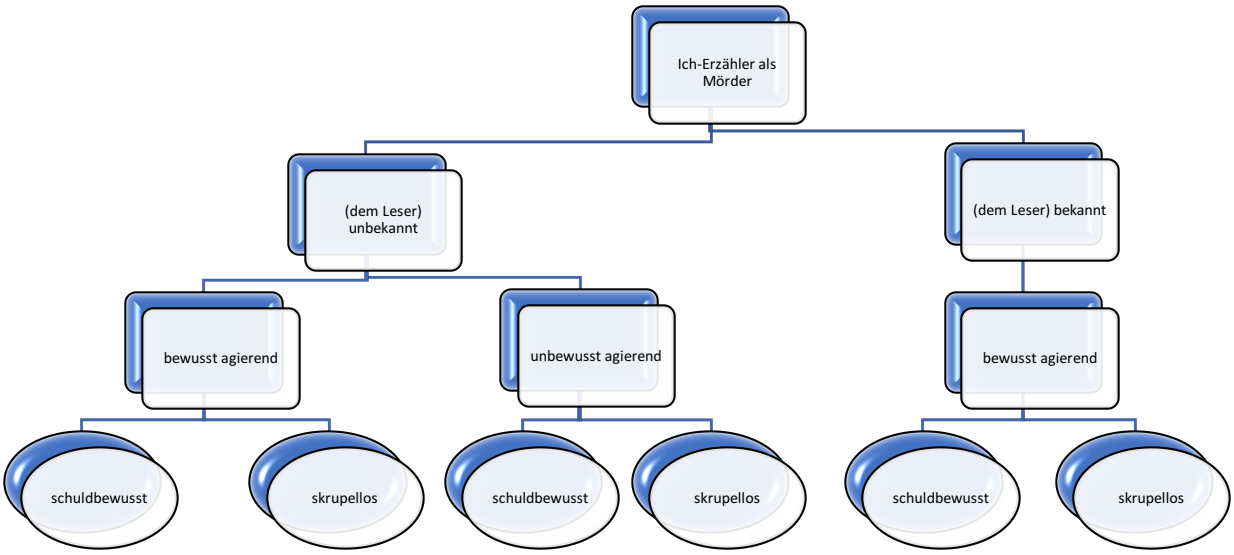
Bei den bewusst handelnden Tätern kann des Weiteren zwischen jenen unterschieden werden, die verrückt sind (den Madmen nach Riggan bzw. den Irren / Geistesgestörten nach Fludernik) bzw. unethisch und von einem anderen Weltbild geprägt (der Verbrecher nach Fludernik) handeln, und denjenigen, die unabsichtlich oder wegen eines handfesten Motivs ein Verbrechen begehen. Die Übergänge zwischen diesen mit und ohne Motiv mordenden Personen sind jedoch fließend und oftmals nicht eindeutig festzustellen. Da ein unbewusst handelnder Täter nicht weiß, was er tut bzw. getan hat, kann hier keine Zuordnung zu „Motiv“ oder „Madman“ erfolgen.

Abb.03: Motiv eines Ich-Erzählers als Mörder



Ein weiteres wichtiges Kriterium, welches ebenfalls bei den bewusst handelnden Tätern evaluiert werden kann, ist jenes des Schuldbewusstseins. Es gibt dabei zum einen die reuigen, vom schlechten Gewissen geplagten Täter und zum anderen die skrupellosen Mörder, die von der Richtigkeit ihres Verbrechens mehr oder weniger überzeugt sind. Diese Distinktion kann natürlich auch bei unbewusst handelnden Ich-Erzählern vorgenommen werden, wobei zu beachten ist, dass diese meistens morden, ohne zu wissen, was sie eigentlich tun.

Abb.04: Schuldbewusstsein eines Ich-Erzählers als Mörder



Daraus ergeben sich nun zusammengefasst folgende Unterscheidungsmerkmale (in den Diagrammen rechteckig gekennzeichnet):

1. (dem Leser als Täter) bekannt vs. (dem Leser als Täter) unbekannt
2. bewusst agierend (kompetent) vs. unbewusst agierend (inkompetent)

Außerdem kann ein Täter anhand folgender Kriterien genauer analysiert werden (in den Diagrammen oval gekennzeichnet):

a. ehrlich vs. unehrlich
b. Motiv vs. Madman
c. Schuldbewusstsein vs. Skrupellosigkeit

Bei diesen zusätzlichen Kriterien ist jedoch unbedingt zu beachten, dass diese nicht klar voneinander abzutrennen sind. Sowohl die binäre Opposition von Ehrlichkeit und Unehrlichkeit als auch von Motiv und Madman sowie von Schuldbewusstsein und Skrupellosigkeit ist in den meisten Fällen nicht explizit vorzunehmen und zeichnet sich oftmals durch eine Überlappung der Eigenschaften aus. So hat beispielsweise die Mehrheit der Madman ein Motiv, mag es auch noch so verrückt sein. Als Beispiel kann hier erneut Edgar Allan Poes „Das verräterrische Herz“ dienen. Darin beteuert der Ich-Erzähler, dass er den alten Mann, den er umgebracht hat, geliebt habe. Das Motiv für das Verbrechen sei einzig und allein das „Geierauge“ des Alten gewesen. Trotz der Absurdität dieses Motivs, sieht der Täter es als triftigen Grund, den Mann zu töten. Obwohl es sich bei dem Ich-Erzähler in dieser Kurzgeschichte eindeutig um einen Madman handelt, hat er trotzdem ein Motiv - daran lässt sich daher gut veranschaulichen, dass oft keine klaren Abgrenzungen in den Kategorien, die in den Diagrammen oval gekennzeichnet sind, vorzunehmen sind.
Um die Ich-Erzähler überhaupt anhand dieser Diagramme einordnen zu können, müssen die Täter, ihr Verhalten und ihre Anschauungen genauer analysiert werden. Das ist meistens durch textuelle Signale oder aber auch im Kontext der Geschichte zu erkennen.
Da der Ich-Erzähler als Mörder, egal ob unbekannt oder bekannt, automatisch zu den handelnden Personen einer Geschichte gehört, ist er immer homodiegetisch.
Handelt es sich bei dem Ich-Erzähler um einen dem Publikum bekannten Mörder, ist dies einfach zu deuten. Die narrative Instanz gibt ihre mörderische Identität bereitwillig bekannt bzw. lässt den Leser alles miterleben. Diese berichten meistens mit Distanz über das Erzählte und stellen sich als Erzähler selbst in den Vordergrund. Zudem sind sie meistens intern fokalisiert, das heißt der Leser sieht mit dem Erzähler mit, oder sie sind, in selteneren Fällen, nullfokalisiert.

Im Gegensatz dazu arbeitet der dem Leser als Täter unbekannte Ich-Erzähler oftmals mit dem dramatischen Modus und daher ohne Distanz und gibt viele Gespräche direkt wieder. Das führt in manchen Fällen zu einem befremdlich wirkenden Stil und kann als textuelles Signal gedeutet werden, welches impliziert, dass der Ich-Erzähler unzuverlässig ist und möglicherweise nicht die Wahrheit sagt. Insbesondere eine zu genaue und detailreiche Darstellung weckt Misstrauen, da sie gegen die Maximen von Paul Grice verstößt und somit laut Nünning auf Unzuverlässigkeit hinweist. Dazu kommt in den meisten Fällen eine externe Fokalisierung. Eine Analyse der Distanz und Fokalisierung eines Ich-Erzählers kann daher wichtige Hinweise auf die Erzählweise geben und in weiterer Folge bei der Kategorisierung eines Ich-Erzählers als Mörder in der deutschsprachigen Literatur des 21. Jahrhunderts helfen.

Für die genauere Differenzierung kann außerdem das Kriterium der Unzuverlässigkeit eines Erzählers miteinbezogen werden. Besonders wenn es um eine narrative Instanz der ersten Person Singular geht, die unbewusst Taten begeht, wird unzuverlässig erzählt, da der Erzähler aufgrund seiner Unwissenheit gar nicht zuverlässig berichten kann. Hier sind Nünnings Arten der Unzuverlässigkeit, die die Intentionen eines Erzählers miteinbeziehen, eine wichtige Innovation. Einerseits kann es sich dabei ergeben, dass intratextuelle Widersprüche zwischen dem Diskurs des Erzählers und den Gefühlen, Worten und Taten, die im Text geschildert werden, auftreten. Andererseits kann es sich bei einem unbewusst handelnden Erzähler auch um einen inkompetenten Narrator handeln, der die Situationen und Ereignisse sowie auch die eigenen Gefühle falsch interpretiert.
Bekannte, bewusst agierende Erzähler können, zumindest in Hinsicht auf ihre Erzählweise, meistens als zuverlässig betrachtet werden, da sie ehrlich mit dem Leser umgehen und sich ihrer Taten bewusst sind.

Die in den Grafiken oval dargestellten Kategorien ergeben sich für gewöhnlich durch den Inhalt. Ob der Ich-Erzähler nun verrückt ist, also eine andere Weltanschauung vertritt und seine Taten als richtig ansieht oder ob die Verbrechen aufgrund eines handfesten Motivs begangen wurden, wird im Kontext eines Textes klar. Die Enthüllung des Motivs kann zu Beginn, im Laufe der Handlung, aber auch erst ganz zum Schluss erfolgen. Klassisch ist die Aufklärung eines Falls und somit auch die Enthüllung des Motivs am Ende einer (Detektiv-) Geschichte. Der bekannte, bewusst handelnde Täter stellt seine Intentionen und Gründe für eine Tat manchmal auch schon vorher klar.

Ähnlich verhält es sich mit der Frage, ob ein bewusst handelnder Ich-Erzähler Reue für seine Verbrechen empfindet oder nicht. Auch das ergibt sich meistens aus dem Kontext. Ein Schuldeingeständnis steht dabei normalerweise zu Beginn (quasi als Einleitung) oder, wie das Motiv, erst ganz zum Schluss.

Im Folgenden werden einige Werke aus der deutschsprachigen Kriminalliteratur des 21. Jahrhunderts vorgestellt, die exemplarisch für die oben erstellten, individuellen Kategorien stehen. Bei den Kategorien handelt es sich um:

1. Den unbekannten, bewusst agierenden Mörder als Ich-Erzähler
2. Den bekannten, bewusst agierenden Mörder als Ich-Erzähler
3. Den unbekannten, unbewusst agierenden Mörder als Ich-Erzähler

Mithilfe der Oppositionspaare „ehrlich / unehrlich“, „Motiv / Madman“ und „Schuldbewusstsein / Skrupellosigkeit“ kann eine weiterführende, noch detailliertere Unterscheidung innerhalb der einzelnen Kategorien vorgenommen werden.

3. Analyse ausgewählter Werke anhand des individuellen Modells

In diesem Kapitel werden nun sechs ausgewählte Werke herangezogen, die anhand ihres Ich-Erzählers den in 2.6. erarbeiteten Kategorien zugeteilt werden.

3.1. Der unbekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler

Die erste Kategorie widmet sich jenen Ich-Erzählern, die dem Leser bis zum Ende des Buches als Täter verborgen bleiben, obwohl sie sich selbst ihrer Taten bewusst sind. Manche Erzähler führen den Leser dabei bewusst hinters Licht, indem sie wichtige Details verschweigen oder falsch darstellen. Das wohl bekannteste Beispiel, welches zu seiner Zeit besonders viel Aufsehen erregt hat und die Kriminalliteratur entscheidend beeinflusst hat, ist Agatha Christies Werk „Alibi“ (engl. The Murder of Roger Ackroyd). Auch Christies Werk „Endless Nights“ fällt in diese Kategorie des unbekannten, bewusst agierenden Täters. In beiden Werken berichtet ein Ich-Erzähler von einer Geschichte, in der dem Leser wichtige Informationen vorenthalten werden - allen voran die Information, dass es sich bei dem jeweiligen Ich-Erzähler gleichzeitig um einen Mörder handelt. Diesem Muster ähnlich ist der Roman „Der Kameramörder“ von Thomas Glavinic, welcher in diesem Kapitel einer Analyse unterzogen wird.

Das zweite Werk, welches ebenfalls dieser Kategorie zuzuordnen ist, ist „Die Suche“ von Charlotte Link. In diesem Fall liegt zwar keine bewusste Irreführung des Ich-Erzählers vor, dennoch ist der Erzähler und Mörder dem Lesepublikum unbekannt, da nie der Name bzw. nicht einmal das Geschlecht oder gar das Aussehen bekannt gegeben wird. Ein weiterer grundlegender Unterschied zu „Der Kameramörder“ ist das multiperspektivische Erzählen, welches in „Die Suche“ vorliegt und das Verschleiern des Täters insofern einfacher gestaltet.

3.1.1. Thomas Glavinic - Der Kameramörder (2001)

3.1.1.1. Inhalt

Aus der Sicht eines Ich-Erzählers werden die Geschehnisse eines Osterwochenendes beschrieben. Der Ich-Erzähler (dessen Name nicht erwähnt wird) und Sonja Wagner, seine Lebensgefährtin, wie er sie das ganze Buch hindurch nennt, besuchen das befreundete Ehepaar Heinrich und Eva Stubenrauch. Das gemeinsame Wochenende wird aber von einem grausamen Mord an zwei Kindern überschattet. Der Mörder hat die beiden Kinder dazu gezwungen, von einem Baum zu springen, der dritte Bruder musste zusehen und konnte später entkommen.

Zusätzlich zu der abscheulichen Tat kommt noch, dass der Mörder alles gefilmt hat - und dieses Video wird in den Medien veröffentlicht. Die beiden Ehepaare verfolgen die Ereignisse anhand verschiedenster Medien (Fernsehen, Teletext, Zeitung etc.), die Lage spitzt sich zu. Am Ende wird der Ich-Erzähler als Mörder entlarvt und festgenommen.

3.1.1.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz

Thomas Glavinics 2001 erschienenes Werk mit dem Titel „Der Kameramörder" ist Christies „Alibi" im Aufbau sehr ähnlich. In beiden Romanen wird der homodiegetische Erzähler erst am Ende als Täter entlarvt, zuvor wird der Leser in die Irre geführt. Dennoch gibt es einige eklatante Unterschiede. Bei Glavinics Ich-Erzähler handelt es sich beispielsweise um eine distanzierte, narrative Instanz, die bis zum Ende eher als passiver Beobachter auftritt als aktiv an dem Mordfall Beteiligter. Die Distanz des Erzählers drückt sich dabei auch in der Sprache und im Erzählstil aus. Letzterer mutet eigenwillig und starr an. Erzählt wird mehrfach im narrativen Modus, d.h. mit Distanz, häufig wird ein sprachlicher Akt nur erwähnt und nicht ausgeführt wie folgende Beispiele zeigen:

> *„Dabei unterhielten wir uns über allgemeine Dinge (Befinden, Neuigkeiten u.dgl.)."* (KM, S. 6)

> *„Dafür zeigten wir uns durch Danksagungen und Lob erkenntlich."* (KM, S. 10)

> *„Tatsächlich wurde eine kurze Ansprache des Herrn Bundespräsidenten gezeigt. Im Wohnzimmer wurde sie von Mißfallenskundgebungen und beleidigenden Äußerungen gegen das Staatsoberhaupt begleitet."* (KM, S. 40)

Oftmals bedient sich der Erzähler jedoch der indirekten oder der erlebten Rede, welche der transponierten Rede zuzuordnen sind, was an folgenden Textausschnitten zu sehen ist:

> *„Heinrich rief immer wieder, wir sollten uns das ansehen, wir sollten uns das ansehen, und meine Lebensgefährtin stieß hervor, es sei alles unfaßbar."* (KM, S. 23)

> *„Heinrich bat die beiden, sich keine Sorgen zu machen bzw. nicht wieder eine solche Show abzuziehen wie in der Nacht nach dem Getöse auf dem Dachboden. Meine Lebensgefährtin entgegnete gereizt, das sei keine Show gewesen und sie sei tatsächlich von der möglichen Nähe des Kameramörders beunruhigt. Heinrich erwiderte, der Täter habe alle Ursache, sich mehr vor uns und allen anderen zu fürchten als wir uns vor ihm. Eva fügte hinzu, ja, und es sei heller Tag. Heinrich verkündete, daß sich also niemand fürchte und das sei gut. Eva sagte, sie müsse auf einen Sprung zum Bauern, um Milch zu holen, frisch von der Kuh."* (KM, S. 91)

Der Erzähler selbst spricht selten etwas, meistens handelt es sich dabei nur um die Erwähnung eines sprachlichen Aktes, an dem er beteiligt war, wie beispielsweise in folgender Textstelle:

> *„Doch er* [Heinrich; Anm. d. V.] *könne nicht anders, er müsse es sich ansehen. Meine Lebensgefährtin sagte, ihr gehe es genauso. Ich drückte mich ebenfalls dahingehend aus.“* (KM, S. 26)

Von den Gedanken und Gefühlen des Erzählers erfährt der Leser nicht viel und wenn, dann sind es banale Dinge wie Hungergefühl (vgl. KM, S. 26) oder triviale Gedanken darüber, wie beispielsweise, ob eine Katze schwitzt:

> *„Dabei begegnete ich auch der bekleideten Katze, die ich in der Nacht auf dem Dachboden getroffen hatte. Ich stellte Überlegungen an, ob die Katze in der Kleidung schwitze oder auf sonstige Art leide.“* (KM, S. 84, 85)

Kurz gesagt, wirkt der Erzähler fast schon emotionslos, vor allem dann, wenn er banale und alltägliche Dinge neben die Ereignisse des Kindermordes stellt, ohne diese formal oder inhaltlich abzugrenzen.

> *„Heinrich stellte fest, es sei widerlich. Er fragte, ob ich etwas einzuwenden hätte, wenn er die Aufnahme kurz anhalte, da er sich aus der Küche noch eine Portion Vanilleeis zu holen beabsichtige.“* (KM, S. 76)

> *„Bei der Sekunde 0 springt das Kind. Schweigen folgte dieser Schilderung. Es wurde erst von Heinrichs Kommando, die Sondersendung anzusehen, beendet. Eva weigerte sich und blieb in der Küche. Wir übrigen nahmen im Wohnzimmer auf der Couch und den Fauteuils Platz. Die Beine legten wir auf den kniehohen Couchtisch. Heinrich stand wieder auf und holte Chips. Er schüttete sie in eine große weiße Schüssel. Kaum saß er, mußte er sich noch einmal aufraffen. Die Sonne stand so tief, daß sie sich im Fernseher spiegelte und das Bild beeinträchtigte.“* (KM, S. 21)

Auf die Emotionslosigkeit weisen des Weiteren auch „der schreckliche Nominalstil, die brachialen Komposita, die unterschiedliche Einzelaspekte in der Äußerlichkeit ihrer Merkmalswahrnehmung sehr knirschend zusammenrücken lassen, und der Verzicht auf Frage- und Ausrufezeichen in der Interpunktion“[110] hin. Der Nominalstil ist dabei den ganzen Roman hindurch zu finden:

> *„Dadurch hätten wir Gelegenheit, Verrichtungen nachzugehen, die der Allgemeinheit mehr Freude bereiteten (Spiele, Gespräch etc.).“* (KM, S. 29)

> *„Meine Lebensgefährtin hingegen machte bedenkliche Miene und rückte nicht von ihrem Vorschlag ab, die Gendarmerie um ihre Mitwirkung zu bitten.“* (KM, S. 51)

> *„Er lachte, begab sich jedoch mit mir ins Badezimmer, wo wir, nebeneinander am Waschbecken stehend, unsere Mundhöhlen einer Reinigung unterzogen.“* (KM, S. 97)

Beispiele für komisch anmutende Komposita, die ebenfalls zum befremdlich wirkenden Stil des Kriminalromans beitragen, finden sich ebenfalls: „*Zahnlückenbruder“* (KM, S. 126),

[110] Van Laak: Medien und Erzählen in Thomas Glavinics Romanen *Der Kameramörder* und *Lisa*, S. 305.

„Langhaarbruder“ (KM, S. 126), *„Videomörder“* (KM, S. 140), *„Videokindesmordes“* (KM, S. 108).

Da der Erzähler also keine bedeutenden Gedanken seinerseits teilt oder einen Einblick in die Gefühlswelt der anderen Figuren gibt, und, wie am Ende des Romans enthüllt wird, weniger sagt, als er weiß, handelt es sich hierbei um eine externe Fokalisierung. Die externe Fokalisierung ist außerdem fixiert - niemand außer dem Ich-Erzähler übernimmt die Darstellung der Geschehnisse.

Aufgrund der Tatsache, dass die Geschehnisse des Romans nur von einem Erzähler, der zugleich ein homodiegetischer Erzähler bzw. ein Ich-Erzähler ist, dargestellt werden und dieser sich bemüht, keine Gedanken oder Gefühle einer Person (weder von sich selbst noch von den anderen Protagonisten) einfließen zu lassen, handelt es sich um einen extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler, der auf erster Ebene einen Teil seiner Geschichte wiedergibt. Da sich erzählendes und erlebendes Ich decken, kann außerdem von einem konsonanten autodiegetischen Erzähler gesprochen werden. Da dieser den Leser nie anspricht, wird von einer intradiegetischen Erzählsituation ausgegangen, die wiederum die Distanz des Erzählers zum Leser verstärkt.

Zusammenfassend ist der Kameramörder ein Ich-Erzähler, der nichts über sich selbst preisgibt und dessen Taten dadurch bis zum Schluss unbekannt bleiben. Das spricht dafür, dass dem Leser nicht bekannt ist, dass es sich bei dem Ich-Erzähler und dem Mörder um dieselbe Person handelt.

Dass Glavinics Ich-Erzähler in „Der Kameramörder“ (und in einigen anderen Werken) ein unzuverlässiger ist, haben bereits mehrere Literaturwissenschaftler festgestellt.[111] Diese These soll nun nochmal überprüft werden und zwar anhand von Vera Nünnings in Kapitel 2 behandelter Theorie. Die Aspekte, auf die sich ein Leser laut Nünning verlassen können sollte, erfüllt der Ich-Erzähler hier nur bedingt. Da, wie bereits erwähnt, nur selten bis gar keine Gefühle des Kameramörders dargestellt werden und er immer streng oberflächlich und seine Umgebung beschreibend bleibt, erfüllt er den Anspruch, dass er nach seinen Worten handelt. Zudem ist er ein homodiegetischer Erzähler, der alleine auftritt und nicht von anderen Perspektiven eingebettet ist, was es schwermacht, ihm falsche Aussagen oder eine falsche Darstellung der Tatsachen nachzuweisen.

Den gesamten Roman hindurch wirkt der Erzähler einerseits durch seine genaue und detaillierte Schilderung verlässlich und ehrlich in seiner Darstellung der Dinge. Andererseits erwecken zu

[111] Vgl. Z.B. Kriegleder: Thomas Glavinic - Der unzuverlässige Erzähler, S. 41.

genaue Beschreibungen, wie etwa die Entscheidung, welcher Brotbelag gewählt werden soll, einen Verdacht:

> *„Sie* [Eva; Anm. d. V.] *öffnete den Kühlschrank und fragte, womit ich das Brot belegen wolle. Sie nahm eine Salamistange in die linke Hand und zeigte sie mir. Sie legte die Stange in die rechte Hand. Dabei nahm sie mit der linken ein Stück Emmentalerkäse und blickte mich fragend an. Darauf legte sie die Salami zurück in den Kühlschrank und den Käse in ihre rechte Hand. Mit der linken entnahm sie dem Kühlschrank einen frischen Ziegel Butter aus biologischem Anbau (Aufdruck).“* (KM, S. 26, 27)

Der Leser bekommt akribisch genau Auskunft über belanglose Vorkommnisse des Erzählers und seiner Freunde.

> *„Um ca. 22.15 Uhr ging ich zur Toilette.“* (KM, S. 46)
>
> *„Ich öffnete meine Geldbörse und reichte ihm 2 5-Schilling-Münzen und 9 1-Schilling-Münzen.“* (KM, S. 102)
>
> *„Ehe er jedoch nahe genug war, sprang die Katze vom Wagen und ließ sich ca. 7-8 m von uns entfernt in der Wiese nieder.“* (KM, S. 119)

Augenfällig ist dabei, dass Zahlen nicht ausgeschrieben werden, sondern immer als Ziffer angegeben sind. Eine weitere Auffälligkeit stellen die zahlreichen Abkürzungen wie beispielsweise „*u. dgl.*“ (z.B. KM, S. 116), „*wg.*“ (z.B. KM, S. 25), „*u.*“ (z.B. KM, S. 52), „*o.*“ (z.B. KM, S. 52), „*inkl.*“ (z.B. KM, S. 42) dar, die immer wieder verwendet werden. Lothar van Laak bezeichnet diese Art von Schriftbild in seinem Essay „Medien und Erzählen in Thomas Glavinics Romanen *Der Kameramörder* und *Lisa*“ als „Buchhalterjargon“, da nicht nur zahlreiche Abkürzungen vorkommen, sondern auch Auflistungen von Nebensächlichkeiten teilweise in Klammern stehen.[112] Dieses Schriftbild vermittelt insgesamt den Eindruck, dass es sich dabei um ein Protokoll bzw. um eine Zeugenaussage handelt.

Zeitlich gesehen wird im Präteritum erzählt. Dem Leser wird geschildert, was passiert ist, doch der Tathergang wird nicht „miterlebt“, sondern durch Videomitschnitte schrittweise enthüllt. Es handelt sich daher um späteres Erzählen, wobei der letzte und erste Satz des Romans die Ausnahme darstellen. Diese Ausnahmen „*Ich wurde gebeten, alles aufzuschreiben.*“ (KM, S. 5) sowie „*Ich leugne nicht.*“ (KM, S. 157) sind im Präsens verfasst und bilden einen Rahmen um die Geschehnisse des besagten Osterwochenendes.

Der protokollartige Eindruck, den dieser Schreibstil hinterlässt, wird durch den Anfangs- und Endsatz sowie durch das Fehlen von Kapiteln oder Absätzen verstärkt. Insgesamt mutet die bemüht gehobene Sprache seltsam an und weist wiederum darauf hin, dass es sich hierbei um

---

[112] Vgl. Van Laak: Medien und Erzählen in Thomas Glavinics Romanen *Der Kameramörder* und *Lisa*, S. 303.

einen möglichst genauen Bericht (bzw. um eine Zeugenaussage) handelt. Eine bemühte Hochsprache zeichnet sich in folgenden Beispielen ab:

> *„Wir beide verfügten uns zurück zum Haus. Dabei unterhielten wir uns intensiv über die Frage der bei Sportausübung geeignetsten Fußbekleidung."* (KM, S. 12)

> *„Ich willfahrte ihr."* (KM, S. 13)

Wirkt es am Anfang noch wie eine schriftliche Zeugenaussage, so erfährt der Leser am Ende, dass es sich hierbei um einen Bericht des Mörders inklusive Geständnis handelt. Das Ende bzw. der letzte Satz *„Ich leugne nicht."* (KM, S. 157) würde dabei den Platz eines Geständnisses am Ende eines Protokolls einnehmen. Dabei ergibt sich jedoch die Frage, warum nicht einfach der Tathergang geschildert wurde und wichtige Informationen unterschlagen wurden, wenn es sich dabei tatsächlich um ein Protokoll oder auch Geständnis des Ich-Erzählers handeln sollte.

Genau genommen lügt die erzählende Person in der Ich-Form nicht, sondern lässt nur elementare Informationen weg. Bei genauerer Betrachtung bemerkt der Leser, dass der Erzähler bereits auf der ersten Seite einen wichtigen Punkt weglässt: nämlich seinen Aufenthaltsort während sich seine Lebensgefährtin „im Alkoholschlaf" befindet.

> *„Am Gründonnerstag fuhren wir zu Hause ab. Nachmittags waren wir in der Nähe von Graz in einem Lokal mit verschiedenen Freunden verabredet. Anläßlich dieses Treffens sprach meine Lebensgefährtin in einem übertriebenen und schadhaften Ausmaß alkoholischen Getränken zu (ca. 1 l Weißwein, 6 x 2 cl Tequila, ? Bier). Spätnachts, um etwa 5 Uhr früh, hatte ich mich um die Unterkunft zu kümmern u. mußte meine Lebensgefährtin zu Bett geleiten. Der Tag darauf war Karfreitag. Nachdem meine Lebensgefährtin aus ihrem Alkoholschlaf erwacht war, fuhren wir das nicht mehr weite Stück zu unseren Freunden Heinrich und Eva Stubenrauch, wohnhaft in Kaibing 6, 8537. Es war ca. 15.00 Uhr, als wir dort eintrafen."* (KM, S. 5-6)

Obwohl möglichst detailliert beschrieben wird, wie viel seine Lebensgefährtin getrunken hat, wo genau ihre Freunde wohnen und zu welchem Zeitpunkt sich die verschiedenen Ereignisse zugetragen haben, erwähnt der Erzähler mit keinem Wort, wo er sich aufgehalten hat, als sich seine Freundin in ihrem „Alkoholschlaf" befunden hat. Wo er zu diesem Zeitpunkt wirklich gewesen ist, kann sich der Leser erst am Ende des Romans zusammenreimen, wenn der homodiegetische Erzähler zugibt oder, besser gesagt, nicht leugnet, der Mörder der Kinder zu sein.

Dieses Weglassen von Informationen, die Hinweise auf den Täter geben könnten, sowie die Enthüllung des Ich-Erzählers als Mörder am Ende der Geschichte, erinnern stark an Agatha Christies zuvor genanntes „Alibi", welches auch Nünning als Beispiel für einen homodiegetischen, unzuverlässigen Erzähler herangezogen hat. Der Kameramörder ist, ebenso

wie Sheppard aus „Alibi“, zwar ein kompetenter Erzähler, aber ein unehrlicher, was ihn zu einem unzuverlässigen Erzähler macht. Die Wiedergabe des Inhalts ist daher eigentlich adäquat und richtig, nur nicht vollständig. Daraus ergibt sich, dass sich der Leser bzw. Zuhörer nicht auf alle vier von Nünning genannten Aspekte verlassen kann, vor allem im Bereich der Ehrlichkeit ist die Darstellung des Erzählers unzureichend und macht ihn unzuverlässig.
Des Weiteren verstößt der Kameramörder gegen fast alle Maximen von Paul Grice, wodurch intratextuelle Signale sichtbar werden, die die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers erkennbar machen. Vor allem die Maxime der Quantität wird kaum beachtet. Der Beitrag ist nicht so informativ wie nötig, da der Ich-Erzähler wichtige Details, wie seinen Verbleib zur Zeit des „Alkoholschlafes seiner Lebensgefährtin“ oder die Tatsache selbst, dass er der Kameramörder ist, verschweigt bzw. weglässt. Andererseits ist seine Schilderung der Ereignisse weitaus informativer als nötig, vor allem, was die detailreiche Darstellung alltäglicher Sachen betrifft. Das überschneidet sich mit der Maxime der Relevanz, da beispielsweise die Wahl des Brotbelags oder das Essen von Chips für die Handlung der Geschichte nicht relevant ist. Es kommt insgesamt also zu einem Zurückhalten wichtiger Informationen sowie zu einer Übergenauigkeit, was unnötige Informationen betrifft. Zudem wird die Maxime der Art und Weise insofern verletzt, als dass der Erzähler sich nicht kurz und ohne Umschweife fasst, sondern eher das Gegenteil davon tut. Die narrative Instanz in der ersten Person Singular wirkt dadurch verdächtig.

3.1.1.3. Motiv und Schuldbewusstsein

Der Täter in „Der Kameramörder“ unterscheidet sich in seiner Motivlosigkeit von dem Mörder in „Alibi“. Während Dr. Sheppard in „Alibi“ den Mord an Mr. Ackroyd begeht, um eine Erpressung seinerseits zu vertuschen, bleibt das Motiv des namenlosen Ich-Erzählers in Glavinics Roman unbekannt. Andreas Ohme weist auf den Umstand hin, dass in „Alibi“ mit den Konventionen der Gattung des Kriminalromans gespielt wird, wobei „Der Kameramörder“ eine Medienkritik und die Sensationslust des Menschen in den Mittelpunkt des Geschehens stellt.[113] Des Weiteren tut der Ich-Erzähler Dr. Sheppard so, als würde er helfen, den Fall um den Tod Mr. Ackroyds aufzuklären, und ist somit unmittelbar in die Geschichte involviert.

Wie bereits angesprochen, wird der Leser über das Motiv des Täters im Unklaren gelassen, da erst mit dem letzten Satz die Identität des Mörders enthüllt wird. Seine Taten, die Jungen durch psychischen Druck (vor allem unter Androhung, die ganze Familie werde ausgelöscht) zum

[113] Vgl. Ohme: Skaz und Unreliable Narration, S. 137 - 143.

Springen von einem Baum sowie zum Anzünden eines Heuschobers zu bringen, ohne dabei Mitleid mit den Kindern zu empfinden, weisen jedoch auf eine gestörte Persönlichkeit hin. Zudem hält sich der Ich-Erzähler in seiner Meinung über den Kindermord zurück. Hinweise auf die Skrupellosigkeit und fehlendes Schuldbewusstsein des Erzählers ergeben sich durch fehlende Reaktionen des Kameramörders, als beispielsweise Fotos der beiden toten Kinder im Fernsehen gezeigt werden. Heinrich, Eva und die Lebensgefährtin des Ich-Erzählers reagieren mit Entsetzen, während sich das vierte Mitglied der Gruppe seltsam ruhig verhält (vgl. KM, S. 39). Eine ähnliche Zurückhaltung des Erzählers findet sich in der Textstelle, in der das Video des Kameramörders gezeigt wird (vgl. KM, S. 59). Eine gewisse Emotionslosigkeit wird immer dann vermittelt, wenn banale Ereignisse neben das Video des Kameramörders gestellt werden. Diese emotionslosen Formulierungen deuten, nach Volpp, an, dass der Erzähler nicht glaubwürdig ist.[114] Kurz nachdem ein Ausschnitt des Videos angesehen wurde, geht der homodiegetische Narrator beispielsweise sofort dazu über, zu erzählen, dass er sich einen Apfel genommen und in zwei Stücke geteilt hat (vgl. KM, S. 68). Als Hinweis auf die Identität des Ich-Erzählers als Mörder könnten folgende Szenen gelten, in denen eine Reaktion des Ich-Erzählers ausbleibt:

> *„Heinrich stieß mich mit der Hand an. Könne ich mir das vorstellen, könne ich mich in diesen Kameramann hineinversetzen, es sei doch unfaßbar. Was mochte wohl in einem solchen Menschen vorgehen.“* (KM, S. 74)

> *„Heinrich nahm sich eine Handvoll Chips und sagte, es sei gräßlich, der Mann müsse der Teufel persönlich sein.“* (KM, S. 75)

> *„Heinrich vermerkte, der Mann an der Kamera sei erheblich krank.“* (KM, S. 78)

Anstatt zu reagieren, setzt der Erzähler seinen Bericht nahtlos darüber fort, was im Video als Nächstes gezeigt wird. Selbst als der Mörder in der Zeitung als „Kamerateufel“ bezeichnet wird, der „entmenscht u. bestialisch u. ein Verbrecher von einem anderen Stern“ (KM, S. 89) sei, enthält sich der Ich-Erzähler jeden Kommentars. Er leugnet diese Aussagen zwar nicht, aber auch jegliche andere Reaktion wird vergeblich gesucht.

Als das Video abgespielt wird, fällt außerdem auf, dass der Ich-Erzähler den Kameramörder (also sich selbst) nie als Mörder bezeichnet, sondern vorwiegend als „*Kameramann*“, „*Kamerastimme*“ oder einfach als „*der Mann*“ (vgl. KM, S. 60 - 67). Das lässt vermuten, dass sich der Ich-Erzähler selbst nicht als Mörder identifiziert und er sich nicht für schuldig hält.

---

[114] Vgl. Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 66.

3.1.1.4. Fazit

Bei dem Ich-Erzähler in „Der Kameramörder“ handelt es sich um einen dem Leser gegenüber distanzierten Ich-Erzähler, der weder in seine Gedanken noch in seine Gefühle Einblick gibt. Dazu kommt, dass er, obwohl das Motiv unklar und er der Kategorie der „Madmen“ zuzuordnen ist, bewusst handelt und bewusst Ereignisse verschweigt. Dem Leser bleibt somit bis zum Ende verborgen, dass es sich bei dem Narrator um den gesuchten Verbrecher handelt - kurz gesagt, er bleibt den Lesern als Täter unbekannt. Der Ich-Erzähler in „Der Kameramörder“ kann zwar als kompetent bezeichnet werden, da er die Geschichte in geordneter Reihenfolge erzählt, aber trotzdem ist er unzuverlässig, da er unehrlich ist und wichtige Details verschweigt.
Kurz zusammengefasst ist dieser Ich-Erzähler also unbekannt, bewusst handelnd, unehrlich, ein Madman und skrupellos.

3.1.2. Charlotte Link - Die Suche (2018)

3.1.2.1. Inhalt

Die Scotland Yard-Beamtin Kate Linville hält sich in Scarborough auf, um das Haus ihrer Eltern zu verkaufen. Dabei lässt sie sich in einer Pension nieder, die der Familie Goldsby gehört. Amelie, die Tochter der Goldsbys, verschwindet plötzlich, wodurch Kate beginnt, sich mit den Fällen anderer verschwundener Mädchen auseinanderzusetzen. Sie stößt dabei auf den Fall der verschwundenen Hannah Caswell und auf jenen der erst kürzlich tot aufgefundenen Saskia Morris. Als Amelie wieder auftaucht, kurze Zeit später aber nochmals verschwindet, entdeckt der Ermittler Caleb Hale, dass Amelie mit ihrem angeblichen Retter Alex Barnes eine Beziehung führt und sie deshalb freiwillig verschwunden ist. Die Fälle um die anderen beiden Mädchen sowie das Verschwinden der 14-jährigen Mandy Allard, die aus einer sozial schwachen Familie stammt, bleiben jedoch ein Rätsel.
Inmitten vieler anderer Handlungsstränge entdeckt Kate Linville, dass die angeblich nach Australien verschwundene Linda Caswell, die Mutter von Hannah Caswell, mit der Unterstützung ihres Cousins Brendan Saunders hinter den verschwundenen Mädchen und deren Tod durch Verhungern und Verdursten steckt. Die damals noch junge Linda lernte in der psychiatrischen Anstalt „Chamberfield“ den Hausmeister Ryan Caswell kennen. Die beiden heirateten und bekamen Hannah. Linda Caswell litt ihr Leben hindurch an schweren psychischen Störungen und verließ schließlich ihren Mann und ihre erst vierjährige Tochter Hannah. Zwischenzeitlich lernt sie den älteren Jacob Maidows kennen, der allerdings schon bald an Demenz erkrankt und den sie daraufhin im Keller ihres Hauses erbärmlich sterben lässt.

Es stellt sich heraus, dass Linda diejenige ist, die Hannah zuvor entführte und in einer Hütte sterben ließ, weil sie zu ihrem Vater zurückwollte. Auch Saskia Morris nervte Linda mit ihrem ewigen Weinen und dem Wunsch, nachhause zurückkehren zu wollen, so sehr, dass sie ebenfalls in der Hütte sterben musste.
Kate wird von Brendan schließlich ebenfalls zu der Hütte gebracht. Sie und Mandy können Linda und Brendan schlussendlich aber überwältigen.

3.1.2.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz

Entgegen der meisten anderen hier behandelten Werke handelt es sich bei Charlotte Links „Die Suche“ um eine variable Fokalisierung. Vorwiegend wird die Geschichte aus der Perspektive mehrerer verschiedener Personen dargestellt, wobei aber keine Ich-Erzählung vorliegt. Die Sicht wechselt dabei ständig. Eine heterodiegetische Instanz erzählt intern fokalisiert und gibt dem Leser einen tiefen Einblick in die Gedanken der jeweiligen Personen. Der Blickwinkel Kate Linvilles beispielsweise taucht regelmäßig auf, einige Charaktere werden nur über ein Kapitel hinweg zum Fixpunkt der Erzählung.
Die einzige Ausnahme stellen die Abschnitte dar, die aus der Sicht der Täterin Linda Caswell erfolgen. Diese werden in der ersten Person Singular erzählt und sind in einer eigenen Schriftart gehalten, die sie von den anderen Blickwinkeln, die alle mit derselben Schrift abgedruckt sind, abhebt. Insgesamt acht kurze Kapitel werden Linda Caswell gewidmet, in denen sie erzählt, wie sie die Mädchen gefunden und entführt hat und wie ihre gegenwärtige Lage aussieht. Zudem berichtet sie am Ende der ersten Kapitel, dass sie nicht in ihren Keller gehen will. Zwar deutet vieles darauf hin, dass Linda auch dort eine Leiche versteckt hat, aber der Leser erfährt erst recht spät, dass sie dort ihren alten, kranken Mann Jacob Maidows festhält und darauf wartet, dass dieser stirbt. Sie rechtfertigt sich vor dem Leser für ihr Verhalten und scheint im Grunde zu wissen, dass sie falsch handelt.

> *„Sie* [ihr erstes Opfer Saskia; Anm. d. V.] *war verzweifelt. Aber ich bin es auch. Ich bin es auch! Ich habe mir doch auch einen anderen Ausgang der Geschichte gewünscht. Ich riskiere so viel. Ich riskiere mein Leben, meine Freiheit. Meinen Seelenfrieden. Alles.“* (DS, S. 121)

Ihre Gespräche mit den Mädchen und mit ihrem Cousin werden vorwiegend mithilfe der direkten Figurenrede, also unmittelbar, im dramatischen Modus, wiedergegeben.

> *„»Kann ich noch etwas haben?«, fragt sie.*
> *Ich hebe bedauernd die Schultern. »Tut mir leid. Mehr habe ich nicht dabei. Du hättest dir zumindest das Wasser etwas sparsamer einteilen sollen.«*
> *Sie starrt mich entgeistert an. »Was? Das war alles?«*

»Das war eine große Flasche Wasser und ein dick mit Käse belegtes Brot!«“ (DS, S. 384)

Insbesondere die Gedankenwelt der Ich-Erzählerin wird detailliert präsentiert. Ihre Gedanken, ihre Einschätzung anderer Personen sowie ihre Wahrnehmung der Umgebung werden nebeneinander dargestellt. Des Weiteren beschreibt Linda Caswell ihre Gefühle besonders genau und eindrucksvoll, wobei sie unter anderem auf ihren Zorn zu sprechen kommt, aber auch auf ihre Ängste, was folgende Beispiele beweisen:

> *„Inmitten der schneidenden Kälte dieses Tages spüre ich, dass die Wut ein großes, heißes Loch in meinen Magen zu brennen scheint. Ich erschrecke vor dieser Wut, weil ich sie kenne. Von einem bestimmten Grad an Wut ist mein Verhältnis zu einem anderen Menschen unumkehrbar. Dann ist es gelaufen.“* (DS, S. 383)

> *„Das war es, was ich fühlte. Dass Alleinsein und Tod dasselbe waren. Ich weiß gar nicht, wann es aufhörte, dass mich diese Gedanken beherrschten und quälten. Mit den Mädchen? Hörte es mit den Mädchen auf? Aber es funktioniert nicht mit ihnen. Sie nehmen mich nicht an. Und ich habe große Angst, dass es deshalb wiederkommen wird, dieses Gefühl. Dass ich allein bin und sterbe.“* (DS, S. 380)

Dieses Ringen mit ihren Gefühlen sowie auch ihre Ängste, die sie aussteht, deuten darauf hin, dass sie psychisch instabil ist und ihre eigenen Gefühle nicht richtig interpretieren kann. Das deutet laut Nünning bereits auf einen unzuverlässigen Erzähler hin. Linda Caswell schafft es nicht, ihre eigenen Gefühle akzeptabel und verständlich zu präsentieren, vor allem deshalb, weil sie selbst nicht weiß, woher genau diese Gefühle kommen. Dazu kommt der Zwiespalt zwischen den Vorstellungen, dass ihr eine Tochter zusteht, die sie mit allen Mitteln zu ihrem Eigentum machen möchte und zwischen den Schuldgefühlen, die ihr zu schaffen machen (was im folgenden Abschnitt „Motiv und Schuldbewusstsein“ genauer analysiert wird).
Selbst vor dem Leser versucht sie ihre Gefühle rechtzufertigen. Vor allem abgehackte Sätze, sogenannte „Ein-Wort-Sätze“ sowie die Ellipsen und Wiederholungen, die immer wieder in der Erzählweise Linda Caswells auftauchen, vermitteln eine besondere Nähe zum Leser. Teilweise scheint sie sogar mit ihrem Lesepublikum in Kontakt zu treten. Immer wieder werden Fragen gestellt, die aber nicht innerhalb eines Gespräches in der fiktionalen Welt anzusiedeln sind. Zudem beschreibt sie die Orte des Geschehens und andere Umstände, die sie gerade beschäftigen. All das wirkt so, als würde Linda Caswell mit dem Leser kommunizieren und Personen außerhalb der fiktionalen Ereignisse ansprechen.

> *„Der Raum ist recht groß und überwiegend gefliest. Kacheln speichern Wärme nicht besonders gut, oder? Heute, Sonntag, schlafe ich lange, es ist schon Mittag, als ich aufwache. Dass ich alleine bin, macht mir nichts aus. Ich frühstücke gerne alleine, ganz ruhig und friedlich, ohne mich unterhalten zu müssen.“* (DS, S. 378)

Andererseits weisen diese Eigenheiten in der Erzählweise („Ein-Wort-Sätze", Wiederholungen, Ellipsen etc.) laut Volpp auch auf eine „übermäßige Involviertheit" hin, die zusätzlich bestätigen, dass Ich-Erzähler und Täter dieselbe Person sind.

> *„Wochenende. Kalt. Selten einen solchen Herbst erlebt."* (DS, S. 378)

> *„Manchmal macht er* [Brendan Saunders, ihr Komplize; Anm. d. V.] *einfach Blödsinn. Zum Beispiel heute. Es war gut, nach Seagulls Cliff zu kommen und mich aus der Situation mit Mandy zu befreien. Aber musste er diese Journalistin* [gemeint ist Detective Sergeant Kate Linville, die sich als Journalistin ausgegeben hat; Anm. d. V.] *mitbringen? Weil sie uns auf der Spur war? Sie wusste nichts, gar nichts. Nichts, was sie die wirklich richtigen Schlüsse hätten ziehen lassen können.*
> *Idiot. Wenn man bedenkt, dass er auch noch verwandt ist mit mir. Um sieben Ecken zwar nur, aber trotzdem… Peinlich!"* (DS, S. 573)

> *„Das Bedürfnis hatte ich bei den anderen nicht, die waren irgendwann für mich abgehakt, erledigt. Langweilig. Sinnlos. Mandy nicht. Sie hat mich fasziniert."* (DS, S. 576)

Die unmittelbare Präsentation von Worten und Gedanken lässt grundsätzlich auf eine ehrliche und verlässliche Erzählerfigur schließen, die die Leser an den Geschehnissen teilhaben lässt. Darin unterscheidet sich Linda Caswell grundsätzlich vom namenlosen Erzähler in „Der Kameramörder", der möglichst mit Distanz erzählt und keinen genaueren Einblick in die relevanten Ereignisse gibt. Daraus lässt sich schließen, dass es sich bei Linda Caswell um eine intern fokalisierte Ich-Erzählerin handelt, während in „Der Kameramörder" eine externe Fokalisierung vorliegt. Dennoch lassen sich diese beiden Erzähler derselben Kategorie zuordnen. Beide Erzähler sind dem Leser als Täter unbekannt. Obwohl die Passagen in der Ich-Form in „Die Suche" klar auf die Entführungen und somit auf den Erzähler als Täter hinweisen, ist bis zum Schluss nicht klar, wer hier eigentlich mit dem Leser spricht. Linda Caswells Name wird lange nicht genannt. Sie ist bloß als die Mutter der verschwundenen Mandy Allard bekannt, die ihren Mann und ihre Tochter aber bereits vor vielen Jahren sitzen ließ. Erst durch Kate Linvilles Ermittlungen wird ihre ganze Geschichte, vor allem der Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik namens Chamberfield sowie die Beziehung zu Ryan Caswell, dem Hausmeister dieser Institution, langsam und Stück für Stück aufgedeckt. Dass es sich bei ihr um die Drahtzieherin und die Mörderin der verschwundenen Mädchen handelt, wird dadurch erst ziemlich spät klar (vgl. DS, S. 560).

Auf Lindas Person weist nur Weniges hin. Zwar werden ihre Gedanken eingehend geschildert und es ist klar, dass sie der Täter ist, aber sonst erfährt der Leser von ihr weder Name noch Geschlecht, Aussehen oder Lebensumstände. Auch in ihren Gesprächen mit der entführten Mandy wird sie nie so angesprochen, dass Schlussfolgerungen auf ihre Identität gezogen werden könnten. Erst gegen Ende des Kriminalromans, als Kate Linville bereits hinter die

Geschichte um die Familie Caswell gekommen ist, wird Linda von Brendan erstmals in einem Abschnitt, der in der ersten Person Singular geschrieben ist, mit ihrem Namen angesprochen (vgl. DS, S. 579). Die Täterin bleibt also ziemlich lange unbekannt, geht aber, bis auf ihre Identität, mit dem Leser ehrlich und zuverlässig um.

Trotz ihrer offensichtlichen psychischen Störung, die sie dazu bringt, Mädchen zu entführen und diese erbärmlich verhungern und verdursten zu lassen, kann sie als zuverlässige und kompetente Erzählerfigur eingestuft werden. Sie verstößt gegen keine der Maximen von Paul Grice, allein ihre Taten weisen auf eine psychische Instabilität hin. Im Laufe des Kriminalromans und durch die Ermittlungen in den Mordfällen wird klar, dass Linda Caswell manisch-depressiv ist und deshalb auch schon in Behandlung in der Klinik Chamberfield war, wo sie auch ihren späteren Mann Ryan Caswell kennenlernte (vgl. DS, S. 508). Sie selbst erwähnt den Klinikaufenthalt nur zwei Mal und scheint diesen nicht in guter Erinnerung behalten zu haben:

> *„Zeitweise habe ich das Gefühl, völlig alleine auf der Welt zu sein. Ein Gefühl, das mich nicht mehr schreckt. Ich hatte so oft mit den Therapeuten darüber gesprochen. Dass ich nicht alleine sein kann.“* (DS, S. 379f.)

> *„Chamberfield. Wenn ich ein Wort hasse, dann dieses. Diese furchtbare Klinik. Die Ärzte. Die ganzen Irren.“* (DS, S. 579)

Andere Erinnerungen, wie beispielsweise jene von den Abenden, an denen sie die Mädchen entführte, teilt sie ausführlicher mit dem Leser. Obwohl sie von bereits vergangenen Ereignissen spricht, berichtet Linda von den Begegnungen mit den Mädchen im Präsens, sodass es sich dabei um gleichzeitiges Erzählen handelt (vgl. z.B. DS, S. 44f.). Wenn sie jedoch andere Erfahrungen mit ihren Entführungsopfern wiedergibt, wird das Präteritum verwendet und in Rückblicken erzählt (vgl. z.B. DS, S. 119f.).

3.1.2.3. Motiv und Schuldbewusstsein

Durch ihre Nachforschungen kommt Kate Linville der Antwort immer näher, warum Linda Caswell ihre eigene Tochter und schließlich noch andere Mädchen entführt und getötet hat. Sie kommt zu dem Schluss, dass Linda die ständige Abweisung nicht ertragen konnte, genauso wenig wie das ewige Flehen und Bitten Hannahs, sie doch nachhause zu ihrem Vater zurückkehren zu lassen. Das endete schließlich damit, dass Linda Hannah einfach in der alten Hütte eingesperrt hatte und daraufhin sterben ließ. Die Ich-Erzählerin wollte bald darauf jedoch

Ersatz für ihre Tochter und suchte sich weitere Opfer, nämlich Saskia Morris und Mandy Allard (vgl. DS, S. 592).

Dass die Kommissarin mit dieser Einschätzung richtigliegt, wird an vielerlei Stellen der Ich-Erzählung deutlich. So wird z.B. klar, dass Linda keine Zurückweisung erträgt und sie sich einfach von ihren Entführungsopfern abwendet, sobald diese sie nicht als neue Familie akzeptieren wollen:

> *„Sie wollte mich nicht. Sie wollte unsere Liebe nicht. Ich besuchte sie seltener. Ich meine, das ist verständlich, oder? Was hatte ich denn noch von den Begegnungen mit ihr? Kein Mensch erträgt ständige Zurückweisung.“* (DS, S. 120)

> *„Es gelingt mir nicht, ihnen klarzumachen, dass ich ihr Bestes im Sinn habe und dass wir sehr glücklich zusammen werden können.“* (DS, S. 352)

> *„Ich bin verärgert, dass Mandy das kein bisschen zu schätzen weiß. Wie ich mich kümmere.“* (DS, S. 353)

Einmal wird sogar Hannah erwähnt, wobei deutlich wird, dass Linda einen Ersatz für ihre Tochter Hannah sucht:

> *„Ehrlich gesagt, ohne Brendans begeisterte Schilderungen hätte ich sie* [Mandy Allard; Anm. d. V.] *nicht in Erwägung gezogen. Zu heruntergekommen. Zu verwahrlost. Zu wenig Hannah. Ja. Viel zu wenig Hannah.“* (DS, S. 575)

Trotz ihres Motivs und ihrer Überzeugung, dass ihr eine Tochter zusteht, die sie uneingeschränkt liebt, wird immer wieder ein Anflug von Scham und Schuldbewusstsein bei Linda Caswell deutlich. So schiebt sie zum Beispiel vor sich her, in den Keller zu ihrem zweiten Mann Jacob Maidows zu gehen. Am Ende der ersten Kapitel in der ersten Person Singular wird der Keller immer wieder erwähnt - was, oder genauer gesagt wer, sich dort verbirgt, erwähnt die Täterin jedoch nie und wird erst durch die Ermittlungen der Polizei enthüllt. Offensichtlich ist aber, dass der Erzählerin ihr im Keller eingesperrter Mann nicht aus dem Kopf geht und sich immer wieder in ihre Gedanken drängt, obwohl sie meistens damit beschäftigt ist, ein entführtes Mädchen zu versorgen. Dieser Umstand weist auf Schuldgefühle Linda Caswells hin, die immer wieder darüber nachdenkt, ob es nicht besser wäre, in den Keller zu gehen.

> *„Ich war nicht im Keller. Manchmal überkommt es mich, ich möchte hinuntergehen und nachsehen. Aber ich tue es nicht. Vielleicht ist ja auch schon alles vorbei.“* (DS, S. 121)

Auch gegenüber den Mädchen beschleichen sie immer wieder Schuldgefühle, die sie zu rechtfertigen versucht.

> *„Dann befiel mich ein Gefühl von… Scham. Jemanden einsperren und hungern und dursten lassen… Es war nicht das erste Mal, dass ich das machte, aber eine innere Stimme sagte mir, dass es nicht in Ordnung war.“* (DS, S. 120)

> *„Es ist nicht so, dass sie mir nicht leidtäte. Mandy. Im Gegenteil. Ich muss ziemlich viel an sie denken und daran, wie es ihr wohl geht. Angekettet an die Wand… hungrig… durstig… frierend… Das arme Mädchen. Mich plagen Schuldgefühle, aber wenn ich dann genauer über das alles nachdenke, muss ich sagen, dass Mandy an ihrer Situation wirklich selbst schuld ist.“* (DS, S. 493)

Die Gefangenen freizulassen, kommt ihr jedoch nicht in den Sinn. Sie scheint zwar zu wissen, dass ihre Opfer schwere und furchtbare Zeiten durchmachen bis sie sterben, sieht aber offensichtlich keinen anderen Ausweg:

> *„Ich bin kein Sadist. Ich stelle es mir nicht angenehm vor, langsam zu verhungern und zu verdursten. Aber was soll ich tun?“* (DS, S. 493)

Statt sie freizulassen, spielt die Ich-Erzählerin mit dem Gedanken, ihr Opfer Mandy mit einer Axt zu erschlagen, damit sie schneller sterben kann, wobei sie noch im selben Atemzug erwähnt:

> *„Das würde ich wohl kaum fertigbringen.“* (DS, S. 493)

Lange dauern ihre Skrupel nicht an, denn schon bald beginnt sich der Gedanke, einen Menschen zu töten, in ihr festzusetzen. (vgl. DS, S. 494)
Ihre Schuldgefühle sind, kurz gesagt, zwar vorhanden, halten sie aber nicht davon ab, die Mädchen und ihren Mann sterben zu lassen.

3.1.2.4. Fazit

Linda Caswell ist ebenfalls ein dem Leser unbekannter Ich-Erzähler als Mörder, obwohl sie, im Gegensatz zum Erzähler in „Der Kameramörder“, ihre Gedanken und Gefühle mit dem Lesepublikum teilt. Obwohl sie psychisch instabil ist, weiß sie, was sie tut und handelt daher bewusst. Sie kann somit die Geschehnisse kompetent vermitteln und gilt daher nicht zwingend als unzuverlässig. Es werden aber wichtige Dinge weggelassen, wie z.B. wer sie ist und wer sich in ihrem Keller befindet. Trotz ihres Motivs und ihres ansatzweise vorhandenen Schuldbewusstseins, kann sie zu den sogenannten Madman gezählt werden, da sie sich für ihre Taten unschuldige Personen aussucht und alle ihre Opfer (bis auf Mandy, die entkommt) skrupellos verhungern und verdursten lässt.

3.2. Der bekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler

Bei der zweiten Kategorie stehen jene Ich-Erzähler im Fokus, die sich dem Leser von Beginn an als Mörder zu erkennen geben und deren Schritte sozusagen mitverfolgt werden können. Es handelt sich dabei entweder um einen späteren oder gleichzeitigen Zeitpunkt des Erzählens. Die Erzähler in der ersten Person Singular handeln zudem bewusst und mit einem (mehr oder weniger nachvollziehbaren) Motiv - auch wenn das nicht immer von Anfang an klar ist.
Im englischsprachigen Bereich sind mehrere solcher Werke zu finden, in denen der Ich-Erzähler von Beginn an mit dem Publikum in Kontakt steht und kein Geheimnis daraus macht, wer er ist und was er verbrochen hat. Dazu zählen beispielsweise Edgar Allan Poes Ich-Erzähler, ebenso wie Jim Thompsons „The Killer Inside Me“ oder John Fowles „The Collector“ - diese können obendrein alle als Madman bezeichnet werden.
Zur Analyse deutschsprachiger Werke, die von einem bekannten, bewusst agierenden Täter als Ich-Erzähler handeln, werden exemplarisch zwei Kriminalromane herangezogen. Dabei handelt es sich um Klaus Peter Wolfs „Totenstille im Watt“ und um Daniel Glattauers „Darum“, wobei sich die Frage stellt, ob auch hier die klassischen Madmen im Vordergrund stehen.

3.2.1. Klaus Peter Wolf - Totenstille im Watt (2017)

3.2.1.1. Inhalt

Der Protagonist und Ich-Erzähler in diesem Roman nennt sich Dr. Bernhard Sommerfeldt. Dieser ist weder ein richtiger Arzt, noch ist Sommerfeldt sein richtiger Name. Ursprünglich heißt er Johannes Theissen, diese Identität hat er jedoch abgelegt und jene des Doktors geschaffen, um ein neues Leben zu beginnen, nachdem er den Textilbetrieb seiner Eltern in Bamberg in den Ruin gestürzt und seine Frau ihn verlassen hat.
Das alles erfährt der Leser im Zuge des Buches durch Rückblicke - die eigentliche Geschichte trägt sich in Sommerfeldts neuem Leben zu. Er ist nun ein angesehener Arzt und lernt die Lehrerin Beate kennen, in die er sich sofort verliebt. Die beiden werden ein Paar, doch Beates Exfreund steht ihnen im Weg, da er ein Album mit anzüglichen Fotos von Beate besitzt, das er zusätzlich noch an andere weitergegeben hat. Sommerfeldt versucht dieses (und andere) Probleme zu lösen, indem er die verantwortlichen Personen ermordet. Erst viele Morde später erkennt Beate, wer dafür verantwortlich ist, und auch die Polizei, allen voran die berühmte Mordermittlerin Ann Kathrin Klaasen, schöpft schließlich Verdacht. Da ist es aber schon zu spät, denn Sommerfeldt kann fliehen.

3.2.1.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz

Im Gegensatz zum Ich-Erzähler in „Der Kameramörder", welcher dem Lesepublikum gegenüber ein sehr distanzierter ist, handelt es sich nun um eine Erzählinstanz, die ihren Lesern mit viel weniger Distanz begegnet und oftmals unmittelbar erzählt. Gleich zu Beginn stellt der Erzähler sich selbst vor, gibt eine Beschreibung von sich ab und fügt im Laufe des Romans immer mehr Details über sich selbst hinzu. Bereitwillig erzählt er von seinem früheren Leben als Johannes Theissen und wie er von seiner ehemaligen Familie betrogen wurde. Sein Zorn richtet sich dabei vor allem auf seine Mutter und seine Ex-Frau.

„Totenstille im Watt" ist der erste Roman, der von der Figur Dr. Sommerfeldt erzählt. Sommerfeldt wird am Ende jedoch nicht geschnappt und taucht daher in weiteren Romanen, nämlich in „Totentanz am Strand: Sommerfeldt kehrt zurück" (2018) und „Todesspiel im Hafen Sommerfeldt räumt auf" (2019), auf. Nicht zuletzt dadurch lassen sich in „Totenstille im Watt" Parallelen zu Patricia Highsmiths „Der talentierte Mr. Ripley" finden. So wie der Protagonist Tom Ripley kommt auch Sommerfeldt (zumindest in den ersten beiden Romanen) davon. Im „Handbuch der Kriminalliteratur" wird dies treffend formuliert durch: „die Frage des Lesers ist nicht mehr, *ob*, sondern *wie* er davonkommt."[115] Außerdem erzählen beide Romane aus dem Blickwinkel des Täters, mit dem Unterschied, dass bei „Totenstille im Watt" in der ersten Person Singular erzählt wird, während bei „Der talentierte Mr. Ripley" die dritte Person Singular verwendet wird. Zudem empfinden beide Täter kaum Schuldgefühle und bringen andere Leute zu ihrem Vorteil um.

Vor allem, was die Gedanken Sommerfeldts betrifft, wird manchmal von der zitierten Rede, genauer gesagt von einem inneren Monolog, Gebrauch gemacht, der durch Kursivschrift gekennzeichnet ist und immer dann verwendet wird, wenn er andere Personen in Gedanken anspricht oder ihnen darin antwortet.

> *„Oh, meinetwegen bist du gebunden, meine Schöne. Das macht nichts. Was bedeutet das schon? Natürlich bleibt eine Frau wie du nicht lange allein* […]." (TIW, S. 45)
>
> *„Komm. Du hast den Schlüssel. Jetzt hau ab. Alter! Du bekommst den Wagen. Kannst ihn behalten. Ich nehm die Frau."* (TIW, S. 46)
>
> *„Ich weiß, dass das gelogen ist, aber ich erspare es dir, dich jetzt darauf anzusprechen."* (TIW, S. 172)

[115] Weber: Patricia Highsmith (Poetologische Reflexionen). In: Handbuch Kriminalliteratur, S. 154.

> *„Ist das deine Taktik, Ann Kathrin? Bringst du die Leute so zum Reden? Ist das deine simple Verhörmethode? Du schleimst dich ein? Spielst die Nette, Verständnisvolle, der man alles erzählen kann?“* (TIW, S. 297)

Sonstige Gedanken Sommerfeldts sind ebenfalls häufig als innerer Monolog gekennzeichnet, wobei diese weder in Kursivschrift noch durch sonstige formale Merkmale kenntlich gemacht werden.

> *„Er versucht zu lächeln, als sei er überzeugt, er könne in dieser Frage auf meine Zustimmung hoffen. Ja, er sucht meine Kumpanei. Ist der wirklich so blöd? Hält der mich für bestechlich? Glaubt er, zwischen uns könne eine Art Männerfreundschaft entstehen?“* (TIW, S. 81)

> *„Vielleicht muss ich sie ja gar nicht fesseln und knebeln, sondern ich serviere ihr einfach ein paar schöne Träume. Ja, das erscheint mir die humanere Lösung zu sein.“* (TIW, S. 219)

> *„Glaubt sie tatsächlich, Beate sei mit mir als neuem Mann unter Niveau gegangen? Glaubt sie, ihr hoffnungsloser Sohn, bei dem Beate mehr aus Mitleid geblieben ist als aus Liebe, hätte mir auf irgendeiner Ebene das Wasser reichen können?“* (TIW, S. 247)

Nicht nur die Gedanken des Ich-Erzählers Sommerfeldt werden vorwiegend mithilfe der zitierten Rede wiedergegeben, sondern auch die Gespräche, die er mit den Leuten im Laufe des Buches führt.

> *„»Entschuldigen Sie, ich komme mir ziemlich dämlich dabei vor, aber… Mein Name ist Bernhard Sommerfeldt. Ich bin Arzt. Meine Praxis ist in Norddeich.«*
> *Sie klappte ihr Buch zu.*
> *Beiläufig zeige ich darauf und sagte: »Monika Feth. Das Buch da kenne ich noch nicht. Aber ich habe den* Erdbeerpflücker *gelesen.«*
> *Sie nickte. »Ich auch.«*
> *Ich fand, es lief nicht schlecht. Sie lächelte. »Und deshalb kommen Sie sich dämlich vor, Herr - Sommerfeldt?«“* (TIW, S. 47)

Teilweise wird so unmittelbar erzählt, dass der Ich-Erzähler dem Leser seine Gedanken mitteilt, noch während sein Gegenüber spricht:

> *„»Können Sie nicht mal mit ihm reden, Herr Doktor? (*Keine Sorge, das werde ich!*) Mein Mann«, erklärt sie, »der ist gar nicht so. Der kann ein ganz herzensguter Mensch sein* […].“ (TIW, S. 69)

Der Leser erhält somit einen exklusiven Einblick in die Gespräche und die Gefühlswelt der narrativen Instanz. Der Ich-Erzähler präsentiert die gesprochene Rede und Gedankenrede oft unmittelbar, teilweise bedient er sich auch der transponierten Rede. Distanz zu den erzählten Ereignissen herrscht nur selten. Aufgrund der fehlenden Distanz in der Schilderung des Geschehens kann der Ich-Erzähler als verlässlich und ehrlich charakterisiert werden.

Der Leser erfährt immer nur genauso viel wie Sommerfeldt und sieht das Geschehen ausschließlich aus seiner Perspektive („*Ach, da ist er ja wieder, dieser kleine Idiot*“ (TIW, S. 11)). Das bedeutet, es handelt sich um eine interne Fokalisierung, die außerdem fixiert ist. Zudem berichtet der Ich-Erzähler auf erster Ebene von sich selbst, was ihn zu einem extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler macht. Ebenso wie beim Ich-Erzähler bei „Der Kameramörder“ handelt es sich auch hier um einen konsonanten autodiegetischen Erzähler. Nach Genette kann „Totenstille im Watt“ als homodiegetische fiktionale Erzählung bezeichnet werden, da Erzähler und Figur ident sind, der Autor jedoch ein anderer ist.

Zu Beginn kommuniziert der Erzähler sogar mit seinen Lesern und wirft Fragen auf, die jene möglicherweise stellen könnten, was eine besondere Nähe zwischen den beiden Instanzen vermittelt und die Ehrlichkeit des Ich-Erzählers zusätzlich hervorhebt.

> *„Wie ich an die neuen Papiere gekommen bin? Ich kann selbst kaum glauben, wie einfach es war.“* (TIW, S. 7)

> *„Was ich mache, wenn ich Geld brauche? Wie ich das alles finanziere? Nun, da habe ich ganz andere Methoden…“* (TIW, S. 9)

Die erzählende Instanz baut in diesem Fall viel mehr Bezug zum Leser auf, interagiert mit ihm und bezieht das Publikum mit ein. Grundsätzlich wird die Geschichte im Präsens erzählt, was die Distanzlosigkeit des Erzählers unterstreicht. Hin und wieder finden sich allerdings Passagen, die im Präteritum wiedergegeben werden. Dabei handelt es sich meistens um die Vergangenheit Sommerfeldts in Bamberg als Johannes Theissen. Der Leser erfährt außerdem rückblickend, wie das Kennenlernen des Ich-Erzählers und seiner Freundin Beate stattgefunden hat. Ansonsten deckt sich das Erzählte mit dem Erzählen und stellt daher gleichzeitiges Erzählen dar.

Da er den Lesern seine Identität als Mörder nicht verschweigt und sie alles miterleben lässt, handelt es sich bei dem Ich-Erzähler in „Totenstille im Watt“ um einen als Täter bekannten Ich-Erzähler.

Die Offenheit mit dem Lesepublikum weist des Weiteren darauf hin, dass der Ich-Erzähler zuverlässig ist. Nach den allgemeinen Kriterien Nünnings, die einen Erzähler dann als zuverlässig charakterisieren, wenn er nach seinen Worten handelt, ehrlich ist, den Inhalt adäquat erzählt und zudem kompetent ist, gilt Sommerfeldt als zuverlässiger Berichterstatter. Ein genauerer Blick auf den Aspekt der Kompetenz könnte Sommerfeldt zumindest in gewisser Weise als unzuverlässig erscheinen lassen. Die Ereignisse und die Darstellung der Personen und Geschehnisse werden von Sommerfeldt adäquat dargestellt, dennoch hat der Leser in seiner

Geschichte einen eingeschränkten Blickwinkel, da er nur die Perspektive des Protagonisten kennt und der Erzähler teilweise ein abweichendes Norm- und Wertesystem zu haben scheint, welches nach Nünning zu einer falschen Interpretation eigener Gefühle oder Angelegenheiten führen kann. Sommerfeldt sieht seine Mordtaten nicht zwingend als falsch an, sondern fühlt sich sogar wie ein Held, wenn er die „Bösewichte" der Welt entfernt. Diese Ansicht wird im folgenden Abschnitt „Motiv und Schuldbewusstsein" eingehender behandelt. Die Maximen von Grice werden jedoch erfüllt und bis auf die eigenwilligen Gründe, die Sommerfeldt vorbringt, um Leute zu ermorden, kann der Ich-Erzähler in „Totenstille im Watt" als zuverlässig und kompetent bezeichnet werden.

3.2.1.3. Motiv und Schuldbewusstsein

Im Gegensatz zum Täter in „Der Kameramörder", handelt es sich bei Sommerfeldt in „Totenstille im Watt" um einen Mann mit zahlreichen Motiven, die manchmal mehr, manchmal weniger nachvollziehbar sind. Sein erstes Opfer, Hermann Brandt, hegt einen Groll gegen ihn, da dessen Großmutter ein Testament zugunsten Sommerfeldts erstellt hat. Michael Pelz, der Exfreund seiner Freundin Beate, muss sterben, da er Beate mit Fotos von ihr erpresst und immer mehr Geld will. Außerdem ermordet er drei Männer, die ebenfalls Bilder von seiner Geliebten besitzen, um an die Fotos zu kommen und sie zu zerstören. Johann Ricklef, ein Alkoholiker, der sowohl gegenüber seiner Frau als auch gegenüber seinem Sohn gewalttätig ist, wird zunächst von Sommerfeldt verschont. Als sich Ricklef schließlich hinsichtlich seines Verhaltens als unbelehrbar erweist, tötet er auch ihn.

Obwohl Sommerfeldt einen Groll gegen seine Ex-Frau und vor allem gegen seine Mutter hegt, ermordet er die beiden nicht. Er bringt im Allgemeinen keine Frauen um, seine Mordtaten richten sich ausschließlich gegen Männer. Zu Frauen ist er sogar besonders fürsorglich und sieht sich selbst als deren Beschützer:

> *„Was sollte ich auch sonst tun? Sie töten, damit sie mich nicht verraten kann? Nein. Dazu bin ich nicht in der Lage."* (TIW, S. 217)

> *„Ich lege ihr sogar noch ein Kissen unter den Kopf und achte darauf, dass sie sich nicht an den Scherben der Blumenvase verletzt."* (TIW, S. 225)

> *„Ich habe nur Männer umgebracht, nie Frauen. Ich glaube, ich könnte das nicht. Ich bin so etwas wie … ein Frauenbeschützer."* (TIW, S. 381)

Zusätzlich zu den Motiven, die ihn zu den Morden treiben, spricht Sommerfeldt immer wieder von einem Lärm, der sich in seinem Kopf breitmacht und meistens erst dann verschwindet, wenn er ein Problem bzw. die dafür verantwortlichen Personen aus dem Weg geräumt hat.

> *„Manchmal, wenn ich spüre, dass ich jemanden aus dieser Welt radieren muss, weil sie ohne ihn schöner wird, leichter, freier, dann habe ich so einen Brummton im Kopf. Er wird immer lauter. Wenn ich Pech habe, schwillt dieser Ton über Tage an. Dabei brauche ich Stille so sehr…“.* (TIW, S. 102)

> *„Wenn man meine Ruhe stört, überfällt mich eine unglaubliche Mordlust. Ich will nur, dass der Lärm aufhört.“* (TIW, S. 104)

> *„Der Lärm in meinem Kopf ist so heftig, dass ich kaum hören kann, was sie mir erzählt. Meine Kau- und Schluckgeräusche werden wie durch Verstärker in meine Ohren übertragen. Nach dem Essen brechen wir beide auf, um zu tun, was wir tun müssen.“* (TIW, S. 154)

Dieser Lärm in seinem Kopf verdeutlicht seine Mordlust und seinen Drang, etwas gegen das Geräusch tun zu müssen. Beinahe jedes Mal, wenn er diesen Lärm wahrnimmt, kann er nur wieder zur Ruhe finden, indem er einen Mord begeht und den „Verursacher“ ausschaltet. Das Geräusch ist somit meistens zugleich eine Ankündigung für den nächsten Mord.
Auch wenn Sommerfeldt sich seiner Taten bewusst ist und (teilweise) auch weiß, dass sie falsch sind, zeigt er keinerlei Schuldbewusstsein oder gar Reue. Vielmehr sieht er es als gute Tat an, „böse“ Menschen von der Welt zu entfernen, was er dem Leser mehrmals vermittelt:

> *„Wer vermutet hinter dem Doktor, der auch gerne Hausbesuche macht, schon das mordende Monster? Ich sehe mich übrigens selbst nicht so. Das hier ist reine Notwehr. Mehr nicht. Wenn ich eine bakterielle Infektion habe, schlucke ich Antibiotika und bin sie wieder los. Ich mache mir keine Gedanken um die armen Bakterien, die ja sterben müssen.“* (TIW, S. 95)

> *„Oh, ich wäre so gerne nett. Nicht nur zu Kindern, sondern auch zu Frauen und im Grunde sogar zu Männern. Ja, genau in dieser Reihenfolge. Aber ich muss böse sein, schlimme Dinge tun, um Schlimmeres zu verhindern.“* (TIW, S. 306)

> *„Bin ich überhaupt ein Serienkiller, oder bin ich einfach nur ein Held, der für seine Familie eintritt? Der für das Gute kämpft und gegen das Böse?“* (TIW, S. 323)

> *„»Ach, ich würde das nicht so dramatisieren, Beate. Wenn ich es tue, empfinde ich mich eher wie ein Müllmann, der den Dreck beseitigt, weil es sonst in den Straßen anfangen würde zu stinken, und irgendwann würden die Ratten über uns herfallen und Krankheiten verbreiten… Wir brauchen Leute, die die Stadt sauber halten… Im Grunde sind Menschen wie ich genauso wichtig wie die Freiwillige Feuerwehr oder…“* (TIW, S. 363)

Obwohl Sommerfeldt für jede seiner Taten ein Motiv hat und nicht wahllos Menschen ermordet, weist sein fehlendes Schuldbewusstsein auf einen Madman hin. Er sieht sich nicht als Übeltäter, sondern vielmehr als Held, der im Dienste einer besseren Welt handelt. Diese verzerrte Wahrnehmung deutet ebenfalls auf einen gewissen Wahnsinn des Ich-Erzählers hin.

3.2.1.4. Fazit

Der Ich-Erzähler ist in diesem Fall bekannt, erzählt mit wenig Distanz und gibt dadurch viel Einblick in seine Gedanken- und Gefühlswelt. Er agiert bewusst und kann sich an seine Taten erinnern, wodurch er zu der Kategorie der kompetenten Erzähler gezählt werden kann. Da er mit wenig Distanz und zumeist im Präsens erzählt, bleibt dem Leser so gut wie nichts verborgen, weshalb Sommerfeldt zudem ein ehrlicher Erzähler ist. Obwohl seine Erzählkompetenz gegeben ist und er offen mit dem Leser umgeht, ist er geringfügig unzuverlässig, da er seine Morde aufgrund seines abweichenden Wertesystems als gerechtfertigt ansieht. In Hinblick auf seine Erzählweise ist er jedoch zuverlässig. Im Gegensatz zu „Der Kameramörder" ist Sommerfeldt kein typischer Madman, da er mehr oder weniger gute Gründe und Motive für sein Handeln besitzt. Das fehlende Schuldgefühl und seine verzerrte Wahrnehmung der Welt deuten jedoch trotz seiner Motive auf gewisse Züge eines Madmans hin.

3.2.2. Daniel Glattauer - Darum (2003)

3.2.2.1. Inhalt

Der Roman Daniel Glattauers mit dem Titel „Darum" handelt von einem Ich-Erzähler namens Jan Rufus Haigerer, einem Journalisten, der den Lesern von einem von ihm begangenen Mord an einem vollkommen Fremden und dem anschließenden Gerichtsprozess erzählt. Niemand glaubt an seine Schuld, und seine Freunde versuchen alles, um ihn vor dem Gefängnis zu bewahren. Er wird schließlich freigesprochen und enthüllt dem Leser schließlich sein fragwürdiges Motiv: Um einen authentischen Kriminalroman zu schreiben, wollte er selbst zum Mörder werden und seine Erfahrungen zu einem Buch verarbeiten, nachdem ein Entwurf von ihm mehrmals abgelehnt wurde.

3.2.2.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz

Der Protagonist und zugleich Ich-Erzähler und Täter dieses Kriminalromans ist der Journalist Jan Rufus Haigerer. In der Schule dürfte er gut gewesen sein (vgl. D, S. 22), über seine Kindheit erfährt man im Laufe des Prozesses mehr. Sein Vater verließ ihn und seine Mutter, als er sieben Jahre alt war. Mit seinem Vater hat er somit keinen Kontakt und seine Mutter ist zum Zeitpunkt der Erzählung bereits zehn Jahre zuvor bei einem Autounfall ums Leben gekommen (vgl. D, S. 185). Die Leute mögen und schätzen ihn als Journalisten, auch wenn er sich selbst nicht als Journalist sieht:

> *„Er* [Inspektor Tomek; Anm. d. V.] *mochte mich. Ich war einer seiner Lieblingsjournalisten. Ich war von vielen einer der Lieblingsjournalisten. Ich stellte niemals lästige Fragen. Ich spürte nie wem nach. Ich nahm, was man mir gab, und ich schrieb, was ich fühlte. Ich war kein guter Journalist, denn ich war gar kein Journalist. Keiner hatte das je bemerkt.“* (D, S. 19f.)

Bevor er als Journalist tätig wurde, arbeitete er im Erfos-Verlag als Cheflektor (vgl. D, S. 10). Er ist ledig, seiner ehemaligen Geliebten Delia, die ihn verlassen hat, trauert er immer noch nach. Obwohl Jan den Mord an einem Fremden vorher geplant und diesen Plan auch durchgezogen hat, will ihn niemand als Mörder sehen. Als Staatsanwalt Rehle von der *„medialen Massenhysterie“* spricht, die sich um den Fall gebildet hat, merkt er an, dass dieser *„Sachverhalt“* durchaus *„an Pikanterie wenig zu wünschen übrig lässt“*, da Jan Haigerer von allen als ein *„rechtschaffener, angesehener, anständiger, fleißiger, etablierter, gut situierter, hochgebildeter, beruflich erfolgreicher, aufrechter Bürger“* und als *„dieser entspannte, freundliche, aufmerksame, höfliche, immerzu lächelnde Mann“*, *„der scheinbar keiner Fliege etwas zuleide tun konnte“* gesehen wird (vgl. D, S. 166f.). Weder die Medien noch Haigerers engere Bekannte wie seine Freundin Alex, seine Exfreundin Delia oder auch die Polizisten wollen den Ich-Erzähler als Mörder sehen, da er offenbar einen harmlosen und sympathischen Eindruck macht.

Es handelt sich bei dem Ich-Erzähler um einen extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler, da er selbst im Mittelpunkt des Geschehens steht und von einem gewissen Abschnitt seines eigenen Lebens berichtet. Der Roman wird dominant intern fokalisiert gehalten und der Leser bekommt einen Einblick in die Gedankenwelt des Protagonisten.

> *„In meinem Gehirn vollzogen sich immer härtere Zweikämpfe. Einer geriet in Panik, der andere hielt ihm den Mund zu. Einer wollte denken, der andere wehrte sich dagegen. Ich hielt zum anderen* […] *Nur nicht denken, Jan.“* (D, S. 12)

Andererseits wird teilweise auch mit einer externen Fokalisierung gespielt und zwar an jenen Stellen, in denen der Ich-Erzähler Jan die Leser hinsichtlich des Motivs an der Nase herumführt. Das Motiv für seine Tat wird bis zum Ende des Buches nicht genannt, er selbst weiß den Grund jedoch und macht auch immer wieder Andeutungen. Der Hintergrund seines Mordes ist aber das einzige Detail, welches er nicht mit dem Leser teilt. Ansonsten erzählt er dem Leser sein Innenleben, seine Gedanken und Gefühle und gibt offen zu, wenn er jemanden anlügt:

> *„Aber ich log: »Es hat sich viel verändert seit damals. Ich kann Ihre Frage beim besten Willen nicht beantworten.«“* (D, S. 207)

> *„Zwischendurch kam mir meine Geschichte billig vor, aber das Strafgericht war ein Marktplatz, auf dem Lügen wie Wahrheiten verkauft wurden. Je billiger das Angebot, desto größer die Nachfrage.“* (D, S. 225)

Manchmal werden Jans Gedanken sogar so unmittelbar wiedergegeben, dass sie in das Gesagte anderer Personen hineinfließen. Insbesondere während der Verhandlung driftet die Aufmerksamkeit des Ich-Erzählers immer wieder woanders hin und unterbricht die Ausführungen des Anwalts:

> *„»Und wir haben das alles entscheidende Beweisstück, wir haben die Tatwaffe, sie gehörte ihm, er selbst hatte sie bei sich, wir haben seine Fingerabdrücke, ausschließlich seine…« Wo war Helena? Saß sie im Publikum? Liebte sie mich?“* (D, S. 169)

Aufgrund dessen kann er als Erzähler bezeichnet werden, der mit nur wenig Distanz erzählt. Die Schilderungen seines Umfelds sind zumeist ziemlich detailliert, ebenso wie die Gespräche, die entweder als Zitat oder in transponierter Rede übermittelt werden:

> *„Nein, ich fragte sie* [die Kellnerin; Anm. d. V.], *ob ich noch eine Karaffe Rotwein bekommen konnte, obwohl ich natürlich wusste, dass eigentlich schon Sperrstunde war. Sie brachte mir eine. Ich fragte sie, ob sie ein Glas mit mir trinken wolle. Sie wollte. Oder sie tat es zumindest.“* (D, S. 39)

> *„»Ich war bei der Untersuchungsrichterin«, sagte sie* [Alex, eine Freundin Jans; Anm. d. V.]. *Ich entschuldigte mich dafür, aber so hatte sie es nicht gemeint. »Eine tolle Frau.« Ich nickte diagonal. Ich wollte weder Ja sagen noch lügen. »Sie mag dich.« - Noch einmal diagonal, aber in die andere Richtung. »Sie glaubt an dich.« - »Alex«, sagte ich und nickte waagrecht. Das sollte »bitte nein« heißen. »Sie glaubt an dich, so wie ich«, flüsterte sie.“* (D, S. 121)

Die fehlende Distanz zum Geschehen und die Offenheit mit dem Lesepublikum sowie Jans zahlreiche Beteuerungen, dass er den Mord begangen hat, sprechen für eine Kategorisierung des Ich-Erzählers als dem Leser als Täter bekannt. Das Einzige, das Jan dem Leser verschweigt, ist sein Motiv. Das schlägt sich auch in der Sprache nieder. Insbesondere dann, wenn es um die Gründe für seine Tat geht, berichtet Jan mit größerer Distanz und gibt Gespräche nur ungenau und gerafft wider oder ein sprachlicher Akt wird nur erwähnt:

> *„Dazwischen machten wir Protokoll, das heißt: Er schrieb, ich sprach. Keine Ahnung, was ich ihm alles erzählte. Es konnte nicht sehr wichtig gewesen sein. (Mein Leben war nicht sehr wichtig gewesen.)“* (D, S. 34)

Dennoch gibt der Ich-Erzähler immer wieder Hinweise auf das Motiv seiner Tat (siehe Abschnitt „Motiv und Schuldbewusstsein“). Sobald im Prozess neue „Beweise“ vorgelegt werden oder die Geschworenen Behauptungen oder Fragen aufwerfen, klärt der Ich-Erzähler, direkt oder indirekt, auf, wie nah diese der Wahrheit kommen. Als ihm beispielsweise eine

angeblich von ihm verfasste Mail vorgelegt wird und er daraus zitiert, macht er dem Leser sofort klar, dass diese nicht von ihm stammt:

> *„Wer immer diesen Text formuliert hatte, er musste mich gründlich studiert haben.“* (D, S. 271)

Die Geschehnisse werden ausschließlich aus Jans Sicht erzählt, weshalb von einer fixierten, internen Fokalisierung gesprochen wird. Da er seine eigene Geschichte und schließlich auch die Hintergründe dazu vermittelt, handelt es sich um eine Erzählung auf erster Ebene, was bedeutet, dass es sich in „Darum“ um einen extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler handelt. Berichtet wird im epischen Präteritum, wodurch dem Lesepublikum vermittelt wird, die Geschehnisse mit dem Ich-Erzähler direkt mitzuerleben.

Jan Haigerer kann nach außen hin nicht als unzuverlässiger Erzähler bezeichnet werden. Er ist auf keiner der Achsen nach Phelan und Martin unzuverlässig. Die Erzählweise weist auch nach Nünnings Theorie kein Anzeichen auf Unzuverlässigkeit auf: Die erzählende Instanz in der ersten Person Singular erzählt kontinuierlich, verständlich und ehrlich. Lediglich das Verschweigen seines Motivs könnte als eine Art der Unzuverlässigkeit, oder besser gesagt Unehrlichkeit, verstanden werden. Da Jan Haigerer aber immer wieder zugibt, dass er das Motiv absichtlich verschweigt und dieses erst in einigen Jahren bekanntmachen will, kann er auch in diesem Punkt nicht unbedingt als unzuverlässig angesehen werden.
Ein analytischer Blick auf den Roman wirft dennoch Fragen nach der Zuverlässigkeit des Erzählers auf. Nach Nünning, die wiederum auf Grices Maximen zurückgreift, zeigt der Ich-Erzähler in „Darum“ Züge einer „übermäßigen Involviertheit“. Diese zu starke emotionale Involvierung macht sich vor allem in den Wiederholungen bemerkbar, die den ganzen Roman hindurch auftauchen. Dazu gehört einerseits die Zahlenkombination „zwei sechs null acht neun acht“, die meistens, für den Leser anfangs bedeutungslos und scheinbar willkürlich, immer wieder in den Gedanken und somit im Erzählverlauf des Romans auftaucht (vgl. D, S. 8, 27, 38, 106, 190, 200, 217, 252, 256, 286, 310).
Bei der zweiten Wiederholung, die sich durch den ganzen Text zieht, handelt es sich um Jans Aussage „Zum Glück war ich kein depressiver Mensch.“ (vgl. D, S. 7, 9, 13, 20, 57, 94, 120, 187, 190, 232, 267, 309), die bereits einiges über die Gefühlslage und die psychische Stabilität des Ich-Erzählers aussagt. Gerade durch die ständige Versicherung, dass er kein depressiver Mensch sei, stellt sich beim Leser der Eindruck ein, dass genau das Gegenteil der Fall ist. Die ständige Wiederholung erinnert vielmehr an Edgar Allan Poes Kurzgeschichte „The Tell-Tale Heart“ und den Ich-Erzähler der Geschichte, der immer wieder betont, dass er nicht verrückt

sei. Durch die wiederholte Beteuerung vermittelt er dem Leser den gegenteiligen Eindruck und stellt sich schließlich tatsächlich als verrückt heraus.

So wie sich Poes Erzähler als verrückt herausstellt, wird Jan Haigerer schließlich als depressiver Mensch entlarvt. Die Hinweise darauf sind manchmal mehr, manchmal weniger eindeutig. Von seinem bisherigen Leben hat Jan nicht den besten Eindruck und meint sogar, sein Leben sei nicht wichtig gewesen (vgl. D, S. 34). Im Laufe einer psychiatrischen Einvernahme, antwortet er auf die Frage hin, ob er jemals Todessehnsüchte gehabt habe, mit den Worten: *„O doch, manchmal, immer wieder."* (D, S. 97). Diese Antwort führt zu folgender Aussage des Arztes vor Gericht:

> *„Aus meiner Lebensgeschichte ergaben sich »keine Anhaltspunkte für eine Persönlichkeitsstörung und kein Hinweis auf ausgeprägte paranoide, schizoide, schizophrene oder manische Merkmale«. Mein Kopf war zum Tatzeitpunkt weder durch jahrelangen starken Drogenkonsum oder Medikamentensucht geschädigt noch durch Alkoholismus »signifikant« beeinträchtigt gewesen. Einzig auf dem »depressiven Sektor« konnte ich punkten."* (D, S. 258)

Auslöser der Depression waren vermutlich, ebenso wie die Hintergründe für den Mord, einerseits das Verlassen-Werden von Delia und andererseits die Ablehnung seines Manuskripts. Darauf wird im folgenden Abschnitt „Motiv und Schuldbewusstsein" näher eingegangen.

Auf Haigerers psychische Instabilität könnte des Weiteren hindeuten, dass er sich alternative Realitäten erschafft. So bezeichnet er seine Gefängniswärter beispielsweise als *„Hotelpersonal"* (D, S. 60), den Präsidenten des Landesgerichts als *„Hoteldirektor"* (D, S. 62) und eine seiner Zellen als *„Präsidentensuite"* (D, S. 63).

3.2.2.3. <u>*Motiv und Schuldbewusstsein*</u>

Dass Jan Haigerer nicht dem typischen Mörder entspricht, wird bereits zu Beginn des Romans klar. Bereits auf der ersten Seite lernt der Leser einen Mann kennen, der sich selbst daran erinnern muss, nicht genauer über sein Vorhaben nachzudenken - auch wenn das Publikum noch nicht weiß, worum es sich bei Jans Plan handelt. Schon der zweite Satz weist auf die Unsicherheit des Protagonisten hin: *„Nur nicht denken, dachte ich."* (D, S. 7). Die Angst Jans, dass er den Mut für sein Vorhaben verlieren könnte, wird spürbar. Immer wieder zwingt er sich selbst, seine Gedanken von dem bevorstehenden Mord abzulenken, und wiederholt die Zahlenkombination, die - wie der Leser später erfährt - der Schlüssel zu einem Schließfach ist, in dem das Motiv verborgen liegt, fast schon mantraartig.

> *„Beim Verlassen der Wohnung spürte ich, dass das eine der heikelsten Situationen des Tages war, aber ich meisterte sie, denn ich verbot mir sofort, daran zu denken. Ich schloss die Augen: zwei sechs null acht neun acht.“* (D, S. 8)

Das Verbot, nicht an die bevorstehende Tat zu denken, erteilt sich Jan bis er den Mord schließlich begangen hat. Die Wiederholung der Zahlenkombination zieht sich durch den gesamten Roman. Warum gerade diese Zahlen als Code für das Schließfach gewählt worden sind, ergibt sich erst recht spät in der Geschichte: Die Zahlen stehen für das Datum 26. 08. 98 und stellen für Jan den Tag dar, an dem er zum einen seine große Liebe Delia verlor, und zum anderen den Traum seiner Wunschkarriere (zumindest vorerst) beendet sah. Das Datum steht für die Entscheidung Jans, einen Mord zu begehen. Er wollte Erfahrungen als Mörder sammeln, um einen authentischen Kriminalroman verfassen zu können. Erst nach zwanzig Jahren im Gefängnis wollte er sein Motiv und den Grund für den Mord bekanntgeben. Als Jan kurz vor einem Freispruch steht, will er beweisen, dass er den Mord an Rolf Lentz tatsächlich begangen hat. Das Schließfach, in dem er den Beweis unter Verschluss halten wollte, ist jedoch leer. Den Epilog sowie die Ablehnungsschreiben seines Buches, kurz gesagt, die Beweisstücke, findet er erst nach seinem Freispruch in der Wohnung Helenas, der ehemaligen Untersuchungsrichterin und Geliebten Jans, die ihm geholfen hat, nicht verurteilt zu werden. Eines der Ablehnungsschreiben macht deutlich, was Jan zu seinem Mord „inspiriert“ hat:

> *„Schreiben Sie niemals etwas, wovon sie nichts verstehen!* […] *Gute Bücher sind gelebte Bücher.* […] *Xaver Lorenz* [der Ich-Erzähler des Kriminalromans, den Haigerer geschrieben hat; Anm. d. V.] *kann kein Mörder sein.* […] *Ihre Geschichte will authentisch klingen. Aber sie ist unglaubwürdig. Ihre Geschichte scheitert an Ihnen selbst. Sie sind ein zu guter Mensch dafür.“* (D, S. 310f.)

Die Frage nach dem Warum wird im Epilog von Haigerers Buch nochmals beantwortet:

> *„Soeben sind Liebe und Leben verloren. Noch ist nichts dagegen geschehen. Sie befinden sich in meiner Zukunft. Sie lesen hier mein Vorwort.* […] *Vielleicht erinnern Sie sich noch an den Mordprozess: Jan Haigerer, der Mörder ohne Motiv. Er hatte einen Fremden getötet.* […] *Mein Manuskript ist heute zum letzten Mal abgelehnt worden.* […] *Vor zwanzig Jahren habe ich, Jan Haigerer, einen fremden Menschen erschossen, irgendeinen, wahllos, ohne Hass, ohne Angst, ohne Skrupel, ohne Reue. Warum? - DARUM. Sie halten die Antwort in der Hand.“* (D, S. 312ff.)

Der Titel des Romans „Darum“ steht also unmittelbar mit dem Motiv Haigerers in Verbindung und stellt auch jenes Wort dar, mit dem Jan von seiner großen Liebe Delia verlassen wurde.

> *„Dort stand Delia, wo sie nicht hingehörte, und flüsterte: »Jan, ich bin hier, um dir zu sagen, dass ich dich verlassen werde.« - »Warum?«, fragte ich. »Darum«, sagte sie.*
> *26. 08. 98. Zwei sechs null acht neun acht. Unvergesslich. Am Nachmittag war mit der Post die letzte Absage gekommen.* […] *Darum.* […] *Das war der Tag der wahnwitzigen Idee.* […] *Darum, Frau Rat. Darum, werte Geschworene. Darum, hohes Gericht.“* (D, S. 286)

Dass Jan, wie er in seinem Vorwort formuliert, ohne Skrupel und ohne Reue gemordet hat, wird im Laufe des Romans mehrere Male widerlegt. Das Schuldgefühl Jans wird immer wieder verdeutlicht. Sein Naturell entspricht nicht dem eines Mörders, sein Motiv ist kein klassisches und er ist kein Madman, wie so mancher Erzähler in Edgar Allan Poes Kurzgeschichten. Nach der Tat geht es Jan nicht gut (vgl. D, S. 19). Als er in Haft Zeitungen zu lesen bekommt, stößt er auf einen Artikel in der Abendpost über den Mord. Er sieht sein Opfer Rolf Lentz und deckt das Bild mit der Hand zu, weil er es nicht ansehen will bzw. kann (vgl. D, S. 59). Doch schon vor der Tat versucht der Ich-Erzähler sein Opfer zu entmenschlichen.

> *„Und doch hatten sie* [die Leute, die in Bob´s Coolclub hineingehen; Anm. d. V.] *eine Gemeinsamkeit: Sie betraten allesamt kopflos, vom Schatten des Balkens enthauptet, den Raum. Keiner von ihnen hatte ein Gesicht. Keiner hatte eine Mimik. Keiner zeigte Regungen.“* (D, S. 13)

Selbst als der Mord bereits stattgefunden hat, weigert sich Jan, seinem Opfer Gestalt zu geben. Hartnäckig versucht er, das Gesicht seines Opfers Rolf Lentz auszublenden und auch dessen Namen vermeidet er, wo er kann.

> *„Ich schwor mir, ihn* [sein Opfer, Rolf Lentz; Anm. d. V.] *nie beim Namen zu nennen. Ich schwor mir, nie mehr eine Zeile über ihn zu lesen. Und wenn wer von ihm sprechen sollte, so verpflichtete ich mich, die Ohren zuzusperren.“* (D, S. 59)

Diese Umstände weisen auf das starke Schuldbewusstsein Jan Haigerers hin. Er weiß, dass ein Mord falsch ist und fühlt sich deshalb schuldig. Insbesondere seine Gedanken, die er mit dem Leser teilt, weisen darauf hin, dass er den Mord nicht wirklich begehen wollte, aber keinen anderen Ausweg sah:

> *„Auch ich hatte sie* [die Tat; Anm. d. V.] *mir mehr zugemutet als zugetraut.“* (D, S. 167)

> *„War es so schwer, mir zu glauben? Warum beließ man es nicht dabei? Warum durfte ich nicht büßen?“* (D, S. 263)

Der Ich-Erzähler in „Darum“ zeichnet sich außerdem durch besonders starkes Mitgefühl gegenüber anderen Personen aus, er will niemandem etwas antun und weiß oft, was die Leute gerade denken. Das kommt an mehreren Stellen zum Vorschein:

> *„Ich schämte mich. Ich konnte Tomek* [der Inspektor; Anm. d. V.] *die Wahrheit nicht zumuten. Ich hätte seinen Blick nicht überlebt.“* (D, S. 20)

> *„»Ich habe jemanden umgebracht.« Nein - das sagte ich nicht. Ich wollte ihr* [seiner Freundin Alex; Anm. d. V.] *den Sonntag nicht verderben.“* (D, S. 27)

> *„Er* [der Pflichtverteidiger; Anm. d. V.] *fühlte sich schlecht, als er mich verließ. Er kam sich unnötig vor. Das war er. Mir tat leid, dass er es merkte.“* (D, S. 145)

Obwohl das Motiv Jans erst am Ende des Romans preisgegeben wird, finden sich bereits zuvor schon einige Hinweise auf die Hintergründe. Er beneidet offensichtlich diejenigen, die besser schreiben können als er und betont, wie es auch in einem der Ablehnungsschreiben steht, dass ein Autor seine Romane erlebt haben muss, um sie schreiben zu können:

> *„Romane wuchsen in einem, man trug sie in sich und musste geduldig warten, bis sie reif waren, freigelegt zu werden. Die einen lebten sie, die anderen schrieben sie. Die sie lebten, mussten sie nicht schreiben können. Doch die sie schrieben, mussten sie gelebt haben.* […] *Aber ein Roman, der nie gelebt und empfunden worden war, konnte niemals ein guter sein.“* (D, S. 114)

> *„Lieber hätte ich die Schachnovelle gelesen. Noch viel lieber hätte ich sie gelebt und geschrieben.“* (D, S. 146)

> *„Er* [einer der Geschworenen; Anm. d. V.] *musste kein Mörder sein, um wie einer fühlen zu können. Er war besser als ich.“* (D, S. 273)

Zudem zeigt Jan körperliche Reaktionen, wenn jemand auf sein Motiv zu sprechen kommt. Als einer der Zeugen fragt, warum Jan Haigerer denn nie selbst ein Buch geschrieben habe, wenn er sich doch selbst als Schriftsteller sehe, reagiert der Angeklagte darauf folgendermaßen:

> *„»Warum hat er dann keine Bücher geschrieben?«, fragte der junge Mann. In meinem Kopf verstärkten sich die Bässe.* […] *»Herr Haigerer?« Ich stand auf, mir war weich in den Knien. »Warum haben Sie eigentlich keine Bücher geschrieben?«, fragte der Zeuge. Seine Worte drangen in dumpfem Hall an meine Ohren. Von oben schob sich eine graue Wand vor meine Augen, die dunkler und dunkler wurde.“* (D, S. 212 - 213)

Diese Hinweise stellen den Ich-Erzähler Jan Haigerer als sehr schuldbewussten Mörder mit einem Motiv - auch wenn es sich dabei um ein fragwürdiges handelt - dar.

3.2.2.4. Fazit

Der Ich-Erzähler Jan Haigerer ist ein dem Leser bekannter Täter, der zwar bewusst agiert, aber trotzdem weiß, dass der Mord falsch war. Er stellt sein Ziel, einen realistischen Kriminalroman zu schreiben, jedoch über seine moralischen Einstellungen und erschießt einen ihm völlig Fremden. Da der Erzähler zum Leser durchgehend ehrlich ist und kompetent scheint, zählt er nicht zu den unzuverlässigen Ich-Erzählern, die gleichzeitig Täter sind. Obwohl das Verschweigen seines Motivs und der Hintergründe seiner Tat vor dem Leser sowie seine wiederholten Versicherungen, er sei kein depressiver Mensch, auf eine psychische Labilität schließen lassen, wird die Richtigkeit seiner Erzählweise nicht beeinträchtigt.

Wie Dr. Sommerfeldt aus „Totenstille im Watt“, ist auch Jan Haigerer der Kategorie des bekannten und bewusst handelnden Täters zuzuordnen. Der Unterschied zwischen diesen beiden Mördern ist das vorhandene Schuldbewusstsein bei Haigerer, welches bei Sommerfeldt

nicht zu finden ist. Zudem unterscheidet sich die Anzahl der Mordopfer, die sich bei Haigerer „nur“ auf ein Opfer beschränkt, bei Sommerfeldt aber schon auf zahlreiche Ermordete ausdehnt.

3.3. Der unbekannte, unbewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler

Dieses Kapitel widmet sich einer ganz besonderen Art des unzuverlässigen Ich-Erzählers, nämlich solch einem, der von sich selbst nicht weiß, dass er unzuverlässig ist, da er sich selbst nicht an bestimmte Ereignisse erinnern kann. Hier ist zwar die Verpflichtung des Erzählers gegeben, dass er nach seinen Worten handelt, ebenso wie die Ehrlichkeit der erzählerischen Instanz gegenüber dem Leser sowie die Adäquatheit des Inhalts, den der Erzähler widergibt. Dennoch ist der Ich-Erzähler in dieser Kategorie unzuverlässig, da ihm ein wichtiger Aspekt fehlt. Dabei handelt es sich um das vierte Kriterium, das Vera Nünning in ihrer Theorie des unzuverlässigen Erzählens ergänzt hat: die Kompetenz einer erzählerischen Instanz.
Die Kompetenz ist oft aufgrund einer psychischen Störung nicht gegeben. Besonders häufig in dieser ansonsten eher seltenen Kategorie wird auf das Krankheitsbild der dissoziativen Identitätsstörung (ehemals als multiple Persönlichkeitsstörung bezeichnet) zurückgegriffen, die sich folgendermaßen definieren lässt:

> „Übergreifend kennzeichnend für die unterschiedlichen Facetten der dissoziativen Identitätsstörung ist die Unfähigkeit der Betroffenen, verschiedene Aspekte der Identität, des Gedächtnisses und des Bewusstseins zu integrieren. Es gelingt ihnen nicht, innerpsychisch eine ganzheitlich erlebte oder ganzheitlich wirkende Selbstsicht bzw. Erfahrungswelt aufzubauen. […] Die Übergänge zwischen Identitäten werden häufig durch psychosoziale Belastungen oder besonders intensive emotionale Erfahrungen ausgelöst (Tanz, Musik, Betroffenheit). Es dauert gewöhnlich nur Sekunden, um von einer Identität in die andere zu wechseln.“[116]

Kurz gesagt handelt es sich dabei um eine Person, die zwischen mehreren Persönlichkeiten „switcht“ und oft von ihren anderen Persönlichkeiten nichts weiß. Monika Feth zum Beispiel inkludiert in ihren Thriller „Der Scherbensammler“ ein Mädchen, welches an einer solchen Störung leidet und sich nicht mehr daran erinnern kann, ob sie ihren Vater ermordet hat. Valeska Réons „Töte mich“ weist zwar einige Parallelen zu Monika Feths Thriller auf, wird in dieser Arbeit aber vor allem deshalb analysiert, da es sich hier um eine Erzählung in der ersten Person Singular handelt, in der die Hauptfigur an einer dissoziativen Identitätsstörung leidet und sich nicht mehr an gewisse Verbrechen erinnern kann, die sie begangen hat.
Weiters bieten die Krankheitsbilder „Schizophrenie“ und „Amnesie“ häufig Stoff für Kriminalliteratur. Meistens handelt es sich bei den erkrankten Personen aber nicht um die Täter,

[116] Fiedler: Dissoziative Störungen, S. 10f.

sondern diese werden vielmehr als Opfer eingesetzt, die von den wahren Verbrechern ausgenutzt werden. Ein bekanntes Beispiel in der deutschsprachigen Literatur ist Sebastian Fitzeks Thriller „Der Therapeut“, welcher von einem schizophrenen Protagonisten handelt, der im Laufe des Buches glaubt, seine Tochter ermordet zu haben, nur, um schließlich zu erfahren, dass seine Exfrau mit seiner Tochter verschwunden ist. In den meisten dieser Werke wird allerdings nicht in der ersten Person Singular erzählt, sondern in der dritten Person, wodurch für dieses Kapitel nur einige wenige Beispiel für die Analyse zur Auswahl standen.

Eine Amnesie, die aus verschiedenen Gründen auftreten kann, wird ebenfalls oft in der Kriminalliteratur verwendet. „Der Schinder“ von Nadine d´Arachart und Sarah Wedler beispielsweise handelt von einem Mörder, der seine Taten vergessen hat und erst im Laufe des Romans sein Gedächtnis wiedererlangt und sich seiner Identität des berüchtigten Schinders wieder bewusst wird.

Das zweite, in diesem Kapitel behandelte Werk, „Amnesia“ von Jutta Maria Herrmann, beschäftigt sich mit einer Protagonistin, die, ebenso wie jene in „Töte mich“, Aussetzer hat und über längere Zeitspannen hin nicht weiß, was sie getan hat. Diese sind aber nicht durch eine dissoziative Persönlichkeitsstörung bedingt, sondern durch die Medikamente, die sie einnimmt. Bei ihr kommt das Auftreten von Halluzinationen erschwerend hinzu. Besonders an diesem Thriller ist die fehlende Auflösung des Falls, die offenlässt, ob es sich bei der Ich-Erzählerin um ein Opfer oder um eine Verbrecherin handelt.

3.3.1. Valeska Réon - Töte mich (2016)

3.3.1.1. *Inhalt*

Karla Bernhardt, die von allen immer Karlchen genannt wird, wächst bei ihrer Großmutter Gigi auf, da ihre Mutter bei ihrer Geburt verstorben ist und ihr Vater nichts von ihr wissen will. In der Schule lernt sie Alexej Ivanov kennen, der dann viel Zeit mit ihr und Gigi verbringt. Gigi stirbt schließlich an Krebs und Karla wird dazu gezwungen, zu ihrem gewalttätigen Vater Heinz Bernhardt zu ziehen, der ein erfolgreiches Sägewerk führt. Dieser stirbt schließlich an einer Pilzvergiftung und Karla zieht zurück in ihre Heimat. Als sie ihren Liebhaber Claus Reiser aus Versehen tötet, erhält sie merkwürdige SMS. Es stellt sich heraus, dass diese von einer gewissen Agnetha stammen, die behauptet, Claus´ Exfrau zu sein und Karla dankbar für den Mord zu sein. Daraus entwickelt sich eine „Geschäftsbeziehung“ und Karla wird zur Auftragskillerin, wobei sie in alle möglichen Verkleidungen schlüpft und sich komplett in ihren Rollen verliert. Als sie sich in Tom, den Schwager eines ihrer Opfer verliebt, beginnt Karla umzudenken. Zudem lernt sie die Psychotherapeutin Susannah Rosenbaum kennen, die ihr rät, ihren Job

aufzugeben und ein neues Leben zu beginnen. Karla nimmt dennoch erneut einen Job von Agnetha an - diesmal soll sie den Mord an einem gewissen Björn Deisinger nur vortäuschen, damit dieser sich ins Ausland absetzen kann. Das entpuppt sich jedoch als eine Falle und Karla steht schließlich selbst unter Verdacht, Björn umgebracht zu haben. Während dieser Ereignisse wird Karla (und auch Alex und Tom, die fieberhaft nach ihr suchen) klar, dass sie an einer sogenannten dissoziativen Persönlichkeitsstörung leidet. Agnetha Reiser und Susannah Rosenbaum sind beide abgespaltene Persönlichkeiten von Karla - kurz gesagt: bei den dreien handelt es sich um dieselbe Person. Karla wird klar, dass Agnetha es war, die ihren Vater getötet hat. Gemeinsam mit einer Psychologin und der Unterstützung von Alex und Tom bekommt sie ihr Leben schließlich wieder in den Griff.

3.3.1.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz

Die Protagonistin Karla, die in der ersten Person Singular berichtet, bindet den Leser aktiv in ihre Geschichte mit ein, spricht das Lesepublikum an und berichtet genau über ihre Absichten.

> *„Denn ich war gar keine Buchhalterin, sondern eine hochbezahlte Auftragskillerin. Ja, ich hatte Dirk Bremkamp umgebracht! Meine Auftraggeberin war - Heidelinde, seine Frau! Und die Schwester von Tom. Verflucht, Tom war nicht Teil des Plans gewesen, trotzdem hatte er mir, ohne es zu ahnen, ein Alibi gegeben, was mir letztendlich wie gerufen kam, falls die Sache brenzlig werden sollte.“* (TM, S. 24)

Dass Karla, obwohl sie unmittelbar erzählt, nicht unbedingt auch verlässlich ist, wird an mehreren Stellen des Thrillers deutlich. Sie gibt gegenüber den Lesern mehrfach zu, dass sie sich teilweise nicht erinnern kann, wo sie gewesen ist oder wie sie an einen bestimmten Ort gekommen ist:

> *„Das Leben in den von mir erfundenen Existenzen forderte langsam, aber sicher seinen Tribut, und an manchen Tagen dachte ich, irre zu werden. Ich wusste nicht mehr, wo ich am vorigen Tag gewesen war und hatte einige Male einen fremden Parfumgeruch an mir wahrgenommen, den ich aber nicht einordnen konnte.“* (TM, S. 47)

> *„Und dann war da noch dieses unbestimmte Gefühl, dass mir die Zeit zwischen den Fingern zerrann, manchmal wusste ich einfach nicht mehr, was ich zwischen meinen Killerjobs gemacht hatte. In letzter Zeit hatte ich immer größere Erinnerungslücken, was mir aber erst nach und nach, dafür aber umso schmerzlicher bewusst wurde.“* (TM, S. 149)

> *„Dort prangten einige blaue Flecken, die ich zwar morgens beim Duschen gesehen hatte, auf die ich mir jedoch keinen Reim machen konnte.“* (TM, S. 151)

Bereits auf der ersten Seite redet die Protagonistin von der Authentizität von Erinnerungen und gibt somit bereits einen Hinweis auf ihre Persönlichkeitsstörung und die Geschichte, die folgt.

> *„Doch wie authentisch sind unsere Erinnerungen tatsächlich? Wie wahr ist die Geschichte, die wir uns selbst und anderen als »mein Leben« vermitteln?* […] *Und so richtig übel wird es, wenn das Unterbewusstsein es schafft, uns auszutricksen und uns Dinge vorzugaukeln, die es gar nicht gibt. Oder schlimmer noch: nicht das sind, was sie täuschend echt vorgeben zu sein.“* (TM, S. 11)

Die Ich-Erzählerin erwähnt sogar, dass ihre Welt aus mehreren Ichs besteht und dass sie Leben auslöscht (vgl. TM, S. 11f.). Die Tatsache, dass sie ihre „Persönlichkeiten“ nicht immer bewusst wechselt und auch Morde begeht, von denen ihre „Kernpersönlichkeit“ nichts weiß, wird zu Beginn jedoch noch verschwiegen. Indirekt gibt es aber immer wieder Hinweise, die auf eine Persönlichkeitsspaltung Karlas hindeuten. Beispielsweise beginnt sie zu weinen, als sie sich mit Gigi und Alexej „Wer tötete Helen French?“ aus der Serie „Die Straßen von San Francisco“ ansieht und erfährt, dass die titelgebende Helen French eine gespaltene Persönlichkeit hat (vgl. TM, S. 71).

Als ihr Vater später einige Hundewelpen ertränkt, ist die Protagonistin so schockiert, dass sie sich nicht mehr wirklich erinnern kann, wie sie nachhause gekommen ist. Sie sagt selbst:

> *„Vor allem beschlich mich das ungute Gefühl, dass ich an die letzte halbe Stunde überhaupt keine Erinnerung hatte, gerade so, als ob dies alles jemand völlig anderem zugestoßen wäre.“* (TM, S. 91)

Aufgrund ihrer Persönlichkeitsstörung und der fehlenden Erinnerung glaubt Karla, sie hätte ihren Vater nicht umgebracht. Eine ihrer anderen Persönlichkeiten hat in diesem Fall die Oberhand übernommen und den Vater mit Raukopfpilzen vergiftet, und zwar nachdem er die Hunde ertränkt hatte. Dem Leser wird zuvor vermittelt, dass Karla die giftige Wirkung des Raukopfpilzes bewusst ist, da ihre Oma Gigi ihr davon erzählt hat (vgl. TM, S. 63f.). Außerdem kocht sie für ihren Vater des Öfteren Pilzgerichte, die den Verdacht nahelegen, dass die Protagonistin den Giftmord begangen hat. Karla scheint trotzdem unschuldig zu sein, da sie den ihr nahestehenden Personen wie beispielsweise Guido und Alex erklärt, nichts getan zu haben und im ersten Moment sogar Alex verdächtigt, ihren Vater umgebracht zu haben. Erst spät wird Karla klar, dass ihre Alter Ego-Persönlichkeit Agnetha Reiser, von der sie glaubte, es handle sich um ihre Geschäftspartnerin, das Ruder übernommen hat und ihrem Vater die giftigen Pilze untergeschoben hat.

Agnetha war es auch, die immer wieder Personen ausgewählt hat, die Karlas Vater sehr ähnlich waren, um Karla dazu zu bringen, die bösen Leute zu ermorden.

> *„Agnetha hatte immer nur die Mordopfer ausgesucht, die das Ebenbild meines Vaters waren, garniert mit meinen ganz persönlichen Triggerworten: Frauen schlagen, Kinder misshandeln und Tiere quälen.“* (TM, S. 284)

Karla als unzuverlässig zu entlarven wird dadurch erleichtert, dass die Geschichte nicht durchgehend aus ihrer Sicht erzählt wird, sondern variabel fokalisiert ist. Das bedeutet, es wird nicht ausschließlich aus ihrer Perspektive erzählt, sondern auch aus der Sicht ihres besten Freundes Alex und ihrer Affäre Tom. Die beiden versuchen gemeinsam, das Geheimnis um Karla zu lüften, wobei Alex Tom erklärt, Karla habe *„große Probleme damit, Realität und Fiktion in ihrem Leben auseinanderzuhalten“* (TM, S. 222). Wie recht Alex damit hat, wird ihm erst später klar. Zuvor wird jedoch Karla selbst bewusst, dass irgendetwas mit ihr nicht stimmt. Als sie plötzlich in der Wohnung von Susannah Rosenbaum aufwacht und genauso aussieht wie sie, wird ihr klar, dass sie und Rosenbaum dieselbe Person sind und ihr Unterbewusstsein Susannah erschaffen hat. Des Weiteren wird Karla klar, dass auch ihre dominante und gefährliche Geschäftspartnerin Agnetha und sie ein und dieselbe Person sind.
Die Ich-Erzählerin dieses Thrillers ist jenen beiden Erzählern der Kategorie der bekannten, bewusst handelnden Täter als Ich-Erzähler sehr ähnlich, da oftmals im dramatischen Modus erzählt wird und der Leser somit vieles unmittelbar erfährt. Es handelt sich daher in diesem Fall ebenfalls um eine intern fokalisierte Erzählsituation eines extradiegetisch-homodiegetischen Erzählers. Sowohl Dialoge, in denen die Erzählinstanz involviert ist, als auch solche, die vom Erzähler bloß beobachtet werden, werden meist in der direkten Rede widergegeben.

> *„»Mein Gott«, entfuhr es ihr* [Gigi; Anm. d. V.], *»deine Augen sind ja wie zwei dunkle Seen. Holt dich denn keiner ab?« Alexej schaute sie traurig an und schüttelte mit dem Kopf, um dann in seinem gedehnten Akzent zu sagen: »Mein Mutter arbeitet ganze Tag in Fabrik.« »Ja, und was isst du dann heute Mittag?« Essen war ein wichtiger Bestandteil von Gigis Lebensphilosophie, und so beschloss sie kurzerhand: »dann kommst du eben mit zu uns zum Mittagessen.«“* (TM, S. 63)

> *„»Okay, ich frage dich das jetzt nur ein einziges Mal, aber ich MUSS es einfach wissen. Hast du deinen Vater vergiftet?«*
> *»Natürlich nicht!«, entfuhr es mir eine Spur heftiger als beabsichtigt.*
> *»Außerdem war ich doch auch gar nicht hier, sondern in Paris.«“* (TM, S. 101)

Auch die Gedankenwelt Karlas bleibt dem Leser nicht verborgen und wird zum Teil sogar als autonome direkte Rede widergegeben:

> *„»Jetzt reiß dich bloß zusammen!«, ermahnte ich mich und schaffte es, zum Fenster zu wanken und die Vorhänge beiseite zu ziehen. Draußen war ein Hof, der nicht aussah wie ein Vorgarten, sondern wie zu einer Lagerhalle gehörig. »Erster Stock, zu hoch, um rauszuklettern« ging es mir durch den Kopf.* […] *Erst jetzt merkte ich, dass ich vollkommen nackt war, hatte dieser Typ mich etwa…?* […] *Ich ging zur Tür und rüttelte daran, doch sie war natürlich abgeschlossen. Mein Gott, war mir schlecht, was hatte er mir bloß ins Getränk gemischt?“* (TM, S. 210)

Diese unmittelbare Erzählweise legt nahe, dass es sich in diesem Fall um eine dem Leser bekannte Täterfigur handelt, die ihre Vergehen (zumindest jene, von denen sie weiß) offen

zugibt. Obwohl vorwiegend ohne Distanz erzählt wird, kann in diesem Fall nicht von einem zuverlässigen Erzähler ausgegangen werden. Der Grund dafür liegt aber nicht in der Ehrlichkeit der Erzählinstanz, sondern in der Kompetenz der Protagonistin. Was die Auftragsmorde betrifft, ist sie eine dem Leser bekannte Täterfigur, die ihre Taten bereits im Voraus plant und das Lesepublikum daran teilhaben lässt. Daher könnte Karla wie Jan Haigerer und Dr. Sommerfeldt den bekannten, bewusst handelnden Tätern zugeordnet werden, wenn da nicht ein unbewusst begangener Mord wäre, von dem weder der Erzähler noch der Leser weiß. Der Mord an ihrem Vater wird von Karlas Alter Ego Agnetha Reiser verübt und Karla selbst kann sich (zumindest vorerst) nicht an die Geschehnisse erinnern. Daher kann sie auch dem Lesepublikum nicht erzählen, was wirklich passiert ist. Aus diesem Grund wird die Ich-Erzählerin aus „Töte mich - Der dunkle Dreiklang“ jenen Erzählern zugeordnet, die dem Leser als Mörder unbekannt sind und die unbewusst handeln.

Die Geschichte Karlas spielt auf mehreren Zeitebenen. Sowohl Prolog als auch Epilog sind im Präsens gehalten, der Rest der Geschichte im Präteritum. Die eigentliche Erzählung wird von Karla im Präteritum erzählt, es kommen jedoch auch immer wieder Zeitsprünge in ihre Kindheit oder sogar in die Zeit vor ihrer Geburt vor, die ebenfalls im Präteritum vermittelt werden. Grundsätzlich wird auf erster Ebene, also intradiegetisch, erzählt, hin und wieder finden sich aber auch erzählte Erzählungen von Gigi, Alex oder Guido, die extradiegetisch sind.

Wird die Zuverlässigkeit Karlas anhand der Maximen von Paul Grice gemessen, handelt es sich um eine zuverlässige Erzählinstanz. Sie gibt alle ihre Informationen an den Leser weiter, zieht die Geschehnisse nicht unnötig in die Länge, sagt nichts, was sie selbst für falsch hält, gibt nur Relevantes wieder und vermeidet eine unklare Ausdrucksweise. Dennoch ist sie in gewisser Weise unzuverlässig. Das wird sichtbar, wenn die Modelle von Phelan und Martin einerseits sowie von Nünning andererseits herangezogen werden. Insbesondere auf der Achse des Wissens / der Wahrnehmung hat die Erzählinstanz in der ersten Person Singular Schwierigkeiten, die Realität richtig zu bewerten und wiederzugeben, da sie durch ihre Persönlichkeitsstörung die Welt anders wahrnimmt. Hier kommt der vierte Aspekt Nünnings zum Tragen, der in die Bewertung eines unzuverlässigen Erzählers miteinbezogen werden sollte, nämlich der Aspekt der Kompetenz. Wie Lisa Volpp erwähnt, zählen das Eingeständnis von Erinnerungslücken oder kognitive Einschränkungen zu den Hinweisen auf einen unzuverlässigen Erzähler, so wie er bei „Töte mich - Der dunkle Dreiklang“ vorkommt.

3.3.1.3. Motiv und Schuldbewusstsein

Ähnlich wie Sommerfeldt aus „Totenstille im Watt“, vertritt auch Karla die Meinung, dass die Welt ohne gewisse Menschen ein besserer Ort wäre.

> *„Doch ich habe auch so etwas wie eine Berufsehre, denn ich bringe nur Leute um, die es wirklich verdient haben, weil sie anderen wehtun und ohne die die Welt ein besserer Ort ist, wie meine Geschäftspartnerin Agnetha es immer so gerne betont. Kinder und Tiere als Opfer sind dabei natürlich ein absolutes Tabu. Und Unbeteiligte hatte ich bisher immer herausgehalten.“* (TM, S. 51)

Sie ermordet nur Leute, die es aus ihrer Sicht verdient haben, vor allem Gewalttäter und Tierquäler stehen dabei ganz oben auf ihrer Liste. Die Protagonistin plant jeden ihrer Morde bis ins Detail und verändert dafür jedes Mal ihr Aussehen. Sie handelt streng im Auftrag ihrer Klienten, die eine ihnen verhasste Person ausschalten möchten. Nicht jedes Mal heißt ihr Auftrag Mord, manchmal sorgt sie auch dafür, dass ihre Opfer *„entweder lebenslänglich hinter Gittern wandern oder in einer geschlossenen Anstalt landen“* (TM, S. 44).
Trotz ihres Grundsatzes, nur Menschen zu töten, die es auch verdient haben, plagen sie Schuldgefühle wie folgendes Zitat zeigt:

> *„Trotzdem blieb stets ein gewisses Maß an Schuldgefühlen, und diese fraßen sich in meine Seele wie Säure, die Stahl auflösen kann.“* (TM, S. 52)

Der Mord an ihrem Vater, von dem sie selbst nicht mehr weiß, dass sie ihn begangen hat, ist insofern vorauszusehen, da ihr Vater als ein brutaler Mensch beschrieben wird. Er wollte Karla als Baby nicht annehmen, beschimpfte sie als Muttermörderin und schließlich wuchs sie bei ihrer Großmutter auf. Nach Gigis Tod kommt sie zu ihrem Vater, der sehr gewalttätig, herrisch und bestimmend ist. Zudem findet die Protagonistin bald heraus, dass sich ihr Vater mit Kinderprostituierten vergnügt und ein Tierquäler und Vergewaltiger ist.

> *„Erst vor kurzem hatte er mir so ins Gesicht geschlagen, dass es am kommenden Morgen als Veilchen auf meinem rechten Auge erblühte.“* (TM, S. 87)

> *„Da war mein Vater am Strand zu sehen, und dass er lediglich ein winziges Badehöschen trug, welches seinen unförmigen Körper nur notdürftig bedeckte, war noch das Harmloseste. Viel schlimmer waren die mandeläugigen, sichtlich minderjährigen Mädchen, mit denen er sich dort amüsierte. Kinderprostituierte, die dankbar für jeden zusätzlichen Baht waren, um ihre Familien zu unterstützen.“* (TM, S. 88)

> *„Mein Vater holte die Hundewelpen aus dem Kofferraum, die er in einen Kartoffelsack gesteckt und diesen fest zugebunden hatte. Und dann, ohne jegliche Vorwarnung, warf er den Sack ins Wasser.“* (TM, S. 90)

> *„»Also«, fing sie* [Leni; Anm. d. V.] *an und kratzte sich an der Nase, da sie wohl nicht so recht wusste, wo sie anfangen sollte. »Machen wir es kurz. Dein Vater hat versucht, mich zu vergewaltigen!«“* (TM, S. 93)

Trotz ihrer Ansicht, dass die Welt ohne die Menschen, die sie ermordet, ein besserer Ort ist, ist die Ich-Erzählerin mit ihrem Leben nicht glücklich und findet keine Erfüllung in ihren Taten. Deshalb nimmt sie sich auch vor, ihren „Beruf" als Auftragskillerin aufzugeben. Sie selbst weiß, dass ihr der Lebensstil nicht guttut und sie fragt sich, ob die Welt durch die Morde tatsächlich ein besserer Ort wird. Aus diesem Grund erscheint eine ihrer anderen Persönlichkeiten, nämlich Susannah Rosenbaum, die meint:

> *„Nun,* […] *für die direkten Beteiligten, die anschließend nicht mehr gequält und gedemütigt werden, mag die Welt tatsächlich ein besserer Ort sein, wenn Sie ihren Job erledigt haben. Nur für Sie selber sehe ich das leider nicht so, ganz und gar nicht."* (TM, S. 155)

Da es sich bei Susannah Rosenbaum ja eigentlich um Karla handelt, deutet dieses Zitat darauf hin, dass Karla selbst weiß, dass ihr ihr „Beruf" nicht guttut. Zudem weist Susannah Karla darauf hin, dass Agnetha (jene von Karlas Persönlichkeiten, die sie immer wieder zum Morden anstiftet) ebenfalls nicht der geeignete Umgang für sie zu sein scheint (vgl. TM, S. 155). Das schlechte Gewissen und das Schuldgefühl der Protagonistin werden in diesem Fall also sogar durch eine eigene Alter Ego-Figur personifiziert.

3.3.1.4. Fazit

Karla aus „Töte mich - Der dunkle Dreiklang" verhält sich gegenüber ihren Lesern nur wenig distanziert und zeichnet sich durch Ehrlichkeit aus. Ihre Gedanken, Gefühle und auch ihre Zweifel hinsichtlich ihres Jobs und ihrer Erinnerungslücken werden dem Publikum genau mitgeteilt. Sie agiert dennoch oft unbewusst und kann sich an wichtige Ereignisse, wie beispielsweise an den Mord an ihrem Vater durch Gift, nicht bzw. erst am Ende der Geschichte erinnern. Daher gilt sie als unbewusst agierende bzw. inkompetente Ich-Erzählerin. Sie ist den Lesern in einigen Mordfällen als Täterin bekannt, jedoch nicht im Falle ihres Vaters.
Obwohl sie im Laufe der Geschichte viele Menschen umbringt, kann sie nicht der Kategorie der Madmen zugeordnet werden, da sie nicht wahllos mordet, sondern „gute Gründe" für ihr Handeln vorbringt und den Personen, die unter ihren Mordopfern leiden, helfen will. Zwar geht sie skrupellos und kalkuliert vor, nimmt andere Persönlichkeiten an und hat mit den Opfern selbst nicht direkt Mitleid. Dennoch plagen sie immer wieder Schuldgefühle und sie weiß im Grunde, dass sie ihren Job als Auftragskillerin nicht weiter ausführen sollte.

3.3.2. Jutta Maria Herrmann - Amnesia (2017)

3.3.2.1. Inhalt

Aufgrund einer schweren Krebserkrankung bleibt der Protagonistin und Ich-Erzählerin Helen Richter nicht mehr viel Zeit zu leben. Nachdem ihr Freund sie verlässt, beschließt sie, sich ihrer entfremdeten Familie wieder anzunähern und ihnen endlich von ihrer Diagnose zu erzählen. Dort angekommen, verschweigt sie ihrer Mutter und ihrer Schwester Kristin jedoch den Grund ihres Besuchs und kämpft mit ihrer Medikamentenabhängigkeit, die aufgrund längerer Aussetzer und Halluzinationen zunehmend zu einem Problem wird. Zudem findet sie das Messer ihres Exfreundes Sven mit Blut verklebt in ihrer Reisetasche und befürchtet, ihm etwas angetan zu haben. Ihre Schwester ist mittlerweile verheiratet und im dritten Monat schwanger. Auf den Ehemann ihrer Schwester, Leon, ist Helen nicht gut zu sprechen, denn dieser hat damals ihre beste Freundin Angela, genannt Gela, vergewaltigt. Helen beobachtet, dass Leon auch Kristin gegenüber sehr aufbrausend ist und vermutet, dass sie von ihm geschlagen und misshandelt wird, was Kristin aber abstreitet. Helen spielt deshalb mit dem Gedanken, Leon aus dem Weg zu räumen - kurze Zeit später wird er dann tatsächlich ermordet aufgefunden, und zwar kurz nachdem Helen erfahren hat, dass ihre beste Freundin Gela Selbstmord begangen hat. Alle Zeichen deuten darauf hin, dass Helen die Mörderin ist und auch Helen selbst beschleicht das Gefühl, dass sie möglicherweise etwas damit zu tun hat.

Nach und nach kommen immer mehr Details ans Licht, die darauf hinweisen, dass es auch Helens Schwester Kristin gewesen sein könnte, die ihren Mann ermordet hat und Helen an den Tatort gelockt hat, was sie aber nie zugibt. Ins Gefängnis geht schließlich Helens und Kristins Mutter, die ihre Töchter schützen will, weil sie sich sicher ist, dass eine der beiden schuldig ist.

3.3.2.2. Bekanntheit, Ehrlichkeit und Kompetenz

Dieser Thriller ist in seiner Form recht selten, da er die wahre Identität des Mörders verschleiert lässt und zwei Personen als mögliche Täterinnen aufbaut. Bei der einen Person handelt es sich um die Ich-Erzählerin Helen Richter, bei der anderen um ihre Schwester Kristin.

Erzählt wird durchgehend aus Helens Perspektive, woraus sich schließen lässt, dass es sich um eine interne Fokalisierung handelt, die außerdem fixiert ist und nicht zwischen verschiedenen Figuren wechselt. Die Ereignisse werden im Präsens geschildert und vermitteln so den Eindruck, dass der Leser alles mit Helen miterlebt. Dabei wird von einem bestimmten Abschnitt in Helens Leben berichtet, indem sie außerdem die einzige Protagonistin ist. Es handelt sich bei Helen daher um einen extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler. Weiters gibt es keine Rahmenhandlungen oder andere Handlungsstränge, wodurch sich ergibt, dass es sich bei

diesem Thriller um eine Erzählung auf erster Ebene handelt. Es gibt einige Rückblicke, vor allem die Vergewaltigung Gelas betreffend, die eigentlich keine war. Diese Abschnitte werden im Präteritum erzählt.

Zu Beginn des Thrillers scheint die Protagonistin Helen Richter äußerst zuverlässig zu sein, da jedes Detail genau beschrieben wird und mit möglichst wenig Distanz zum Geschehen berichtet wird. Bereits auf den ersten Seiten zeichnet sie ein sehr genaues Bild der Ereignisse:

> *„Vorwitzig blinzelt sich ein schmaler Lichtstrahl an mir vorbei ins Wohnungsinnere. Er gleitet über den Schlüsselbund auf der Garderobenablage, verweilt wie liebkosend auf dem kleinen Flugzeuganhänger und bringt das stumpfe Silber für einen Moment so zum Funkeln, als hätte es gerade erst jemand auf Hochglanz poliert.“* (A, S. 7)

Diese genaue Beschreibung der Umgebung ändert sich jedoch rasch und die Gedanken der Protagonistin nehmen deren Platz ein. Die Gedanken werden Wort für Wort und ohne inquit-Formel wiedergegeben, wodurch der Eindruck vermittelt wird, dass Helen vor dem Leser nichts zu verschweigen hat:

> *„Wieso ist er gegangen und hat mir seine Sachen hinterlassen? Wollte er einen kompletten Neuanfang ohne irgendwelche Altlasten? Sollte ihn nichts mehr an unsere gemeinsame Zeit erinnern? Wollte er alles Vergangene - und damit auch mich - weit hinter sich lassen? Es sieht ganz danach aus, beantworte ich mir meine Fragen selbst.“* (A, S. 14)

Zitiert wird meistens auch die gesprochene Rede, was die unmittelbare und offene Erzählweise der Erzählinstanz in der ersten Person Singular unterstreicht. Bei der gesprochenen Rede kommt die inquit-Formel zum Einsatz, fast vor jeder Rede wird ein verbum dicendi verwendet.

> *„»Hörst du mir überhaupt zu?« Der Ellbogen meiner Schwester bohrt sich hart in meine Rippen.*
> *»Aua«, sage ich empört und reibe mit der Hand über die schmerzhafte Stelle.*
> *»Selber schuld.« Kristin grinst mich an. »Wenn du mir auch nicht zuhörst. Wo bist du denn mit deinen Gedanken?«*
> *»Entschuldige«, sage ich.“* (A, S. 37)

Diese Darstellung des Gedachten und Gesprochenen sowie die genaue Schilderung der Umgebung verweisen eigentlich auf eine zuverlässige Erzählinstanz, die dem Leser nichts verschweigt und richtige, genaue Angaben macht. Dennoch finden sich bereits früh Anzeichen dafür, dass Helens Version der Geschichte teilweise falsch oder zumindest unvollständig ist. Bereits auf den ersten Seiten des Thrillers erfährt der Leser, dass sie an Panikattacken leidet und dass sie ein starkes Medikament, ein Beruhigungsmittel namens Bromazepam, dagegen nimmt, welches sie doppelt so hoch dosiert als vom Arzt verordnet (vgl. A, S. 11f.), obwohl sie weiß, welche Nebenwirkungen dadurch auftreten können. Kurz darauf findet Helen ein Messer

ihres Exfreundes mit Blut beschmiert in ihrer Tasche und weiß nicht, wie das dort gelandet ist. Dabei kommt es zu folgendem Eingeständnis:

> *„Und wie ist das Messer in meine Tasche gekommen? Habe ich es in Gedanken da reingetan? Ich bin seit einiger Zeit tatsächlich ziemlich unkonzentriert.“* (A, S. 37)

Die Aussetzer Helens werden im weiteren Verlauf des Thrillers immer schwerwiegender. Zuerst handelt es sich nur um kürzere Perioden, an die sie keine Erinnerung mehr hat. Sie weiß beispielsweise nicht mehr, wie sie ins Bett gekommen ist (vgl. A, S. 46) oder, dass sie etwas in ihrem Tagebuch notiert hat (vgl. A, S. 47), bis sie schließlich selbst bemerkt, dass etwas nicht stimmt:

> *„Vielleicht sollte ich meinen Verbrauch wieder herunterschrauben. Ich habe tatsächlich etwas den Überblick verloren, wie viel ich mittlerweile von dem Zeug* [dem Bromazepam; Anm. d. V.] *nehme. Und allmählich beginnt es mir Angst zu machen, dass sich in meinem Gedächtnis immer häufiger Erinnerungslücken auftun, die offensichtlich auch immer größere Zeiträume umfassen.“* (A, S. 49)

Besonders schwerwiegende Auswirkungen haben die Tabletten in der Nacht von Leons Tod. Helen kann sich nicht mehr daran erinnern, dass sie sich angezogen und ihre Perücke aufgesetzt hat (vgl. A, S. 136), dass sie sich das Auto ihrer Mutter ausgeborgt hat (vgl. A, S. 137) und dass sie Leons Handy in der Mordnacht an sich genommen und davor anscheinend Nachrichten mit ihm ausgetauscht hat (vgl. A, S. 149f.). Auch ihre Erinnerungen scheinen nicht immer akkurat zu sein, da sie glaubt, sich noch an Szenen von Gelas Vergewaltigung durch Leon zu erinnern, obwohl diese in einem Brief an Helen zugibt, sich das alles nur ausgedacht zu haben, weil Leon mit ihr Schluss machen wollte (vgl. A, S. 222f.). Obwohl sich Helen nicht sicher ist, ob sie das alles wirklich gesehen hat, hat sie eine recht genaue Vorstellung der Ereignisse, was einerseits auf die Wirkung der Beruhigungstabletten hinweist, andererseits aber auch auf Helens Neigung, zu lügen und sich Geschichten auszudenken.

> *„Einzelne Bildfetzen flattern durch meinen Kopf, reihen sich zu einem Ganzen aneinander. Leon. Wie er seine rechte Hand zur Faust ballt. Gela. Wie sie vor ihm zurückweicht. Die Augen weit aufgerissen. Wie ihr Gesicht sich verzerrt vor Angst. Wie der Stamm eines Baumes sich in ihren Rücken presst, sie aufhält. Leon. Wie er die zur Faust geballte Hand hebt und zuschlägt. Ein Mal. Zwei Mal. Gela. Wie sie schreit.* […]“ (A, S. 99f.)

Helens Halluzinationen treten im Laufe des Thrillers vermehrt auf. Insbesondere ihr Exfreund Sven und später auch Leon tauchen immer wieder vor ihren Augen auf und verfolgen sie teilweise auch, obwohl die beiden physisch nicht präsent sind.

> *„Jemand lehnt an der Haustür. Eine dunkle Gestalt. Sie löst sich von dem Türblatt, kommt auf mich zu. Leon.* […] *Nein, das ist nicht Leon. Das ist Sven.* […] *Leon, nein, Sven steht*

> *direkt vor mir, der Hass in seinen Augen springt mich förmlich an.* […] *Als würde mein Gebet erhört, löst sich die Gestalt vor mir in Luft auf.“* (A, S. 217)

Ein weiteres Indiz, das für Helens Schuld am Mord Leons spricht, ist das Messer ihres Exfreundes Sven. Mit diesem wurde der Mord begangen und genau dieses Messer wird im Kofferraum des Wagens gefunden, den sich Helen von ihrer Mutter zuvor ausgeborgt hatte (vgl. A, S. 166f.).

Belastend sind außerdem Helens Tagebucheinträge, in denen sie zwar nicht davon schreibt, Leon umgebracht zu haben, aber davon, vor der Leiche zu stehen und das Handy an sich zu nehmen (vgl. A, S. 176). Helen scheint also am Tatort gewesen zu sein. Als schließlich auch noch Helens Mutter von der Treppe stürzt, beschuldigt Kristin Helen, an allem Schuld zu sein, was Helen selbst nicht ausschließen kann:

> *„Das Schlimme daran ist, dass es sein könnte, dass sie mit ihrer Anschuldigung ins Schwarze getroffen hat. Seit ich hier bin, passiert ein Unglück nach dem anderen. Erst Leon, jetzt Mutter. Und ich kann mir nicht sicher sein, ob ich nicht tatsächlich für beide verantwortlich bin.“* (A, S. 210)

All diese Indizien sprechen gegen Helen und ihre Fähigkeit, zuverlässige Angaben zum Geschehen zu machen. Selbst am Ende des Thrillers, der stark vermuten lässt, dass Kristin ihren Mann Leon ermordet hat und Helen nur an den Tatort gelockt wurde, sind die Zweifel daran, dass Helen die Tat begangen haben könnte, nicht ausgeräumt.

> *„Meine Erinnerung an diesen Abend ist nie so richtig zurückgekehrt. Manchmal kommen mir schon Zweifel, ob ich es nicht doch gewesen bin, die Leon umgebracht hat. Aber ich schiebe sie meist schnell wieder weg. Kristin war es. Punkt.“* (A, S. 296)

Sie selbst hat im Laufe der Geschichte zwar immer wieder angedeutet, dass sie Leon aus dem Weg räumen sollte, andererseits hat sie aber auch immer beteuert, zu so etwas gar nicht in der Lage zu sein, was an folgendem Beispiel ersichtlich wird:

> *„Noch während ich all diese Fragen und meine Gedanken dazu notiere, wird mir klar, dass ich nicht fähig bin, jemanden zu töten.“* (A, S. 116)

Obwohl es sich bei dem Thriller um eine homodiegetische fiktionale Erzählung handelt, erfährt der Leser durch Helens Gespräche mit anderen Personen einiges von ihr. Vor allem Helens Mutter weist mitunter auf Charaktereigenschaften ihrer Tochter hin, die darauf hindeuten, dass sie nicht immer ehrlich gewesen ist und zu Gewalt neigt. Dabei kommt es häufig zum Streit zwischen Helen und ihrer Mutter:

> *„»Du lügst«, sagt meine Mutter.*
> *»Nein!«, beteuere ich. »Aus welchem Grund sollte ich lügen?«*

> *»Weil du das schon als Kind gerne und oft getan hast.« Das* oft *betont sie mit besonderem Nachdruck.* […]
> *»So warst du schon immer. Über andere, die es - in deinen Augen zumindest - besser getroffen hatten als du, unverschämte Lügen verbreiten. Du hast dir die schlimmsten Geschichten ausgedacht, um andere zu verunglimpfen. Du bist auf alles und jeden eifersüchtig gewesen, hattest ständig das Gefühl, zu kurz zu kommen* […]*«“* (A, S. 79f.)

> *„»Du hattest schon immer eine Tendenz, auszurasten, wenn du dich mit Worten nicht mehr zur Wehr setzen konntest.«“* (A, S. 171)

> *„Ich bin manchmal etwas unbeherrscht.* […] *Und ich bin damals tatsächlich auf Leon losgegangen. Nach der Geschichte mit Gela.* […] *Hab auf ihn eingedroschen, ihm mit den Fingernägeln das Gesicht zerkratzt. Die Geschichte mit dem Jungen, den ich angeblich fast totgeschlagen habe als dreijähriges Mädchen, kenne ich nur aus dem Mund meiner Mutter.“* (A, S. 172f.)

Dadurch wird ersichtlich, dass Helen womöglich fähig wäre, aus Wut einen Mord zu begehen. Von Helen erfährt der Leser außerdem, dass ihr Exfreund Sven sie oft darauf hingewiesen hat, dass sie durch die Tabletten emotionslos wird.

> *„Alles, wirklich alles deutet darauf hin, dass ich es war, die Leon ermordet hat. Ist der Gedanke an Gelas Selbstmord so eine Art Auslöser gewesen und hat mich ausrasten lassen? Haben die Tabletten mich so enthemmt, dass ich jegliche Kontrolle über mich verloren habe? Wie oft hatte mich Sven gewarnt. Mir immer wieder vorgehalten, dass ich mehr und mehr zu einem emotionslosen Zombie mutiere. Nur noch mechanisch auf meine Umgebung reagiere.“* (A, S. 220)

Helen ist also, ähnlich wie zuvor Karla in „Töte mich“, nicht absichtlich unzuverlässig. Ihr fehlen gewisse Informationen aufgrund ihrer Aussetzer, aber auch aufgrund ihrer gestörten Wahrnehmung, die auf die Überdosierung ihrer Beruhigungsmittel zurückzuführen ist. Nach Phelan und Martin wäre Helen daher vor allem auf der Achse des Wissens / der Wahrnehmung unzuverlässig, wobei sie sowohl fehlerhaft als auch unvollständig erzählt. Ausschlaggebend ist hier jedoch die Intention der Ich-Erzählerin. Sie gaukelt dem Leser nicht absichtlich bestimmte Ereignisse vor, sondern erzählt, was ihr passiert und was sie für richtig hält. Sie ist, nach Nünnings Theorie, nicht kompetent als Ich-Erzählerin, da ihr Wissen über bestimmte Zeiträume und teilweise über ihr Handeln nur mangelhaft ist. Helen gilt daher als eine ehrliche, aber inkompetente und somit unzuverlässige Erzählinstanz.
Intratextuelle Signale werden vor allem hinsichtlich der Grice´schen Konversationsmaxime der Qualität ersichtlich. Helen weiß teilweise nicht mehr, was in ihrer Umgebung real ist und was nicht, vermittelt dem Leser aber trotzdem jedes Detail aus ihrer Perspektive. Der Stil weist nicht auf irgendwelche Eigenheiten hin, allein Helens inhaltliche Verwirrtheit und ihr Zugeständnis, dass sie tablettenabhängig ist, geben Hinweise auf ihre Unzuverlässigkeit.
Zusammenfassend gesagt, bleibt der Leser bis zum Schluss darüber im Unklaren, wer den Mord verübt hat. Sollte jedoch nicht Kristin, sondern Helen den Mord tatsächlich begangen haben,

kann von einer Protagonistin ausgegangen werden, die zu den Ich-Erzählern zählt, die dem Leser unbekannt sind. Aufgrund des Medikamenteneinflusses handelt sie unbewusst und kann somit in weiterer Folge als inkompetente Erzählerfigur gesehen werden.

3.3.2.3. Motiv und Schuldbewusstsein

Das Mordmotiv Helens, vorausgesetzt, es handelt sich bei ihr um die Täterin, scheint sich aus mehreren Gründen zusammenzusetzen, die den gesamten Thriller hindurch immer wieder angedeutet werden. Beispielsweise ist Helen der Überzeugung, dass Leon ihre beste Freundin Angela vergewaltigt und übel zugerichtet hat, auch wenn sich später herausstellt, dass Leon ihr nichts getan hat. Des Weiteren scheint sich Leon oftmals mit Kristin, Helens Schwester, zu streiten und ihr gegenüber öfter gewalttätig (vgl. z.B. A, S. 106) zu sein. Zudem deutet Helens Mutter an, dass Helen eifersüchtig ist, da sie früher in Leon verliebt war und Kristin deshalb ihr Glück nicht gönnt, was sie aber vor dem Leser bestreitet (vgl. A, S. 79).
Obwohl Helen sich selbst davon überzeugt, niemals zu einem Mord fähig zu sein, spielt sie immer wieder mit dem Gedanken, Leon aus dem Weg zu räumen, um ihre kleine Schwester zu beschützen:

> *„Ich möchte sie so gerne vor Leon beschützen, aber ich weiß nicht, wie ich das tun soll.* Die beste Lösung für alle wäre, wenn er sterben würde.“ (A, S. 111)

> „Du könntest Leon aus dem Weg räumen. *Der Gedanke schleicht sich ganz unvermittelt in meinem Kopf ein und setzt sich dort fest wie ein schmarotzender Parasit.*“ (A, S. 116)

Da sie einen rationalen Grund hat und nicht wahllos jemanden ermordet, gilt die Ich-Erzählerin in diesem Fall nicht als Madman wie beispielsweise jener Erzähler in „Der Kameramörder“.
Außerdem plagen Helen Schuldgefühle und sie will nicht wahrhaben, dass sie möglicherweise selbst für Leons Tod verantwortlich ist. Anders als Jan Haigerer in „Darum“ will sie für das Verbrechen keinesfalls belangt werden, obwohl sie sich schuldig fühlt. Das wird ersichtlich, als sie versucht, Leons Handy loszuwerden, welches plötzlich bei ihr auftaucht und Nachrichten von ihr enthält (vgl. A, S. 159).
Darüber hinaus wird immer wieder klargestellt, dass Helen nicht unbedingt wegen Leon ein schlechtes Gewissen hat, sondern vielmehr wegen ihrer kleinen Schwester und wegen der Tatsache, dass sie überhaupt einen Menschen umgebracht haben soll. Diese Gedanken werden vor allem zu dem Zeitpunkt deutlich, als Helens Gehirn ihr wieder einen Streich spielt und sie davon ausgeht, Sven getötet zu haben. Sie glaubt sich plötzlich an den Tag, an dem sie mit ihrem Exfreund gestritten hat, zu erinnern, was zu ihrer Überzeugung führt, Sven erstochen zu

haben. Das ist jedoch, wie der Leser später erfährt, nicht der Fall gewesen. Dennoch verspürt sie schlimme Schuldgefühle für „ihre“ Taten.

> *„Ich habe Sven getötet. Bin ich auch für Leons Tod verantwortlich? Die Frage sickert wie zähflüssiger Sirup in mein Bewusstsein. Habe ich ihn im Drogenrausch erstochen? Ich schlage mir die Hand vor den Mund, bevor ein Schrei der Verzweiflung aus mir herausbrechen kann. Es zerreißt mich fast bei dem Gedanken, ich könnte für Kristins Leid verantwortlich sein. Warum bin ich mit den Beruhigungstabletten nur so sorglos umgegangen?* […] *Es will mir einfach nicht in den Kopf, dass ich zwei Menschen getötet und es verdrängt haben soll. Etwas in mir wehrt sich vehement gegen diese Vorstellung.“* (A, S. 215)

3.3.2.4. Fazit

Die Ich-Erzählerin Helen Richter ist eine unbewusst handelnde Täterin, die womöglich einen Mord begangen hat. Sie ist eine inkompetente Erzählerin, was vor allem auf ihre Wahrnehmungsstörungen und Aussetzer zurückzuführen ist. Dadurch kann der Leser ihren Erzählungen kein Vertrauen schenken und weiß bis zum Schluss nicht, ob Helen den Mord an ihrem Schwager begangen hat oder ob es ihre kleine Schwester Kristin war, die es so aussehen lassen wollte, als wäre Helen die Schuldige. Die Erzählinstanz in der ersten Person Singular geht, soweit sie dazu in der Lage ist, ehrlich mit dem Lesepublikum um, kann aber nicht als zuverlässig eingestuft werden. Sowohl ein Motiv für den Mord an Leon als auch das Schuldbewusstsein sind bei Helen gegeben.

Zusammenfassend kann auch Helen Richter als unbekannte, unbewusst handelnde Täterin eingestuft werden. Sie unterscheidet sich von Karla aus „Töte mich“ jedoch in vielerlei Hinsicht. Zum einen liegt bei den beiden ein unterschiedliches Krankheitsbild vor. Während Karla an einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung leidet und deshalb Aussetzer hat, sind Helens Wahrnehmungsstörungen auf ihren übermäßigen Medikamentenkonsum zurückzuführen. Des Weiteren ist in „Töte mich“ klar, dass Karla bzw. ihr Alter Ego Agnetha, den Mord an ihrem Vater begangen hat. In „Amnesia“ wird der Leser aber bis zum Schluss im Unklaren darüber gelassen, wer Leon nun wirklich auf dem Gewissen hat.

3.4. Ergebnisse der Werkanalyse

Die Analyse der sechs ausgewählten Werke zeigt, dass die Täter als Ich-Erzähler hinsichtlich ihrer Bekanntheit und ihres bewussten bzw. unbewussten Handelns eindeutig in die in Kapitel 2.6. erarbeiteten Kategorien eingeteilt werden können, wodurch sich drei Hauptkategorien ergeben: der unbekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler, der bekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler und der unbekannte, unbewusst agierende Mörder als Ich-

Erzähler. Des Weiteren wird jedoch deutlich, dass sich jene Werke, die derselben Kategorie angehören, zum Teil trotzdem stark unterscheiden können. Grund dafür sind weitere Unterscheidungsmerkmale, die, im Gegensatz zu den Faktoren „bekannt“ / „unbekannt“ sowie „bewusst agierend“ / „unbewusst agierend“, nicht eindeutig zuzuordnen sind. Dazu gehört das Kriterium der Ehrlichkeit, welches in verschiedenen Abstufungen vorkommen kann. Manche Ich-Erzähler gehen mit den Lesern sehr offen und ehrlich um (z.B. „Totenstille im Watt“), manche enthalten ihrem Publikum wichtige Informationen vor (z.B. „Der Kameramörder“), andere wiederum geben eine Realität innerhalb der fiktionalen Welt vor, die nicht der Wahrheit entspricht, oder können gar nicht ehrlich sein, da sie selbst nicht wissen, was vorgefallen ist (z.B. „Töte mich“).

Noch schwieriger verhält es sich mit den Oppositionspaaren „Motiv“ / „Madman“ und „Schuldbewusstsein“ / „Skrupellosigkeit“. Die Palette an Motiven, die in den ausgewählten Werken zu finden war, reicht von nachvollziehbaren Gründen (z.B. „Töte mich“) über fragwürdige Motive (z.B. „Darum“) bis hin zu schierem Wahnsinn (z.B. „Der Kameramörder“), was die Grenze zwischen einer Person mit Motiv und einem Madman fließend macht. Das Schuldbewusstsein eines Täters ist in seltenen Fällen gar nicht vorhanden oder wird nicht thematisiert (z.B. „Der Kameramörder“). Manchmal tritt das schlechte Gewissen zwar ein, hält den Verbrecher aber nicht vom Mord ab (z.B. „Die Suche“) und teilweise ist zwar ein Schuldgefühl vorhanden, welches sich aber nicht aufgrund des Opfers einstellt (z.B. „Amnesia“).

Daraus ergibt sich, dass die Einteilung der Täter als Ich-Erzähler in deutschsprachigen Kriminalromanen des 21. Jahrhunderts anhand der Aspekte „Bekanntheit“ und „Bewusstheit“ vorgenommen werden kann. Die anderen Kriterien, die sich mit der Ehrlichkeit, dem Motiv und dem Schuldbewusstsein des Täters befassen, können nur bedingt dazu verwendet werden, die Erzähler einzuteilen, da die Grenzen zwischen den Oppositionspaaren teilweise fließend und nicht eindeutig sind.

Dass vor allem in den Unterkategorien oftmals keine eindeutigen Zuordnungen erfolgen können, wird in der folgenden Tabelle nochmals grafisch veranschaulicht. Jede Farbe steht dabei für ein Oppositionspaar. Nicht eindeutig zuzuordnende Kategorien erstrecken sich über beide Felder eines Oppositionspaares.

	bek.	unbek.	bew.	unbew.	ehrl.	unehrl.	Motiv	Madm.	Schuld	Skrup.
KM										
DS										
TIW										
D										
TM										
A										

Infolgedessen ist die Anwendbarkeit des in dieser Arbeit erstellten Modells vor allem dann gegeben, wenn mithilfe der Kriterien „bekannt“ / „unbekannt“ einerseits und „bewusst“ / „unbewusst“ andererseits gearbeitet wird. Die weiteren Oppositionspaare können hingegen einer Unterscheidung der Ich-Erzähler innerhalb einer Kategorie oder allgemein einer differenzierteren Charakterisierung des jeweiligen Ich-Erzählers als Täter dienen.

4. Conclusio

Die vorliegende Masterarbeit hatte zum Ziel, Täterfiguren aus deutschsprachigen Kriminalromanen des 21. Jahrhunderts, bei denen es sich gleichzeitig um Ich-Erzähler handelt, anhand erzähltheoretischer und inhaltlicher Aspekte zu analysieren und diese in verschiedene Kategorien eines eigens erstellten Modells einzuordnen.

Um das zu erreichen, wurde zuerst in einem theoretischen Kapitel (Kapitel 2) die notwendige Terminologie erläutert. Im Zuge dieses Kapitels wurde einleitend ein Blick auf das Genre des Kriminalromans (Kapitel 2.1.) geworfen. Im Anschluss daran erfolgte eine Auseinandersetzung mit den Kategorien der Stimme und des Modus in der Erzähltheorie (Kapitel 2.2.), wobei vor allem auf Matías Martínez und Michael Scheffels „Einführung in die Erzähltheorie" Bezug genommen wurde. Des Weiteren wurden Aspekte des sogenannten „unzuverlässigen Erzählens" thematisiert (Kapitel 2.3.), welches, trotz breit gefächerter Meinungen verschiedener Autoren, bei der Kategorisierung der Täter als Ich-Erzähler von großem Nutzen war. Das Kapitel zum Ich-Erzähler und seiner Rolle im Kriminalroman (Kapitel 2.4. und 2.5.) brachte in Hinsicht auf die Bedeutung und vielfältige Verwendung des Ich-Erzählers grundlegende Erkenntnisse und deutete bereits auf die unterschiedlichen Arten dieser Erzählform hin.
Auf Basis der theoretischen Einsichten wurde in Kapitel 2.6. ein individuelles Modell erstellt, welches versuchte, anhand binärer Oppositionspaare Kategorien zu erarbeiten, die eine Einteilung des Ich-Erzählers als Täter in der deutschsprachigen Literatur des 21. Jahrhunderts möglich machen. Dadurch ergaben sich insgesamt drei unterschiedliche Kategorien, die aufgrund der Bekanntheit und der Bewusstheit des Handelns eines Mörders entstanden: Der unbekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler, der bekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler sowie der unbekannte, unbewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler. Zusätzliche Oppositionspaare, die sich jedoch für die Zuteilung zu verschiedenen Kategorien nicht als geeignet erwiesen, da sie nicht eindeutig zuzuordnen sind, sind „ehrlich" / „unehrlich", „Motiv" / „Madman" und schließlich „Schuldbewusstsein" / „Skrupellosigkeit". Diese Aspekte bieten aber eine Hilfestellung dabei, einen differenzierteren Einblick in den Charakter eines Ich-Erzählers zu bekommen.

Im dritten Kapitel wurden ausgewählte deutschsprachige Werke aus dem Genre des Kriminalromans analysiert und jeweils in eine der drei erarbeiteten Kategorien des individuellen Modells eingeteilt. Thomas Glavinics „Der Kameramörder" (2001), Daniel

Glattauers „Darum“ (2003), Valeska Réons „Töte mich. Der dunkle Dreiklang“ (2016), Jutta Maria Herrmanns „Amnesia“ (2017), Klaus Peter Wolfs „Totenstille im Watt“ (2017) und schließlich Charlotte Links „Die Suche“ (2018), die für die vorliegende Arbeit herangezogen wurden, unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht. Zum einen sind die Autoren aus einem breiten Spektrum gewählt. Einige davon sind im deutschsprachigen Raum weitgehend populär, andere eher weniger. Die Schreibstile unterscheiden sich stark, ebenso wie die Länge der sechs Werke. Zum anderen ergeben sich in der Handlung und im Aufbau der Erzähler und in der Erzählweise starke Unterschiede. Dennoch sind diese Texte alle Teil des Genres des Kriminalromans. Alle erheben den Anspruch, entweder ein Thriller oder ein Kriminalroman zu sein. Zudem findet sich in jedem Werk ein Ich-Erzähler, der sich, früher oder später, als Mörder herausstellt. In den meisten Fällen (außer in „Töte mich - Der dunkle Dreiklang“ und „Die Suche“) sind die Ich-Erzähler außerdem die einzigen Personen, die zu Wort kommen, was eine Bewertung der Zuverlässigkeit mitunter schwierig gestaltet.

Sowohl „Der Kameramörder“ als auch „Die Suche“ sind mit Ich-Erzählern ausgestattet, die ihre Identität nicht preisgeben. Obwohl der Name des Täters in „Der Kameramörder“ nie bekannt wird, erfährt der Leser zum Schluss, dass es sich bei ihm um den gesuchten Mörder zweier Kinder handelt. Die Identität der Verbrecherin in „Die Suche“ wird ebenfalls erst zum Schluss enthüllt, wobei in diesem Fall zumindest von Anfang an eindeutig ist, dass es sich bei der Ich-Erzählerin um die Mörderin handelt. Genauere Angaben zu ihrer Person werden dem Leser jedoch bis zum Schluss vorenthalten. Trotz der psychischen Erkrankung in einem Fall („Die Suche“) und einem fehlenden Motiv im anderen Fall („Der Kameramörder“) kann bei beiden davon ausgegangen werden, dass sie ihre Verbrechen mit Absicht und bei vollem Bewusstsein begangen haben. Diese beiden Kriminalromane können daher der Kategorie der unbekannten, bewusst agierenden Täter zugeordnet werden.

In „Totenstille im Watt“ und „Darum“ sind zwei Ich-Erzähler als Täter zu finden, die von Beginn an kein Geheimnis daraus machen, dass es sich bei ihnen um Mörder handelt. Zwar verschweigt der Protagonist in „Darum“ sein Motiv, ansonsten verschweigt er dem Leser allerdings nichts. Besonders offen geht Sommerfeldt in „Totenstille im Watt“ mit seinem Publikum um. Beide Ich-Erzähler sind somit bekannt. Zudem handeln beide bewusst, obwohl der Erzähler in „Darum“ weiß, dass er etwas Falsches getan hat, während jener in „Totenstille im Watt“ mehrere Morde begeht und sich dabei im Recht fühlt. Diese beiden Romanfiguren können daher als bekannte, bewusst handelnde Täter bezeichnet werden.

Der dritten Kategorie zugehörig sind „Töte mich - Der dunkle Dreiklang“ einerseits und „Amnesia“ andererseits. Beide Ich-Erzähler können sich nicht an ihre Verbrechen erinnern, was

sie zu unbewusst handelnden Tätern macht, wobei Karla aus „Töte mich - Der dunkle Dreiklang“ sich bloß an einen ihrer vielen Morde nicht erinnern kann und Helen aus „Amnesia“ nicht mit Sicherheit für den Tod ihres Schwagers verantwortlich ist. Die Unwissenheit um die eigene Täterschaft führt dazu, dass auch der Leser nichts davon weiß, was beide zu unbekannten, unbewusst handelnden Tätern als Ich-Erzähler macht.

Diese Analyse verdeutlicht, dass eine Kategorisierung der Ich-Erzähler, die in einem deutschsprachigen Kriminalroman gleichzeitig auch als Täter fungieren, möglich ist. Besonders geeignet sind dafür die Oppositionspaare „(dem Leser) bekannt“ / „(dem Leser) unbekannt“ bzw. „bewusst handelnd“ / „unbewusst handelnd“. Um diese Einteilung gewinnbringend vornehmen zu können, sind die in Kapitel 2 erläuterten Theorien und Ansätze unerlässlich. Insbesondere Elemente der Erzähltheorie wie das „unzuverlässige Erzählen“ geben Aufschluss darüber, inwiefern ein Ich-Erzähler dem Leser als Mörder bekannt ist, ob ein Erzähler ehrlich mit dem Publikum umgeht, oder ob dem Täter seine Verbrechen überhaupt bewusst sind. Zusätzliche Informationen über den Charakter und eine Differenzierung innerhalb einer Kategorie sind anhand der Kriterien „Ehrlichkeit“, „Motiv“ und „Schuldbewusstsein“ zu gewinnen, wobei diese Kriterien für eine Zuordnung zu einer der drei erarbeiteten Kategorien eher ungeeignet sind.

Abkürzungsverzeichnis

- Anm. d. V.: Anmerkung der Verfasserin
- bek.: bekannt
- bew.: bewusst
- bspw.: beispielsweise
- bzw.: beziehungsweise
- d.h.: das heißt
- EA: Erstausgabe
- Ebd.: Ebenda
- ehrl.: ehrlich
- engl.: englisch
- Madm.: Madman
- o.A.: ohne Angabe des Autors
- o.J.: ohne genaue Angabe des Jahres
- o.O.: ohne Ortsangabe
- S.: Seite
- Skrup.: Skrupellosigkeit
- u.a.: unter anderem
- unbek.: unbekannt
- unbew.: unbewusst
- unehrl.: unehrlich
- vgl.: Vergleiche
- z.B.: zum Beispiel

Siglenverzeichnis

- A: Amnesia (Jutta Maria Herrmann)
- D: Darum (Daniel Glattauer)
- DS: Die Suche (Charlotte Link)
- KM: Der Kameramörder (Thomas Glavinic)
- TIW: Totenstille im Watt (Klaus-Peter Wolf)
- TM: Töte mich. Der dunkle Dreiklang (Valeska Réon)

Abbildungsverzeichnis

- Abb.01: Kategorisierung eines Ich-Erzählers als Mörder (Quelle: eigene Darstellung)
- Abb.02: Ehrlichkeit eines Ich-Erzählers als Mörder (Quelle: eigene Darstellung)
- Abb.03: Motiv eines Ich-Erzählers als Mörder (Quelle: eigene Darstellung)
- Abb.04: Schuldbewusstsein eines Ich-Erzählers als Mörder (Quelle: eigene Darstellung)

Bibliografie

Primärliteratur

- Glattauer, Daniel: Darum. München: Goldmann Verlag 2009[12] [EA 2003].
- Glavinic, Thomas: Der Kameramörder. München: dtv 2010[8] [EA 2001].
- Herrmann, Jutta Maria: Amnesia. München: Knaur 2017.
- Link, Charlotte: Die Suche. München: Blanvalet 2018.
- Réon, Valeska: Töte mich. Der dunkle Dreiklang. Waiblingen: swb media publishing 2016[1].
- Wolf, Klaus-Peter: Totenstille im Watt. Sommerfeldt taucht auf. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch 2017[6].

Weitere

- Alghieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Stuttgart: Reclam 2006 [EA 1321].
- Arjouni, Jakob: Cherryman jagt Mister White. Zürich: Diogenes Verlag 2012 [EA 2011].
- Bierce, Ambrose: An Occurrence at Owl Creek Bridge. o.O.: The Floating Press 2009 [EA 1890].
- Christie, Agatha: Endless Night. London: HarperCollinsPublishers Ltd 2017[6] [EA 1967].
- Christie, Agatha: The Murder of Roger Ackroyd. London: HarperCollinsPublishers Ltd 2013[10] [EA 1926].
- D´Arachart, Nadine; Wedler, Sarah: Der Schinder. Der erste Daria-Storm-Thriller. o.O.: Telescope Verlag 2016[2].
- Defoe, Daniel: Robinson Crusoe. London: Penguin Classics 2012 [EA 1719].
- Doyle, Arthur Conan: The Penguin Complete Sherlock Holmes. London: Penguin Books 2009 [EA o.J.].
- Feth, Monika: Der Scherbensammler. München: cbt / cbj Verlag 2007.
- Fitzek, Sebastian: Die Therapie. München: Knaur Taschenbuchverlag 2006.
- Fowles, John: The Collector. London: Vintage Books 2004 [EA 1963].
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther. Stuttgart: Reclam 2011 [EA 1774].
- Gogol, Nikolai: Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen. Köln: Anaconda 2008 [EA 1835].
- Grass, Günter: Die Blechtrommel. München: dtv 1993 [EA 1959].

- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: Der abenteuerliche Simplicissimus. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2009 [EA 1669].
- Highsmith, Patricia: Strangers On A Train. London: Vintage Books 2009 [EA 1950].
- Highsmith, Patricia: The Talented Mr Ripley. London: Vintage Books 1999 [EA 1955].
- McGrath, Patrick: The Grotesque. London: Penguin Books 1990 [EA 1989].
- o.A.: Kain und Abel. In: o.A.: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag 2016 [EA o.J.], S. 9f.
- Poe, Edgar Allan: The Black Cat. In: Poe, Edgar Allan: Selected Tales. London: Penguin Popular Classics 1994[1] [EA 1843], S. 311 - 321.
- Poe, Edgar Allan: The Gold-Bug. In: Poe, Edgar Allan: Selected Tales. London: Penguin Popular Classics 1994[1] [EA 1843], S. 273 - 310.
- Poe, Edgar Allan: The Murders in the Rue Morgue. In: Poe, Edgar Allan: Selected Tales. London: Penguin Popular Classics 1994[1] [EA 1841], S. 118 - 153.
- Poe, Edgar Allan: The Tell-Tale Heart. In: Poe, Edgar Allan: Selected Tales. London: Penguin Popular Classics 1994[1] [EA 1843], S. 267 - 272.
- Poe, Edgar Allan: The Purloined Letter. In: Poe, Edgar Allan: Selected Tales. London: Penguin Popular Classics 1994[1] [EA 1844], S. 337 - 356.
- Schiller, Friedrich: Die Räuber. Stuttgart: Reclam 2009 [EA 1781].
- Sophokles: König Ödipus: Griechisch/ Deutsch. Stuttgart: Reclam 2019 [EA o.J.].
- Thompson, Jim: The Killer Inside Me. London: Orion Books 2002 [EA 1952].
- Wolf, Klaus-Peter: Todesspiel im Hafen: Sommerfeldt räumt auf. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch 2019.
- Wolf, Klaus-Peter: Totentanz am Strand: Sommerfeldt kehrt zurück. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch 2018.

Sekundärliteratur

Selbstständige Werke

- Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press 1961.
- Düwell, Susanne [u.a.]: Handbuch Kriminalliteratur. Theorien - Geschichte - Medien. Stuttgart: J.B. Metzler 2018.
- Ehrhardt, Claus; Heringer, Hans Jürgen: Pragmatik. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2011.
- Fiedler, Peter: Dissoziative Störungen. Göttingen [u.a.]: Hogrefe 2002.

- Fludernik, Monika: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010[3].
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Wilhelm Fink Verlag 1994.
- Herman, David [u.a.]: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London [u.a.]: Routledge 2005.
- Kniesche, Thomas: Einführung in den Kriminalroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015.
- Martínez, Matías; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck 2016.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart: J.B. Metzler 2009[4].
- Ohme, Andreas: Skaz und Unreliable Narration. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2015.
- Petersen, Jürgen H.: Die Erzählformen. Er, Ich, Du und andere Varianten. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010.
- Riggan, William: Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator. Norman: University of Oklahoma Press 1981.
- Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive: eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt / M. [u.a.]: Ullstein 1989.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 8. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Thompson, Laura: Agatha Christie. Das faszinierende Leben der großen Kriminalschriftstellerin. Aus dem Englischen von Tatjana Kruse. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2007.
- Uthmann, Jörg: Killer, Krimis, Kommissare. Kleine Literaturgeschichte des Mordes. München: C.H. Beck 2006.
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. München: Wilhelm Fink 2014[11].
- Volpp, Lisa: Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre. Freiburg i.Br. [u.a.]: Rombach Verlag KG 2016.

Unselbstständige Werke

- Blödorn, Andreas: Narratologie (Literaturwissenschaftliche Konzepte der Kriminalliteratur). In: Düwell, Susanne [u.a.]: Handbuch Kriminalliteratur. Theorien - Geschichte - Medien. Stuttgart: J.B. Metzler 2018, S. 14 - 23.

- Erk, Corina: Täter (Zentrale Figuren). In: Düwell, Susanne [u.a.]: Handbuch Kriminalliteratur. Theorien - Geschichte - Medien. Stuttgart: J.B. Metzler 2018, S. 254 - 260.
- Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Liptay, Fabienne; Wolf, Yvonne: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 39 - 59.
- Genç, Metin: Gattungsreflexion / Schemaliteratur (Literaturwissenschaftliche Konzepte der Kriminalliteratur). In: Düwell, Susanne [u.a.]: Handbuch Kriminalliteratur. Theorien - Geschichte - Medien. Stuttgart: J.B. Metzler 2018, S. 3 - 13.
- Grice, Paul H.: Logic and Conversation. In: Cole, Peter; Morgan, Jerry L.: Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts. New York: Academic Press 1975, Seite 45 - 47. (Quelle: http://www.sfu.ca/~jeffpell/Cogs300/GriceLogicConvers75.pdf; letzter Zugriff: 4.1.2020, 21:55).
- Krause, Marcus: Edgar Allan Poe (Poetologische Reflexionen). In: Düwell, Susanne [u.a.]: Handbuch Kriminalliteratur. Theorien - Geschichte - Medien. Stuttgart: J.B. Metzler 2018, S. 117 - 122.
- Kriegleder, Wynfrid: Thomas Glavinic - Der unzuverlässige Erzähler. In: Bartl, Andrea (Hrsg.) [u.a.]: Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 41 - 64.
- Krogh Hansen, Per: First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration. In: D´hoker, Elke; Martens, Gunther: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2008, Seite 317 - 338.
- Liptay, Fabienne; Wolf, Yvonne: Einleitung. Film und Literatur im Dialog. In: Liptay, Fabienne; Wolf, Yvonne: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 12 - 18.
- Nünning, Vera: Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions. In: Nünning, Vera [Hrsg.]: Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2015, S. 83 - 108.
- Phelan, James; Martin, Mary Patricia: The Lessons of “Weymouth”: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day. In: Herman, David [Hrsg.]:

Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State UP, S. 88 - 109.

- Van Laak, Lothar: Medien und Erzählen in Thomas Glavinics Romanen *Der Kameramörder* und *Lisa*. In: Bartl, Andrea (Hrsg.) [u.a.]: Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 301 - 311.
- Weber, Ulrich: Patricia Highsmith (Poetologische Reflexionen). In: Düwell, Susanne [u.a.]: Handbuch Kriminalliteratur. Theorien - Geschichte - Medien. Stuttgart: J.B. Metzler 2018, S. 153 - 157.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit jenen Ich-Erzählern im deutschsprachigen Kriminalroman des 21. Jahrhunderts, die zugleich die Funktion des Mörders einnehmen. Diese speziellen Täterfiguren aus ausgewählten Werken werden anhand erzähltheoretischer und inhaltlicher Aspekte analysiert und in verschiedene Kategorien eines eigens erstellten Modells eingeordnet.

Um ein den Forderungen gerechtes Modell zu erstellen, wird zuerst ein eingehender Blick auf die notwendige Terminologie aus den Bereichen der Erzähltheorie geworfen. Des Weiteren ist für das Modell das sogenannte unzuverlässige Erzählen von großer Bedeutung. Insbesondere Vera Nünnings wissenschaftliche Abhandlung „Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions“ wird dafür als Basis herangezogen. Ein großer Teil des theoretischen Einblicks widmet sich schließlich der Figur des Erzählers bzw. des Ich-Erzählers, wobei deren Entwicklung und deren Rolle in Kriminalromanen im Fokus der Analyse stehen.

Anschließend wird auf Basis der theoretischen Einblicke ein individuelles Modell zum Ich-Erzähler als Täter in deutschsprachigen Kriminalromanen des 21. Jahrhunderts erstellt, wodurch sich drei Kategorien ergeben: der „unbekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler“, der „bekannte, bewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler“ sowie der „unbekannte, unbewusst agierende Mörder als Ich-Erzähler“. Das individuelle Modell wird im dritten Kapitel getestet, indem sechs ausgewählte Werke aus dem Genre des Kriminalromans in die eigens erarbeiteten Kategorien eingeteilt werden.

Den Abschluss dieser Arbeit bildet die Conclusio, die nochmals auf das Vorgehen, die Analyse und die Ergebnisse eingeht.

Danksagungen

Abschließend möchte ich mich noch bei einigen besonderen Menschen bedanken, ohne die diese Masterarbeit nicht möglich gewesen wäre.

Zunächst möchte ich meinem Betreuer Herrn Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder meinen herzlichsten Dank aussprechen und mich für seine interessanten Seminare und Vorlesungen bedanken, durch die ich mich eingehender mit der Erzähltheorie zu beschäftigen begonnen habe und die mich letztendlich zum Thema dieser Arbeit geführt haben. Auch für seine konstruktiven Ratschläge und sein Engagement möchte ich ihm danken.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mir meine gesamte Ausbildung und insbesondere mein Studium ermöglicht und mich immer wieder aufs Neue motiviert und tatkräftig unterstützt haben. Ebenso möchte ich mich bei meinen beiden älteren Schwestern bedanken, die mich zum Besuch einer Universität inspiriert haben. In diesem Sinne danke ich meiner ganzen Familie dafür, dass sie einen kritischen Blick auf meine Arbeit geworfen hat, aber vor allem dafür, dass sie mir trotz turbulenter Zeiten den Rücken gestärkt und mich auf diesem Weg begleitet hat.

Danke auch an meine Freunde und Studienkollegen, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind.