

Ruth van Nahl

Jugendkrimis im 21. Jahrhundert

Eine Typologie

Tectum

Ruth van Nahl

Jugendkrimis im 21. Jahrhundert

Ruth van Nahl

Jugendkrimis im 21. Jahrhundert

Eine Typologie

Tectum Verlag

Ruth van Nahl

Jugendkrimis im 21. Jahrhundert. Eine Typologie

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019
Zugl. Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 2017

E-Book: 978-3-8288-7209-7

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4274-8 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: unsplash. com, *Finding you* © Ramdan Authentic
und *HD Photo* © Darkness

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
Erläuterungen zu der vorliegenden Arbeit	13
Die Zielsetzung	13
Der Aufbau der Arbeit	15
Die Textauswahl	16
Gegenstandsbestimmungen, Terminologie und Theorien	17
Kriminalliteratur als Teil der Kinder- und Jugendliteratur	19
1 Kinder- und Jugendliteratur	21
1.1 Unterschiedliche Definitionsansätze	21
1.2 Trennung zwischen Kinderliteratur und Jugendliteratur?	22
1.3 Pädagogisch-didaktische Werte versus Unterhaltung	25
2 Kriminalliteratur	29
2.1 Was ist überhaupt ein Krimi?	29
2.2 Warum wählt man Krimis als Forschungsstoff?	30
2.3 Entstehungsgeschichte des Krimis	38
2.4 Besonderheiten zu Kinder- und Jugendkrimis	45
2.4.1 Ein kurzer historischer Abriss	45
2.4.2 Die Bewertung des Genres in den letzten 50 Jahren	48
2.4.3 Hauptsache Mord – Die Art des Verbrechens	53
2.4.4 Ist der Krimi eine „Männerdomäne“?	56
3 Narratologische Aspekte	59
3.1 Wer erzählt?	59
3.2 Sympathielenkung und Informationsvergabe	64
3.3 Die Figuren	66
3.4 Spannungsaufbau	69
3.5 Intertextualität	70

Textanalytischer Teil	73
Vorbemerkung	75
1 Detektivromane	83
1.1 Der schablonenhafte Jugendkrimi	83
1.1.1 „Wie leichtgläubig man doch war“ – Ulrike Rylance, Todesblüten	84
1.1.1.1 Die Figuren	84
1.1.1.1.1 Die typische Gelegenheitsdetektivin – Clara	85
1.1.1.1.2 Die üblichen Verdächtigen	86
1.1.1.1.3 Der attraktive Täter – Leon	87
1.1.1.1.4 Das Opfer – „Izzy“	89
1.1.1.2 Spannungsaufbau	89
1.1.1.3 Zusammenfassung	90
1.1.2 Holmes Jr., Specklock und Co.: Detektive in der Tradition von Sherlock Holmes	91
1.1.3 „A new sort of London detective“ – Shane Peacock, The Boy Sherlock Holmes	96
1.1.3.1 Narratologisches	97
1.1.3.2 Die Figuren	98
1.1.3.2.1 Sherlock	98
1.1.3.2.2 „The young Napoleon of crime“ – Malefactor	105
1.1.3.2.3 Sigerson Bell – Der Chemiker, Kampfkünstler und Freund	106
1.1.3.2.4 „The love of his life“ – Irene Doyle	106
1.1.3.2.5 Lestrade Senior und Junior – Die Darstellung der Polizei	107
1.1.3.2.6 Die Täter, ihre Motive und Verbrechen	108
1.1.3.3 Intertextualität	110
1.1.3.4 Zusammenfassung	112
1.1.4 „The World’s Only Consulting Perditorian“ – Nancy Springer’s Enola Holmes	113
1.1.4.1 Narratologisches	113
1.1.4.2 Die Figuren	116
1.1.4.2.1 „You are fated to be alone all your life“ – Enola Holmes	116
1.1.4.2.2 „The two best thinkers in England“ – Sherlock und Mycroft Holmes	118
1.1.4.2.3 Die Täter und ihre Motive	121
1.1.4.2.4 „A woman of character“ – Geschlechterrollen	123
1.1.4.3 Zusammenfassung	126
1.1.5 Detektivromane – Zusammenfassende Ergebnisse	127

2 Agententhriller	129
2.1 „It's a dumb idea. I don't want to be a spy“ – Anthony Horowitz'	
Alex Rider	134
2.1.1 Narratologisches	135
2.1.2 Die Figuren	137
2.1.2.1 „A spy who dreams of being a schoolboy“ – Alex Rider	137
2.1.2.2 Die Darstellung der Erwachsenen	140
2.1.2.3 Die Schurken – Alex' Gegenspieler, ihre Motive und Verbrechen	141
2.1.3 Der Handlungsverlauf	149
2.1.4 MI6 – Die Darstellung des Geheimdienstes	151
2.1.5 „It wouldn't be any fun without gadgets“ – Ausrüstung	152
2.1.6 „It wasn't Coke. It wasn't even Pepsi“ – Der Fleming-Effekt	153
2.1.7 Zusammenfassung	155
2.2 „Death will walk by your side through your life“ – Charlie Higsons Young Bond	156
2.2.1 Narratologisches	157
2.2.2 „I try and get as much violence in as I can“ – Gewaltdarstellung	158
2.2.3 Die Figuren	159
2.2.3.1 „My name is Bond, James Bond.“	160
2.2.3.2 „I was what you might call a spy“ – Uncle Max	161
2.2.3.3 Michael Merriot und der SIS	162
2.2.3.4 Die Schurken, ihre Verbrechen und Motive	163
2.2.3.5 „You will break many girls' hearts“ – Bond-Girls	166
2.2.4 Der Handlungsverlauf	168
2.2.5 „They're sort of spies, aren't they?“ SIS – Die Darstellung des Geheimdienstes	169
2.2.6 Zusammenfassung	170
2.3 „It made me feel important“ – Andy McNabs Boy Soldier	171
2.3.1 Narratologisches	171
2.3.2 Die Figuren	173
2.3.2.1 „He felt part of it“ – Danny Watts	174
2.3.2.2 „He was a loner“ – Fergus Watts	174
2.3.2.3 „confident, clever and sharp“ – Elena Omolodon	175
2.3.2.4 Die Schurken, ihre Verbrechen und Motive	176
2.3.3 Der Handlungsverlauf	178
2.3.4 „The Firm“ – Die Darstellung des Geheimdienstes	179
2.3.5 Zusammenfassung	179

2.4 „Sherlock hated unsolved puzzles“ – Andrew Lanes	
Young Sherlock Holmes	180
2.4.1 Narratologisches	182
2.4.2 Die Figuren	183
2.4.2.1 Sherlock	184
2.4.2.2 Hilfreiche Tutoren	186
2.4.2.3 Die Täter, ihre Motive und Verbrechen	187
2.4.3 Der Handlungsverlauf	191
2.4.4 „The British Government“ – Die Darstellung des Geheimdienstes	192
2.4.5 Intertextualität	194
2.4.6 Zusammenfassung	195
2.5 Agententhriller: Zusammenfassende Ergebnisse	196
2.5.1 Die Ermittler	196
2.5.2 Die Verbrecherfiguren	197
2.5.3 Der typische Handlungsverlauf	198
2.5.4 Die Darstellung des Geheimdienstes	198
3 Psychologische Jugendkrimis - Ermittlerfokussiert	201
3.1 „Jag har tänkt att bli polis“ – Ritta Jacobssons Afrodite	202
3.1.1 Narratologisches	202
3.1.2 Die Figuren	203
3.1.2.1 Die angehende Polizistin – Afrodite „Ditte“ Andersson	204
3.1.2.2 Die Täter und ihre Motive	206
3.1.3 Die Verbrechen	210
3.1.4 Die Geschlechterrollen	214
3.1.5 Zusammenfassung	215
3.2 „Nichts bleibt verborgen“ – Knut Krügers Tatort Oslo	216
3.2.1 Narratologisches	216
3.2.2 Die Verbrechen	217
3.2.3 Die Figuren	218
3.2.3.1 „Hauptkommissar in Spe“ – Alexander	218
3.2.3.2 Franziska	219
3.2.3.3 (Haupt-)Kommissar Ohlsen und weitere Polizisten	219
3.2.3.4 Die Täter und ihre Motive	220
3.2.3.5 Die Verdächtigen	222
3.2.4 Zusammenfassung	223
4 Psychologische Jugendkrimis – Täterfokussiert	225
4.1 „I don't feel guilty about what we've done“ – Gordon Reece, Mice	228
4.1.1 Narratologisches	228

4.1.2 Die Figuren	229
4.1.2.1 Shelley und Elizabeth – Opfer oder Täterinnen?	229
4.1.2.2 „thin weasle face“ und „overgrown schoolboy“ – Hannigan und Craddock	231
4.1.3 Die Frage der Schuld	232
4.1.4 Intertextualität	233
4.1.5 Zusammenfassung	235
4.2 „Helping my friend fake her own kidnapping“ – Eireann Corrigan, Accomplice	236
4.2.1 Narratologisches	236
4.2.2 Die Figuren	237
4.2.2.1 Die reumütige Komplizin – Finn	237
4.2.2.2 Die berechnende Schönheit – Chloe	238
4.2.2.3 Der unschuldige Täter – Dean	239
4.2.3 Das Motiv	239
4.2.4 Gibt es ein Verbrechen?	240
4.2.5 Ende gut, alles gut?	240
4.2.6 Zusammenfassung	241
4.3 „Einer hier wird sterben, das steht fest“ – Olaf Büttner, Die letzte Party	241
4.3.1 Narratologisches	242
4.3.2 Die Figuren	242
4.3.2.1 „Ich geb mir die Kugel“ – Lukas	243
4.3.2.2 „Ich kenn ihn zu lange“ – David	245
4.3.3 Die Motive	246
4.3.4 Die Frage der Schuld	246
4.3.5 Intertextualität	248
4.3.6 Zusammenfassung	249
5 Der hybride Jugendkrimi	251
5.1 Krimi Plus: Science Fiction Krimis	252
5.2 „My friends and I have special powers“ – Kathy Reichs' Virals	254
5.2.1 Narratologisches	254
5.2.2 Die Figuren	256
5.2.2.1 Die Ermittlergruppe – Ein bewährtes Muster	256
5.2.2.2 Die Täter und Verdächtigen, ihre Motive und Taten	259
5.2.2.3 Die Polizei – Dein Freund und Helfer?	263
5.2.3 „How many felonies are we up to now?“ – Die kriminelle Seite der Virals	264
5.2.4 Moderne Technik bei der Verbrechensaufklärung	265

5.2.5 Hybrides – ein Hauch von Science Fiction	266
5.2.6 Zusammenfassung	269
5.3 Krimi Plus: Historische Krimis	270
5.4 „Nicht jeder ist ein Verbrecher“ – Günter Bentele, Schwarzer Valentinstag	273
5.4.1 Narratologisches	273
5.4.2 Die Figuren	274
5.4.2.1 Der betrogene Kaufmannssohn – Christoph	274
5.4.2.2 Der hilfreiche Spaßmacher – Philo	275
5.4.2.3 Die neue Familie – Löb	276
5.4.2.4 Die Täter und ihre Motive	276
5.4.3 Fünfundsiebzig, Fünfzehn, Zehn – Die Beweise und die Suche nach dem Motiv	278
5.4.4 Die Folter und ihre Bedeutung in Prozessen	279
5.4.5 Hybrides	279
5.4.6 Zusammenfassung	282
6 Zusammenfassende Ergebnisse	283
Anhang	293
Abkürzungsverzeichnis der Sherlock Holmes Geschichten	293
Geschlecht der Hauptfigur und Art des Verbrechens in ausgewählten Jugendkrimis	294
Literaturverzeichnis	299

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn im Herbst 2016 als Dissertation unter dem gleichen Titel angenommen. Für die gedruckte Fassung wurden einzelne Teile umstrukturiert und überarbeitet.

Während meines Magisterstudiums der Literaturwissenschaft im Institut für Anglistik, Amerikanistik und Keltologie sowie im Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn wurde mein Interesse an komparatistischen Fragestellungen und disziplinübergreifenden Theorien mehr und mehr geweckt. Dies wurde verstärkt durch einen Schwerpunkt meines germanistischen Studiums in der Abteilung für Skandinavische Sprachen und Literaturen. Letzteres führte zu einem Studium an der Universität Uppsala, Schweden, wo ich auch begann, mich unter neuen wissenschaftlichen Gesichtspunkten verstärkt für skandinavische, vornehmlich schwedische Kriminalliteratur und ihre gesellschaftspolitischen Hintergründe zu interessieren.

Wieder in Deutschland, rückten Krimis zunehmend in den Fokus meiner Aufmerksamkeit, diesmal aber – bewusst kontrastierend – aus dem englischsprachigen Bereich; bald wurden sie grundlegender Schwerpunkt meiner wissenschaftlichen Arbeit. Aus anfänglich beobachteten landesspezifischen Unterschieden in der Gestaltung der Romane entwickelte sich im Laufe der Zeit ein Muster an wiederkehrenden Elementen, die die Einteilung in feiner gefasste Subgenres und damit eine Typologisierung des Genres ermöglichen.

Mein Dank gilt zuerst meinen Eltern, Dr. Astrid und Dr. Rudolf van Nahl, für die langjährige Unterstützung, Motivation und den festen Glauben, dass ich mit meiner Forschung und in meinem Leben den richtigen Weg gehe. Danken möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Uwe Baumann, der mein Doktorvater wurde und mich in meiner Forschungsansicht zum Kriminalroman unterstützte, während von anderen Seiten Vorwürfe zur Trivialität des Genres kamen. Er förderte meine Arbeit und gab mir die Möglichkeit, eigene Ansätze zu entwickeln und Bekanntes in Frage zu stellen. Ein Dank gilt auch der Zweitgutachterin meiner Arbeit, Frau Prof. Dr. Marion Gymlich, und meinem langjährigen Chef, Herrn

Prof. Dr. Rainer Kolk, der ein sehr angenehmes Arbeitsklima schuf und mir stets genügend Freiraum ließ, um mich auf meine Forschung zu konzentrieren.

Nicht zuletzt gilt mein Dank dem Verlag für die Aufnahme in sein Programm und dort besonders Frau Eleonore Asmuth für die technische Unterstützung und ihre Geduld auf dem Weg zur Druckfassung.

Ich hoffe, dass die Publikation dieser Arbeit die Forschung um sowohl den Kriminalroman als auch die Kinder- und Jugendliteratur bereichern und zu neuen Ansichten bezüglich der Kombination beider Literaturzweige und zukünftigen Forschungsbeiträgen führen kann.

Bonn, im Dezember 2018

Ruth van Nahl

Erläuterungen zu der vorliegenden Arbeit

Jugendliteratur auf der einen, der Kriminalroman auf der anderen Seite – zwei literarische Themenfelder mit unterschiedlichen Aspekten, die jeweils für sich ausführlich behandelt wurden und in der Forschung viel Beachtung finden. Das Zusammenspiel ist aus wissenschaftlicher Sicht jedoch unzureichend erforscht worden, es gibt nur wenige Arbeiten, die sich intensiv mit Krimalliteratur für ein kindliches und/oder jugendliches Publikum auseinandersetzen. Eine Übersicht über die unterschiedlichen Ausprägungen des Genres und die aktuellen Tendenzen in der Entwicklung sucht man vergebens, obwohl Krimis¹ für Kinder und Jugendliche an Popularität stetig zunehmen und neben dem weiten Feld der fantastischen Literatur eines der beliebtesten Genres sind.²

Deshalb wird hier der Versuch unternommen, zeitgenössische Kriminalromane für Jugendliche in ihrer Bandbreite vorzustellen, eine umfassende Darstellung und Beschreibung des Genres zu liefern und es gegen nahe verwandte Genres eindeutiger abzugrenzen, als es bisher der Fall ist; die Differenzierung einzelner Subgenres trägt zu dieser Abgrenzung bei.

Die Zielsetzung

Krimis gehören zu den beliebtesten Genres der Jugendliteratur und sind fester Bestandteil des literarischen Kanons geworden – sowohl in der privaten Lektüre als auch im Schulunterricht.³ Dennoch finden sie in der Wissenschaft wenig Beachtung: Ausführliche Abhandlungen zu Jugendkrimis sind selten, häufig werden

¹ Der Begriff und seine Verwendung in dieser Arbeit werden in Kapitel 2.1 diskutiert.

² Vgl. z.B. Priska Bucher. *Leseverhalten und Leseförderung. Zur Rolle von Schule, Familie und Bibliothek im Medienalltag Heranwachsender*. Zürich: Verlag Pestalozzianum, 2., unveränderte Auflage 2005. S. 126. – Vgl. Heather Worthington. *Key concepts in Crime Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. S. IX.

³ Vgl. z.B. Reinhard Wilczek. *Von Sherlock Holmes bis Kemal Kayankaya. Kriminalromane im Deutschunterricht*. Stuttgart: Klett, 2007. – Günter Lange. „Krimis im Unterricht“. *Taschenbuch des Deutschunterrichts*. Band 2: *Literaturdidaktik*. Ed. Günter Lange, Karl Neumann und Werner Ziesenis. 8. Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2003. S. 787–804.

sie nicht einmal als eigenständiger Literaturzweig (an)erkannt oder ihre Existenz bleibt unerwähnt, auch in Werken, die explizit auf moderne Varianten des Krimis eingehen und gerade die Vielfalt des Genres aufzeigen möchten. Viele Publikationen zu Jugendkrimis sind Aufsätze, die nur einen einzigen Aspekt des Genres behandeln, z.B. Entstehungsgeschichte, didaktischen Nutzen oder Untergliederung in Subgenres. Vielfach wird pauschalisiert, man spricht von „dem Jugendkrimi“, manchmal auch noch allgemeiner von „dem Kinder- und Jugendkrimi“.

Aber gibt es „den“ Jugendkrimi im 21. Jahrhundert überhaupt und wenn ja, wie präsentiert er sich? Kann man Werke des Genres auf so einfache Weise zusammenfassen und dabei alle aktuellen Spielarten erfassen? Im Folgenden wird der Kriminalroman für Jugendliche typologisch in mehrere Gruppen unterteilt, die anhand von ausgewählten, aktuellen Werken exemplarisch analysiert werden. Es wird gezeigt, dass moderne Jugendkrimis so unterschiedliche Ausprägungen annehmen können, dass man sogar von Subgenres sprechen kann – in inhaltlicher und stilistischer Hinsicht.

Ein Krimi benötigt für den Fortgang der Handlung bestimmte Figuren: Täter, Opfer und Ermittler. Die vorliegende Arbeit zeigt die unterschiedliche Konzeption der Figuren auf, sowie die Besonderheiten bei der Charakterisierung und der Konstellation der Figuren innerhalb der Subgenres. Dabei wird erkennbar, dass die scheinbar klare Grenze zwischen Täter, Opfer und Ermittler verschwimmen und interessanten Spielraum für Charakteranalysen, aber auch die Diskussion über Verbrechen und moralisch-ethische Werte bieten kann. Die dem Genre häufig unterstellte „Vorhersehbarkeit“ der Handlung wird auf diese Weise relativiert.

Häufig wurde diskutiert, „ob ein Kriminalroman überhaupt noch etwas außerdem sein“ könne⁴ oder ob das Genre ungeeignet sei, neben der Kriminalhandlung auch andere Inhalte, etwa politischer oder gesellschaftlicher Natur, zu transportieren und dem Leser glaubhaft zu vermitteln, ohne dass dessen genrespezifische Erwartungen an die Lektüre entrüscht werden. Anhand dieser Fragestellung untersucht die Arbeit auch, ob ein Jugendkrimi durch die Hybridisierung mit anderen Genres und das Einbeziehen von typischen Elementen anderer Romantypen eine Bereicherung erfährt, d.h. wirklich weitere Themenbereiche transportiert, und ob Autoren in der Lage sind, mit ihren Werken eine breite Zielgruppe für bestimmte Themen und Probleme zu sensibilisieren. Diese Mischung aus Kriminalhandlung und weiteren inhaltlichen Anliegen wird im Folgenden in Anlehnung an Suerbaum als „Krimi Plus“ bezeichnet.⁵ Dabei werden Themen und Aspekte analysiert, mit denen sich jugendliche Leser in der Zeit des Erwachsenwerdens auseinander-

⁴ Alfred Clemens Baumgärtner. „Basisartikel Krimi“. *Der Deutschunterricht*. Heft 44, 1980. S. 7–14, hier S. 10.

⁵ Ulrich Suerbaum. *Krimi: Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam, 1984. S. 207.

setzen; daneben steht durchgehend die Frage, ob und wie sich aktuelle gesellschaftliche Problembereiche in der Literatur widerspiegeln und zu neuen Betrachtungsweisen führen können.

Auch die Rolle, die Jugendliteratur allgemein und Jugendkrimis im Besonderen zugeschrieben wird, ist vielschichtig: Es wurde oft diskutiert, ob sie didaktische Funktionen erfüllen bzw. moralische und ethische Werte vermitteln müsse, oder ob Lesevergnügen und Eskapismus ausreichend seien. Lange merkt z.B. an, dass Literatur „nicht nur ein Instrument soziologischer Erkenntnis ist und sein kann, sondern auch Unterhaltungs-, Ablenkungs-, Imaginations- und Identifikationsfunktion besitzt“.⁶ Es wird geprüft, ob ein Genre, das sich intensiv mit der Frage des richtigen Handelns und der Konsequenzen einer Tat beschäftigt, dem Leser Figuren in Vorbildrollen präsentieren und ihn für moralisch-ethische Aspekte sensibilisieren kann. Ermöglicht eine spannende Kriminalhandlung die Kombination aus belehrender und unterhaltender Literatur, ohne dass der erhobene Zeigefinger sichtbar wird oder die Texte problemüberladen erscheinen, oder versagt der Krimi bei dem Versuch, Werte zu vermitteln?

Die vorliegende Untersuchung fokussiert die grundlegende Auffassung, dass moderne Jugendkrimis nicht nur ein vielgelesenes, sondern auch ein facettenreiches und anspruchsvolles Genre bilden, das eine genaue Untersuchung verdient und den Tatbestand der Trivialität nicht erfüllt.⁷

Der Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist in drei Teile unterteilt. In Teil I *Gegenstandsbestimmung, Terminologie und Theorien* wird zunächst die Kinder- und Jugendliteratur untersucht. Gegenstand sind hier zum einen Definitionsfragen und zum anderen die Frage, ob eine pädagogisch-didaktische Wertung der Kinder- und Jugendliteratur als einziges Bewertungskriterium für anspruchsvolle und lesenswerte Literatur zulässig sein kann. Es folgt eine Übersicht über die Entwicklung einer spezifischen Kinder- und Jugendliteratur seit den mittelalterlichen Anfängen.

Auf ähnliche Weise wird der Krimi vorgestellt: Auch hier werden terminologische Unklarheiten erörtert, bevor die häufig konstatierte Trivialität des Genres untersucht wird. Es folgt ebenfalls ein historischer Abriss über die Entstehung des Genres, sowie ein Kapitel über Besonderheiten des Kinder- und Jugendkrimis, das sich u.a. mit der Bewertung des Genres in der Forschung, dem typischen Verbrechen und Geschlechterrollen auseinandersetzt.

Das dritte Großkapitel dieses Teils beschäftigt sich mit narratologischen Aspekten und erläutert unterschiedliche Analyseschwerpunkte, die im zweiten Teil der Ar-

⁶ Lange. „Krimis im Unterricht“. S. 799.

⁷ Vgl. Kapitel 2.3.

beit Anwendung finden. Vorgestellt werden unterschiedliche Modelle der Erzähltextranalyse, die damit verbundene Sympathienlenkung des Lesers, Konzepte zur Figurenkonzeption und -konstellation sowie Aspekte des Spannungsaufbaus und der Intertextualität.

Im textanalytischen Teil folgt die genauere typologische Gliederung des Jugendkrimis in Subgenres, die anhand von ausgewählten Beispielen näher bestimmt und analysiert werden. Für jedes Subgenre stehen zwei oder drei Romane bzw. Reihen zur Verfügung, die erneut unterschiedliche Ausprägungen und Herangehensweise der Autoren innerhalb einer typologischen Gruppe zeigen. Untersucht wird zum einen auf inhaltlicher Ebene, beispielsweise wiederkehrende Handlungsabläufe, zum anderen in narratologischer Perspektive mit Bezug auf die im ersten Teil näher erläuterten Theorien und Aspekte. Aus kriminalistischer Sicht werden neben den Ermittlerfiguren auch die auftretenden Täter- und Opferfiguren, sowie unterschiedliche Tatmotive und Verbrechensarten näher untersucht. Hierbei werden bekannte Genrekonventionen, aber auch Innovationen aufgezeigt und erläutert.

Die Textauswahl

Insgesamt werden 56 Primärtexte in Form von abgeschlossenen Einzelromanen (fünf) oder Reihen (neun) vorgestellt und analysiert. Die Zahl mag zunächst groß erscheinen, lässt sich jedoch leicht begründen: Um zu zeigen, dass es sich bei den ausgewählten Krimis nicht um eine einmalige Abweichung von einem sonst immer gleichen Schema handelt, wurden für jedes Subgenre zwei oder drei Texte herangezogen. Die Romane sind mit einer Ausnahme alle nach der Jahrtausendwende erschienen (die neuesten Reihenbände 2017) und zeigen die Aktualität des Genres. In großen Teilen der Forschungsliteratur zu Jugendkrimis werden nur so genannte „Klassiker“ behandelt, deren Erscheinen oftmals viele Jahrzehnte zurückliegt.⁸ Viele dieser Texte sind für ein modernes Lesepublikum nicht mehr ansprechend, zeigen veraltete Geschlechterrollen und sind auf harmlose und häufig vorhersehbare Detektivgeschichten beschränkt, die die Erwartungshaltung des Lesers, der nicht nur neue Inhalte, sondern auch neue Formen fordert, nicht mehr erfüllen. Die in dieser Arbeit analysierten Romane sind für das heutige Publikum konzipiert und zeigen aktuelle Tendenzen in der Kriminalliteratur für Jugendliche. Dazu gehört gerade die Vielfalt des Genres, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen zeigt und traditionelle Genregrenzen überwindet.

⁸ z.B. *The Cambridge Guide to children's books in English*. Ed. Victor Watson. Cambridge University Press, 2001. – Alexandra Krieg. *Auf Spurensuche: der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Tectum Verlag, 2002. – Christopher Routledge. „Crime and Detective Literature for Young Readers“. *A companion to Crime Fiction*. Ed. Charles Rzepka und Lee Horsly. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. S. 321–331.

Die vorgestellten Autoren sind unterschiedlicher Nationalität, der Fokus liegt auf US-amerikanischen und britischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern⁹ der Gegenwart, zur Kontrastierung und Vervollständigung der Untergruppen werden jedoch auch Werke aus dem deutschsprachigen, schwedischen und kanadischen Raum herangezogen. Viele Romane wurden zudem für Preise nominiert oder ausgezeichnet.¹⁰

Auch Entwicklungstendenzen innerhalb des Krimigenres bedingen die Auswahl: So wie z.B. der Agententhiller vornehmlich britische Wurzel hat (und daher drei britische Autoren und ihre Werke untersucht werden), ist Schweden seit Mitte des 20. Jahrhunderts für gesellschafts- und sozialkritische Autoren bekannt, deren Werke sich durch einen starken Bezug zur Realität des Leser auszeichnen.¹¹ Sie explizieren den Zusammenhang von gesellschaftlich-sozialen Strukturen und der damit verbundenen Ausprägung von Kriminalität. Schwedische (bzw. skandinavische) Krimis erfreuen sich großer Beliebtheit,¹² auch die vorgestellte Reihe von Jacobsson wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt und dient als Beispiel für Jugendkrimis, die sich auf realitätsnahe Weise mit Verbrechen und ihren Bedingungen auseinandersetzen.

Letztendlich wurde die Auswahl primär nach inhaltlich-typologischen Gesichtspunkten getroffen, d.h. für die unterschiedlichen Subgenres wurden unabhängig von der Nationalität der Verfasser Beispieldokumente gesucht, die die wichtigen Elemente des jeweiligen Subgenres angemessen repräsentieren.

Gegenstandsbestimmungen, Terminologie und Theorien

Zu Beginn wird zunächst ein kurzer Überblick über die verschiedenen Bereiche Jugendliteratur und Krimalliteratur gegeben. Dabei werden Besonderheiten, Streitpunkte und Ausblicke aufgezeigt, die als Grundlage für die anschließenden Textanalysen und die Ausarbeitung verschiedener Unterarten des Kriminalromans für Jugendliche dienen.

Der Fokus richtet sich zunächst auf die Kinder- und Jugendliteratur, wobei der Versuch einer adäquaten Definition von Kinder- und Jugendliteratur unternommen und im Anschluss die Frage diskutiert wird, ob trotz des geläufigen Begriffs,

⁹ Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Folgenden die sexusneutrale männliche Form benutzt.

¹⁰ Ausgezeichnet wurden u.a. Günther Benteles *Schwarzer Valentinstag* mit dem deutschen Hansjörg-Martin-Preis (für den auch Olaf Büttners *Die letzte Party* nominiert war) oder Shane Peacocks *Eye of the Crow* mit dem kanadischen Arthur Ellis Award for Juvenile Crime Fiction. Nominiert waren z.B. zwei Bände von Nancy Springers Reihe *Enola Holmes* für den Edgar Awards for Best Juvenile Mystery.

¹¹ Vgl. ausführlicher Kapitel 2.4.

¹² Vgl. Jost Hindermann. „Vorwort“. *Fjorde, Elche, Mörder. Der skandinavische Kriminalroman*. Ed. Jost Hindermann. Wuppertal: NordPark Verlag, 2006. S. 7–8, hier S. 7.

der die Zusammengehörigkeit beider Altersgruppen verdeutlicht, eine Trennung sinnvoll und operativ realisierbar ist. Es folgen ein kurzer Ausblick auf die pädagogische und didaktische Bewertung von Kinder- und Jugendliteratur, die seit jener von Bedeutung war, jedoch auch kritisch diskutiert wurde, sowie ein kurzer historischer Abriss.

Das nächste Großkapitel widmet sich dem Kriminalroman. Auch hier werden definitorische und terminologische Probleme diskutiert und die Frage beantwortet, warum sich Krimis als Thema wissenschaftlicher Untersuchungen eignen und wissenschaftliche Beachtung verdienen. Es folgt eine kurze historische Beleuchtung der Entstehung des Genres und der Veränderungen, die es durchlaufen hat. Zuletzt werden als Kombination der beiden Literaturarten Besonderheiten von Kinder- und Jugendkrimis vorgestellt und diskutiert, darunter erneut die didaktische Bewertung, die Frage nach dem zentralen Verbrechen und den typischen Figuren.

Den Abschluss bildet ein kurzes Kapitel über narratologische Aspekte, die in den folgenden Untersuchungen zeigen, dass Jugendkrimis auch sprachlich komplex und anspruchsvoll konstruiert sein können. Diese Aspekte sind u.a. Fragen zur Erzählsituation, der Figurenkonstellation und -charakterisierung, der Sympathie- lenkung des Lesers, dem Spannungsaufbau und intertextuellen Bezügen. Sie spielen bei der Konstruktion einer guten Kriminalhandlung eine entscheidende Rolle, besonders die Erzählkonzeption und die Art, Figuren zu charakterisieren und präsentieren, haben eine kaum zu unterschätzende Auswirkung darauf, welche Figuren der Leser in der Rolle der Täter und Opfer sieht.

KRIMINALLITERATUR

ALS TEIL DER KINDER- UND JUGENDLITERATUR

1 Kinder- und Jugendliteratur

Bei jedem Literaturgenre stellt sich zuerst die Frage, wie man es definitorisch erfassen, abgrenzen und präzise bezeichnen kann. Solche Bestimmungen müssen in den meisten Fällen allerdings unzureichend und lückenhaft bleibt, da der Gegenstand der Definition Veränderungen unterworfen ist und so eine fortwährende Überarbeitung und Ergänzung notwendig wäre, um aktuelle Entwicklungen aufzeigen zu können. Ändert sich das soziale, gesellschaftliche, psychologische oder politische Bild von Kindheit und Jugend, ändert sich auch der Anspruch an die Literatur für diese Altersgruppen, ihre Inhalte, Figuren und ihren Stil; besonders dann, wenn Literatur instrumentalisiert wird und keinem Selbstzweck folgt. Geht man einen Schritt zurück, muss daher zunächst gefragt werden: Wann wurde in der Literatur erstmals ein Unterschied zwischen Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen gemacht? Wann wurde der Bedarf einer spezifischen Kinder- und Jugendliteratur erkannt und welche Ziele wurden mit diesen Werken verfolgt?

1.1 Unterschiedliche Definitionsansätze

Nach Ewers kann es „eine allumfassende, in jeder Hinsicht und zu allen Zeiten gültige Definition dieses kulturellen Phänomens nicht geben“.¹³ Er unterscheidet daher zehn verschiedene Ausprägungen: (1) Kinder- und Jugendlektüre, (2) internationale KJL [i.e. Kinder- und Jugendliteratur], (3) intendierte/ nicht intendierte Kinder- und Jugendlektüre, (4a) sanktionierte KJL, (4b) kommerzielle KJL, (5) spezifische KJL, (6) Erziehungs- bzw. Sozialisationsliteratur, (7) an Kinder und/oder Jugendliche adressierte Literatur, (8) kind- oder jugendgemäße Literatur, (9) Anfänger-/ Einstiegliteratur und (10) Literatur als Kunstwerk. Dabei kommt es allerdings zu Überschneidungen.¹⁴ Ewers möchte „einzig und allein (adressaten-

¹³ Hans-Heino Ewers, „Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 1. *Grundlagen, Gattungen*. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. S. 2–16, hier S. 2.

¹⁴ Ebd. S. 2–9.

spezifische) Buchgattungen [...], die durch Aufmachung und Illustrierung ein besonderes Gepräge aufweisen und über eine eigene Geschichte verfügen“,¹⁵ als Kinder- und Jugendliteratur definiert werden. Kaminski definiert den Begriff „Jugendbuch“ als „Texte, die für junge Menschen bestimmt sind, die nicht mehr Kinderliteratur, aber noch nicht ausgesprochene Erwachsenenliteratur lesen wollen“,¹⁶ was sich mit Ewers’ spezifischer KJL deckt, sich so jedoch nur auf einen Teil der von Jugendlichen gelesenen Literatur bezieht und somit als Definition ungenau wird.

Bei adressatenspezifischer Literatur können bei diachroner Betrachtung weitere Probleme auftreten, denn was heute zur Kinder- und Jugendliteratur gerechnet wird, kann sich in der Entstehungszeit an ein anderes Publikum gerichtet haben. Nach Brunken haben sich Texte, die Kinder als Leser ansprechen, früher an jeden gerichtet, der lesen konnte, unabhängig vom Alter.¹⁷ Viele Werke waren nicht für die stille Eigenlektüre, sondern für den Vortrag konzipiert, so dass keine Einzelperson, sondern eine Gruppe unterschiedlichen Alters rezipierte. Häufig änderten sich die Adressaten zudem mit unterschiedlichen Ausgaben eines Werkes. Definitionen, die sich auf den intendierten oder empirischen Rezipienten beziehen, sind daher problematisch: Es kann häufig nicht mehr nachvollzogen werden, wer historische Werke las und wie sie von der intendierten Zielgruppe angenommen wurden.¹⁸

In der folgenden Analyse wird unter „Jugendliteratur“ die Literatur verstanden, die Jugendliche als Hauptfiguren auftreten lässt und sich durch das so entstandene Umfeld der Figuren und Themen, die sich u.a. auf das Erwachsenwerden und damit verbundene Probleme beziehen (eher) an jugendliche Leser wendet, wenngleich die Grenzen, vor allem gegenüber der Erwachsenenliteratur, fließend sein können.

1.2 Trennung zwischen Kinderliteratur und Jugendliteratur?

Kinder- und Jugendliteratur – so pauschal wird ein breites Spektrum an unterschiedlichen Werken oft zusammengefasst; nur wenige Autoren wissenschaftlicher Untersuchungen konzentrieren sich auf eine der Altersgruppen und trennen zwischen Kindern und Jugendlichen als Rezipienten. Warum ist das so?

¹⁵ Ebd. S. 10.

¹⁶ Wilfried Kaminski. *Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit*. 3., erweiterte Auflage. Weinheim & München: Juventa Verlag, 1994. S. 105.

¹⁷ Vgl. Otto Brunken. „Kinder- und Jugendliteratur von den Anfängen bis 1945. Ein Überblick“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. S. 17–136, hier S. 18.

¹⁸ Vgl. M.O. Grenby. „The origins of children’s literature“. *Cambridge Companion to Children’s Literature*. Ed. M.O. Grenby und Andrea Immel. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. S. 3–18, hier S. 6.

Die Begriffe „Kindheit“ und „Jugend“ galten lange Zeit als Synonyme, die „die dem Erwachsensein vorausgehenden Lebensabschnitte insgesamt“ bezeichneten;¹⁹ Ewers zeigt am Begriff des „Jünglings“ auf, dass bereits im 18. Jahrhundert versucht wurde, diese Zeit in Phasen zu unterteilen.²⁰ Ältere Werke wie z.B. Dyhrenfurths *Geschichte des deutschen Jugendbuches* (1967) oder der Artikel „Jugendliteratur“ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* von Frenzel (1958) verwenden zwar den Begriff „Jugend“, subsumieren darunter jedoch Erstleser, Kinder und Jugendliche.²¹ Auch von Wilpert macht im *Sachwörterbuch der Literatur* keine Unterscheidung, unter „Jugendliteratur“ steht: „Der Umfang der J[ugendliteratur] reicht vom Bilderbogen und Bilderbuch über [...] speziell für die Jugend geschriebene, frei erfundene Erzählungen bis zu Bearbeitungen von Werken der Weltlit[eratur]“.²² Man unterscheide zwar „verschiedene altersbedingte Entwicklungsstufen“, diese werden jedoch unpräzise „Märchen-, Sagen-, Balladen-, Robinson-Alter usw.“ genannt.

Nach Ewers hat terminologisch „eine gewisse Rückkehr zum späten 18. Jahrhundert“ stattgefunden,²³ da heute – trotz der langwierigen Ausdifferenzierung – Kinder- und Jugendliteratur meist wieder mit einem zusammenfassenden Begriff bezeichnet wird. Gansel stellt zudem einen deutlichen Trend zur „All-Age“- bzw. „cross-over“-Literatur fest,²⁴ d.h. zu Werken, die zugleich Kinder, Jugendliche und Erwachsene ansprechen. Häufig lassen sich diese Werke je nach Alter des Lesers auf unterschiedlichen Ebenen lesen und werfen so die Frage auf, ob es überhaupt sinnvoll ist, ein Werk einer bestimmten Alterszielgruppe zuzuordnen.

Wissenschaftliche Standardwerke wie Langes *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* (2000) oder sein Handbuch *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart* (2011) trennen nicht nach Alter, sondern nach Genres: Bilderbücher, Märchen, Fabeln und Tierbücher sind für Kinder konzipiert; historische Romane, Krimis, Science Fiction etc. werden jedoch für Kinder und Jugendliche ausgeschrieben. Lediglich der Adoleszenzroman wendet sich nur an jugendliche Leser. Auch andere neuere Werke zeigen diese Zuordnungsproblematik: Weinkauf und von Glasenapp widmen dem „Jugendroman“ ein eigenes Großkapitel, dennoch werden in

¹⁹ Ewers. „Was ist Kinder- und Jugendliteratur?“ S. 10.

²⁰ Vgl. Ebd. S. 10 ff.

²¹ Irene Dyhrenfurth. *Geschichte des deutschen Jugendbuches. Mit einem Beitrag über die Entwicklung nach 1945 von Margarete Dierks*. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, 1967. – Elisabeth Frenzel. „Jugendliteratur“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1 (A–K). Ed. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. 2. Auflage. Berlin/New York: de Gruyter, 1958. S. 770–781, hier S. 770.

²² Gero von Wilpert. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1955. S. 254–256, hier S. 254 f.

²³ Ewers. „Was ist Kinder- und Jugendliteratur?“ S. 13.

²⁴ Carsten Gansel. *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*. Berlin: Cornelsen Scriptor, 2010. 4., überarbeitete Auflage. S. 8 f.

den Kapiteln „Realistisches Erzählen für Kinder“ und „Phantastische Kinderliteratur“ Werke für jugendliche Leser erwähnt, da sich Jugendliteratur nicht auf „Abenteuer“ und „Adoleszenz“ beschränken lässt, wie es im dazugehörigen Kapitel der Fall ist.²⁵

Es wird immer schwieriger, von der Kinder- und Jugendliteratur zu sprechen, denn Gattungsvielfalt, Genremix und Mehrfachadressierungen der Texte machen eine Zuordnung nach dem Alter der Adressaten ebenso fragwürdig wie nach herkömmlichen literarischen Gattungen.²⁶

Das Unvermögen, eine klare Trennlinie zwischen Kinder- und Jugendliteratur auf der einen und Jugend- und Erwachsenenliteratur auf der anderen Seite zu ziehen, mag enttäuschen, da viele Menschen auch in der Literatur ein „Schubladendenken“ vorziehen, um eindeutig zu wissen, womit sie es zu tun haben; ein Problem, vor dem u.a. auch Buchhandlungen und Büchereien stehen, wenn Neuerscheinungen nach Genres oder Altersgruppen aufgenommen werden sollen.

Es bleibt die Frage, ob und wenn, wo die Grenze zwischen Kindern und Jugendlichen gezogen werden soll. Der Begriff „Teenager“ mag hier hilfreich erscheinen: „The period of a person’s life between the ages of thirteen and nineteen inclusive“.²⁷ In der Forschungsliteratur wird häufig ein Alter von zwölf bzw. vierzehn Jahren als Grenze zwischen Kinder- und Jugendliteratur angegeben,²⁸ der Börsenverein des deutschen Buchhandels unterscheidet in „Kinderbücher bis 11 Jahre“ und „Jugendbücher ab 12 Jahre“.²⁹ Eine eindeutige Abgrenzung scheint auch hier nicht möglich, ebenso wenig, wie man Beginn und Ende von Pubertät und Adoleszenz allgemeingültig festsetzen kann, da die persönliche, jedem Menschen eigene Schnelligkeit und Intensität der Entwicklung dabei eine Rolle spielt. Allgemein lässt sich festhalten, dass Jugendliteratur für Leser zwischen 11 und 20 geeignet sein und innerhalb dieses Bereichs nochmals in Stufen (ab 12, ab 14 und ab 16 Jahren) unterteilt werden kann.³⁰

²⁵ Vgl. Gina Weinkauf und Gabriele von Glasenapp. *Kinder- und Jugendliteratur*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2010.

²⁶ Hannelore Daubert. „Es verändert sich die Wirklichkeit...“ Themen und Tendenzen im realistischen Kinder- und Jugendroman der 90er Jahre“. *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland*. Ed. Renate Raeke in Zusammenarbeit mit Heike Gronemeier. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., 1999. S. 89–105, hier S. 89.

²⁷ „Teenage“. *The Oxford English Dictionary*. 2nd edition. Prepared by J.A. Simpson & E.S.C. Weiner. Volume XVII Su – Thrivingly. Oxford: Clarendon Press, 1989. S. 713.

²⁸ Vgl. z.B. Jörg Steinz und Andrea Weinmann. „Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945“. *Handbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. S. 97–136, hier S. 108.

²⁹ Vgl. <http://boersenblatt.net/bestseller/erlaeuterungen> (31.03.2018)

³⁰ Vgl. Marja Rauch. *Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Methoden, Unterrichtsvorschläge*. Seelze-Velber: Klett/Kallmeyer, 2012. S. 15.

Während im Deutschen allgemein von „Jugendliteratur“ und spezieller von „Adoleszenzliteratur“ gesprochen wird, belegt die Vielfalt der Begriffe in anderen Sprachen ein deutlicheres Bewusstsein für die Trennung von Kinder- und Jugendliteratur: Im Englischen werden u.a. die Begriffe „adolescent literature“, „young adult literature“, „juvenile literature“ und „teenage literature“ verwendet.³¹ Im Schwedischen wird zusammenfassend von „barn- och ungdomslitteratur“ oder speziell von „ungdomslitteratur“ gesprochen. Es gibt zwar mehrere Begriffe für Jugend, z.B. „uppväxttid“, „ungdomsår“ oder „tonår“, im Zusammenhang mit Literatur wird jedoch meist der oben genannte Begriff verwendet.

1.3 Pädagogisch-didaktische Werte versus Unterhaltung

Kinder- und Jugendliteratur verfolgte in ihren Anfängen oftmals pädagogisch-didaktische Zwecke.³² Seit dem 6. Jahrhundert wurde an Klosterschulen mit Büchern unterrichtet, die der religiösen, rhetorischen und moralischen Erziehung dienten.³³ Literatur diente keinem Selbstzweck, wurde weder als Kunst, noch als Medium der Unterhaltung geschätzt. Obwohl in Europa ab dem späten Mittelalter erste Werke speziell für Kinder entstehen, z.B. Comenius' *Orbis sensualium pictu* (1653), sind es vor allem die amerikanischen Puritaner, die den Nutzen einer spezifischen Kinderliteratur erkennen und Werke dem geistigen Niveau eines Kindes anpassen.³⁴ Auch hier steht dabei die Erziehung im Vordergrund: Literatur soll moralische und religiöse Werte vermitteln, um das Seelenheil des Kindes zu sichern.

Im Gegensatz zu den gängigen Erziehungsmethoden der Zeit fordert Locke in *Some thoughts concerning education* (1693) eine sanfte, dem geistigen Stand des Kindes angemessene Erziehung mit Hilfe von leicht und zugleich amüsant zu lesenden Büchern, „the child learns quickest when it is enjoying itself“.³⁵ Nach und nach wird die sinnvolle Kombination aus Didaktik und Unterhaltung entdeckt:

³¹ Begründet wird die Vielfalt u.a. damit, dass z.B. „young adult“ weniger negativ geprägt sei als Begriffe wie „adolescent“ oder „teenage“. Vgl. Judith A. Hayne und Amanda L. Nolen. „Young Adult Literature: Defining the role of research“. *Teaching Young Adult Literature today: Insights, Considerations, and Perspectives for the Classroom Teacher*. (Ed.) Judith A. Hayne und Jeffrey S. Kaplan. Lanham (Maryland), 2012. S. 7–18, hier S. 7 f.

³² Detaillierte Darstellungen zur Entstehung und Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur wurden u.a. von Boel Westin in *Das schwedische Kinderbuch* (1991), Peter Hunt in *Children's Literatur. An illustrated history* (1995), Otto Brunken in Günter Langes *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* (2000) oder dem *Oxford Companion to Children's Literature* (1984, Ed. Humphrey Carpenter und Marie Prichard) gegeben. Weitere Titel sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

³³ Otto Brunken. „Kinder- und Jugendliteratur von den Anfängen bis 1945“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. S. 18 f.

³⁴ Ebd. S. 103.

³⁵ „Locke, John“. *The Oxford Companion to Children's Literature*. S. 323–324.

Regeln werden anhand von Erzählungen und Dialogen, Liedern und Gedichten erklärt und in Alltagssituationen integriert, so dass ihr Nutzen leichter zu erfassen ist.³⁶ Rousseau schreibt in *Émile ou de l'éducation* (1762) deutlich: „il faut considérer l'homme dans l'homme, et l'enfant dans l'enfant“.³⁷ Kindheit und Jugend werden nicht mehr nur als Vorbereitungsphase auf das Erwachsensein gesehen. Die Philanthropen entwickeln Rousseaus Erziehungskonzept weiter und fordern die Erziehung im sozialen Umfeld; sie solle sich an der Vernunft und der Natur orientieren.³⁸

Erneut spielen die USA eine Vorreiterrolle, als dort zu Beginn des 19. Jahrhunderts erste Zeitschriften für Kinder und Jugendliche erscheinen, z.B. *The Juvenile Miscellany* (1826-1836) und das *Riverside Magazine for Young People* (1867), sowie wenig später weitere Magazine und *Dime Novels*, die vor allem auf Unterhaltung ausgelegt sind. Während in Deutschland literarische Epochen wie Biedermeier, Junges Deutschland, Realismus und Naturalismus unterschiedliche Rollen des Kindes und damit der für es angemessenen Literatur thematisieren, erscheint in den USA mit *Argosy* (1896) von Frank A. Munsey das erste Pulp, ein auf billigem Papier gedrucktes, preisgünstiges Heft. Während Erwachsene Dime Novels und Pulps wegen ihres reißerischen Inhalts und der schlechten Qualität verurteilen, lesen die Jugendlichen sie häufig gerade auf Grund der spektakulären, übertriebenen Abenteuer.³⁹ Diese Hefte veranlassen den Literaturpädagogen Wolgast in *Das Elend unserer Jugendliteratur* (1896) zur scharfen Kritik am Ausmaß und niedrigem Niveau der „Schundliteratur“.⁴⁰ Er fordert Erziehung anhand von anspruchsvoller, künstlerisch hochwertiger Literatur statt auf Unterhaltung und Kommerz gemünzter Massenware, und setzt sich für eine spezifische Jugendliteratur ein, die kein Deckmantel für politische, moralisierende oder religiöse Inhalte sein dürfe: „Die Dichtkunst kann und darf nicht das Beförderungsmittel für Wissen und Moral sein. Sie wird erniedrigt, wenn sie in den Dienst fremder Mächte gestellt wird.“⁴¹

Auch im 20. Jahrhundert steht die Kinder- und Jugendliteratur zwischen Erziehung und Unterhaltung. Während immer mehr fiktionale Texte geschrieben werden und neue Genres wie die Fantasy erstarken, wird die deutsche Kinder- und

³⁶ Vgl. Brunken. „Kinder- und Jugendliteratur“. S. 23.

³⁷ Jean-Jacques Rousseau. *Émile ou De l'éducation*. Ed. f. und P. Richard. Paris: Garnier Frères, 1964.

³⁸ Vgl. Wild. „Aufklärung“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. S. 51.

³⁹ Ilana Nash. „Teenage detectives and teenage delinquents“. *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Ed. Catherine Ross Nickerson. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2010. S.72–85, hier S. 78.

⁴⁰ Heinrich Wolgast. *Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend*. Worms: Ernst Wunderlich, 1950. 7. Auflage (Ed. Elisabeth Arndt-Wolgast und Walter Flacke). S. 259.

⁴¹ Ebd. S. 22.

Jugendliteratur seit Hitlers Machtergreifung 1933 instrumentalisiert; laut Brunken sei ihr nie zuvor „ein so massives Erziehungspotential zugesprochen worden“.⁴² Während Werke von Kästner oder Ringelnatz öffentlichen Verbrennungen zum Opfer fallen,⁴³ sind z.B. historische Romane beliebt, in denen Krieg und damit einhergehende Themen im Fokus der Handlung stehen: „Propagiert werden Pflichterfüllung und Disziplin, vor allem aber Kampf- und Opferbereitschaft bis hin zum heldischen Tod“.⁴⁴

Erst nach 1945 entfaltet sich die Kinder- und Jugendliteratur zunehmend freier von Zwängen. In den USA etabliert sich zunehmend ein neues Genre: die *teenage novel*, das Jugendbuch. Beeinflusst wurde das Genre u.a. durch *The catcher in the rye* (1951) von J.D. Salinger. Viele Romane wagen sich erstmals an vorherige Tabuthemen wie Sexualität, Homosexualität und Vergewaltigung. Oft werden jugendliche Figuren zu Beginn als Verlierer inszeniert, die mit der Welt und dem Erwachsenwerden hadern und erst im Verlauf der Handlung zu sich finden und ihren Charakter entwickeln. In Bezug auf die Adoleszenz als Thema der Jugendliteratur ist die *teenage novel* ein Phänomen, das bald in anderen Ländern adaptiert wird. Je liberaler die Gesellschaft wird, desto mehr werden auch literarische Zwänge aufgehoben: „Provokation und Enttabuisierung waren wirksame und vermutlich unerlässliche Mittel, die verkrusteten Strukturen aufzubrechen und so überhaupt erst Bewegung in Gang zu setzen“.⁴⁵

Im 21. Jahrhundert sind der Kinder- und Jugendliteratur kaum noch Grenzen gesetzt. Alle Genres sind präsent und die Vorlieben des Publikums ändern sich mit sich rasch wechselnden Trends. Es ist eine facettenreiche Literatur entstanden, die einen bedeutenden Platz auf dem Buchmarkt einnimmt⁴⁶ und große Akzeptanz bei jungen Lesern findet. Dennoch gibt es auch heute Kritiker, die Kinder- und Jugendliteratur in erster Linie nach dem pädagogischen Nutzen beurteilen. Hervorgetan haben sich in dieser Debatte, die eng mit der um die „Trivialliteratur“ verbunden ist, die deutschen Pädagogen der 1970er und 80er Jahre, die Kinder- und Jugendliteratur unter dem Aspekt ihrer Einsetzbarkeit im Schulunterricht beurteilen und empfehlen. Für sie muss ein gutes Buch Werte vermitteln und eine (auch plakative) „Moral“ haben. Bekannt ist u.a. die Haas-Hurrelmann-Debatte von 1989/ 90 geworden: Haas kritisiert die „Ausbeutung“ der Kinder-

⁴² Ebd. S. 80.

⁴³ Vgl. ebd. S. 81.

⁴⁴ Ebd. S. 82.

⁴⁵ Reiner Wild. „Von den 70er Jahren bis zur Gegenwart. Vorbemerkung“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 343–347, hier S. 343.

⁴⁶ Mit 15,6 % Umsatzanteil liegen Kinder- und Jugendbücher auf Platz 2 der Statistik des Börsenvereins des deutschen Buchhandels für das Jahr 2012. *Buch und Buchhandel in Zahlen 2013*. Ed. Börsenverein des deutschen Buchhandels e.V. Frankfurt am Main: MVB Marketing- und Verlagsservice des Buchhandels GmbH, 2013. S. 13.

und Jugendliteratur unter didaktischen Gesichtspunkten, sie sei „Gebrauchsgegenstand, ein Mittel der Erziehung und Bildung“ und es komme „nicht primär auf künstlerische Originalität und gestalterische Gültigkeit, sondern zu allererst auf den pädagogisch ‚richtigen‘ oder ‚falschen‘ Gehalt“ an.⁴⁷ Hurrelmann zeigt hingegen die enge Beziehung zwischen Ästhetik und Pädagogik bei der Beurteilung von Literatur auf und betont die Bedeutung beider Aspekte: „Wenn die Kinderliteratur nun unter die ästhetische Autonomie gestellt wird – so wechseln wir eine Ideologie durch die andere aus, eine Eindimensionalität gegen die andere“.⁴⁸ Von Wilpert schrieb hingegen schon in der ersten Auflage des Sachwörterbuchs (1955), Jugendliteratur sei ein Literaturbereich „teils dichterischen, unterhalgenden, belehrenden und meist indirekt erzieherischen Charakters“, der sich „gleichzeitig durch ästhet[isch] ansprechende Formgebung“⁴⁹ auszeichne. Hier sind beide Aspekte, Didaktik und Ästhetik, entscheidend.

Auch die im Folgenden behandelten Jugendliteraturkrimis können unter didaktischen Gesichtspunkten gelesen werden: Dem jungen Leser werden ethisch-moralische Werte vermittelt, die der Kriminalroman durch die Auseinandersetzung mit Verbrechen und dazugehöriger Strafe genrebedingt transportiert. Hier sei besonders das Kapitel über den täterfokussierten Jugendliteraturkrimi hervorgehoben, das anschaulich demonstriert, dass jugendliche Leser das Verhalten einer Figur eigenständig bewerten und mit ihren persönlichen Moralvorstellungen vergleichen können, wenngleich Zu widerhandlungen unkommentiert präsentiert werden und im Text keine Bewertung erfolgt. Jugendliteraturkrimis können außerdem Wissen vermitteln, wie z.B. das Kapitel zum historischen Jugendliteraturkrimi zeigen wird. Das primäre Ziel ist diese Wissensvermittlung oft jedoch nicht.

⁴⁷ Gerhard Haas. „Das Elend der didaktisch ausgebeuteten Kinder- und Jugendliteratur“. *Praxis Deutsch*. Friedrich Verlag, 1989. Heft 89. S. 3–5, hier S. 3.

⁴⁸ Bettina Hurrelmann. „Wider die Eindimensionalität“. *Praxis Deutsch*. Heft 90. Seelze: Friedrich Verlag, 1990. S. 2 f., hier S. 2.

⁴⁹ Von Wilpert. *Sachwörterbuch*. S. 254–256, hier S. 254.

2 Kriminalliteratur

Wiederholt stößt man in der Forschungsliteratur auf den Begriff „Krimi“ in Anführungszeichen; viele Autoren sprechen lieber von „Kriminalliteratur“ oder unterteilen gleich in Subgenres, als wollten sie der Frage nach der Terminologie auf diese Weise entgehen. „Krimi“ hat sich als Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch eingebürgert, zudem ist „die spannende Erzählung eines Verbrechens bzw. seiner Aufklärung nicht auf ein bestimmtes Medium, wie die Literatur, oder ein einziges Format, wie etwa den Roman, beschränkt.“⁵⁰ Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit die Kurzform „Krimi“ verwendet, wenngleich es sich bei allen Primärwerken um Romane handelt.

2.1 Was ist überhaupt ein Krimi?

Wie Suerbaum anmerkt, ist es nicht sinnvoll, eine Definition zu verwenden, die jeden literarischen Text, der von Verbrechen handelt, als Krimi klassifiziert.⁵¹ Will man ein Genre definieren, darf man die bereits erwähnte inhaltliche Veränderung im Laufe der Zeit nicht außer Acht lassen. Der Krimi ist ein vergleichsweise junges Genre, das in den Anfängen im 19. Jahrhundert leicht zu definieren war, da es neben der Detektivgeschichte kaum andere Varianten gab.⁵² Es reicht jedoch nicht, den Krimi als Geschichte über ein Verbrechen zu definieren, denn viele Texte behandeln Verbrechen ohne dabei Krimis zu sein. Von „Kriminalroman“ verweist der Duden auf „Kriminalfilm“: „Film, bei dem ein Verbrechen und seine Aufklärung im Mittelpunkt stehen.“⁵³ Hier sind drei wichtige Faktoren für eine Definition berücksichtig: Verbrechen, Aufklärung, Mittelpunkt der Handlung. So treffend und logisch diese Begriffsbestimmung auf den ersten Blick erscheint, es gibt Krimis, die sich ihr entziehen, z.B. den Agententhriller, in dem weder die

⁵⁰ Jochen Vogt. *Wie analysiere ich eine Erzählung? Ein Leitfaden mit Beispielen*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2011. S. 70.

⁵¹ Vgl. Suerbaum. *Krimi*. S. 14.

⁵² Vgl. Ebd. S. 13.

⁵³ Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*. Ed. Dudenredaktion. 8. überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Dudenverlag, 2015. S. 1069.

Aufklärung noch die Suche nach dem Täter im Vordergrund stehen, oder der täterfokussierte Krimi, der die Planung und Durchführung des Verbrechens zum Mittelpunkt der Handlung macht. Es ist daher nahezu unmöglich, eine eindeutige, allgemein gültige Definition zu finden, die alle Subgenres abdeckt. Die Definition des Dudens kann als knappe „Grunddefinition“ angenommen werden, die je nach Subgenre angepasst und erweitert werden muss. Nach Suerbaum habe ohnehin niemand „in der Praxis ernsthafte Probleme mit der Abgrenzung des Krimis von Nicht-Krimis“.⁵⁴ Er definiert Krimis weit gefasst als Werke, „die Vorgänge um Mord und Verbrechen auf spannend-unterhaltende Weise präsentieren“.⁵⁵

2.2 Warum wählt man Krimis als Forschungsstoff?

Im Zuge der Recherche für diese Arbeit wurde mir immer wieder die Frage gestellt: Warum denn gerade Krimis? Manchmal mit dem Zusatz: Sind die nicht zu trivial für eine wissenschaftliche Arbeit? Schon in den Anfängen des Genres mussten Leser ihre Wahl verteidigen, sofern sie überhaupt offen dazu standen. „Das Lesen von Detektivromanen gehört zu den Dingen, die man zwar gerne tut, aber über die man nicht gerne spricht, wenigstens nicht in guter oder gar in gelehrter Gesellschaft“.⁵⁶ Im 21. Jahrhundert ist der Krimi so erfolgreich wie nie und dominiert den Buch- und Fernsehmarkt. „Große Beliebtheit ist sicherlich kein Beweis für literarische Vortrefflichkeit, aber Vortrefflichkeit zieht durchaus oft große Beliebtheit nach sich“.⁵⁷ Dennoch hört man immer noch: „Krimis sind trivial“ oder „In Krimis steht immer dasselbe“.

„Immer dasselbe“ ist allerdings gerade das, was den Reiz ausmacht, denn trotz identischer Grundsituation (ein Verbrechen wird verübt und meist aufgeklärt) sind die Möglichkeiten der Variation schier grenzenlos: angefangen bei der Art des Verbrechens (von Diebstahl, über Mobbing, Erpressung, Entführung und Mord bis zum Terrorismus), über die Figur des Ermittlers (eine Gruppe von Kindern, ein Privatdetektiv, die Polizei oder die Frau von nebenan), Tatmotive, raffinierte Tathergänge, die Art der Ermittlung bis hin zu Genrevermischungen. Es gibt Krimis für Kinder, Jugendliche und Erwachsene, für Menschen, die gerne schmunzeln, und solche, die lieber ernste Themen behandelt sehen. Man findet Krimis

⁵⁴ Suerbaum. *Krimi*. S. 11.

⁵⁵ Ebd. S. 14.

⁵⁶ Richard Alewyn. „Die Anfänge des Detektivromans“. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ed. Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. S. 185–202, hier S. 185.

⁵⁷ Joseph Wood Krutch. „Nur ein Detektivroman“. *Der Detektiverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*. Ed. Paul Gerhard Buchloh und Jens Peter Becker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. S. 200–207, hier S. 202.

über politische oder gesellschaftliche Themen, ebenso wie medizinisch-forensische Romane, Geschichten zum Mitraten und Fälle, bei denen die Lösung je nach Entscheidung des Lesers unterschiedlich ausfällt. Kann man da behaupten: Kennst du einen, kennst du alle? „Ein nicht unbeträchtlicher Teil der großen Literatur der Welt wurde innerhalb der Grenzen einer etablierten Tradition verfaßt, und zwar nicht, weil es den Autoren an Originalität mangelte“.⁵⁸ Nach Kelleter mache das Variieren von Mustern und Handlungsstrukturen den Reiz vieler Texte aus und „Popularität und Wiederholung gehören offenbar eng zusammen“; er merkt jedoch auch an, serielles Erzählen stehe oft unter „Trivialitätsverdacht“.⁵⁹ Anderson, Miranda und Pezzotti schreiben:

In crime fiction, the repetition of a formula is an integral part of the series, and yet [...] it is not simply repetition, but the tension between repetition and development, between imitation and transformation, that builds the narrative chain, making reiteration an essential part of change, and change an essential part of reiteration.⁶⁰

Die Debatte zur Trivialität des Krimis wurde oft und mehr als ausführlich geführt. Lange galt er vor allem bei deutschen Kritikern als unwürdig für wissenschaftliche Auseinandersetzungen.⁶¹ Während die einen Argumente gegen das Lesen von Krimis sammelten, verteidigten es die anderen. Auf beiden Seiten gibt es berühmte Vertreter: Brecht verteidigt den Krimi z.B., indem er den unterhaltenden und intellektuellen Wert der Lektüre durch die Möglichkeit des Mitratens hervorhebt.⁶² Nach Krutch müsse bei Kategorisierungen von Literatur in „empfehlenswert“ und „nicht empfehlenswert“ auch beachtet werden, was eine breite Leserschaft tatsächlich rezipiert und wie Genres dadurch geprägt werden und neu entstehen.⁶³ Ihnen gegenüber steht z.B. Schriftsteller und Kritiker Wilson, der sich die Popularität des Genres nicht erklären kann⁶⁴ und das Lesen von Detektivgeschichten als „a

⁵⁸ Ebd. S. 201 f.

⁵⁹ Frank Kelleter. „Populäre Serialität. Eine Einführung“. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. (Ed.) Frank Kelleter. Bielefeld: transcript Verlag 2012. S. 11–46, hier S. 12 und S. 19.

⁶⁰ Jean Anderson, Carolina Miranda und Barbara Pezzotti. „Introduction“. *Serial Crime Fiction. Dying for more*. Ed. Jean Anderson, Carolina Miranda und Barbara Pezzotti. Basings-toke: Palgrave Macmillan, 2015. S. 1–7, hier S. 1.

⁶¹ Vgl. Paul G. Buchloh und Jens Peter Becker. *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1973. S. 3.

⁶² Bertold Brecht. „Über die Popularität des Kriminalromans“. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ed. Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. S. 97–103.

⁶³ Wood Krutch. „Nur ein Detektivroman“.

⁶⁴ Edmund Wilson. „Why do people read detective stories?“ *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*. London: W.H. Allen, 1951. S. 231–237.

kind of vice that, for silliness and minor harmfulness, ranks somewhere between smoking and crossword puzzles⁶⁵ bezeichnet. Es sei „wasteful of time and degrading to the intellect“.⁶⁶ Auch Germanist Schmidt-Henkel, der die Vorzüge des Krimis zu schätzen weiß, stellt fest, dass er „auch in seinen besten Exemplaren Unterhaltungsliteratur“, d.h. trivial, sei.⁶⁷

Alewyn beschäftigt sich als einer der ersten deutschen Literaturwissenschaftler mit dem Detektivroman und setzt sich dabei auch mit der Kritik auseinander, besonders mit einer Behauptung, die heute in Bezug auf Krimis für junge Leser oft genannt wird: Der Krimi ließe den Leser gegen Gewalt und Verbrechen abstumpfen und senke die Hemmschwelle für Straftaten.⁶⁸ Nach Alewyn ist der Krimi jedoch genau im Gegenteil eine „Schule der Moral und des Rechts“, die dem Leser vor Augen führt, dass Verbrechen bestraft werden.⁶⁹

Es gibt auch Kritiker, die zwiespältig bleiben: C.P. Snows erster Roman, *Death under sail* (1932), ist ein Krimi, doch der Autor schreibt, er wisse nicht, warum er dieses Genre wählte, wolle trotz der guten Kritiken nicht als „detective storywriter“ klassifiziert werden und werde daher davon absehen, weitere Krimis zu schreiben.⁷⁰ „They are great fun to write, but they take almost as long as a novel proper“, erklärt Snow.⁷¹ Auch Suerbaum, der 1984 mit *Krimi. Eine Analyse der Gattung* ein bedeutendes Werk über den Krimi, seine Entstehung und Rezeption schrieb, vertrat 1971 noch die Meinung, der Krimi biete „ein durchaus respektables Vergnügen, aber nicht mehr“.⁷²

Viele Krimis wollen vor allem eines: unterhalten. Es müssen weder gesellschaftliche noch politische oder philosophische Themen angesprochen werden, der Stil muss nicht ausgefeilt und extravagant sein; zentral ist die Freude des Lesers an der Lektüre. Natürlich ist ein Krimi auch Spiegel der Gesellschaft und ermöglicht seinem Leser die Reflexion über präsente Themen.⁷³ Die finale Strafe für den Täter

⁶⁵ Edmund Wilson. „Who cares who killed Roger Ackroyd?“ *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*. London: W.H. Allen, 1951. S. 257–265, hier S. 263.

⁶⁶ Ebd. S. 264.

⁶⁷ Gerhard Schmidt-Henkel. „Kriminalroman und Trivialliteratur“. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ed. Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. S. 149–176, hier S. 169.

⁶⁸ Alewyn. „Die Anfänge des Detektivromans“. S. 186.

⁶⁹ Ebd. S. 187 f.

⁷⁰ Charley Percy Snow. *Death under sail*. Looe: House of Stratus, 2011. Unpaginiertes Vorwort.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ulrich Suerbaum. „Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch“. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ed. Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. S. 221–240, hier S. 222.

⁷³ Vgl. Robert S. Paul. *Whatever happened to Sherlock Holmes? Detective fiction, popular theology and society*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991. S. 7.

bestärkt den Leser zudem in seiner Vorstellung der rechtlichen und moralischen Grundlagen einer Gesellschaft.⁷⁴

Der Krimi ist und bleibt eines der beliebtesten Literaturgenres der heutigen Zeit, das einen großen Kreis an treuen Lesern begeistert – unabhängig von der Meinung vieler Theoretiker. Dies ist auch in der Kinder- und Jugendliteratur der Fall, einige Verlage haben eigene Krimireihen.⁷⁵ Umso verwunderlicher ist es, dass Kinder- und Jugendliteratur noch denen zum Krimi Beachtung finden.

Es gibt Befürworter des Genres wie Lange, Dahrendorf, Dankert oder Stenzel, die wiederholt auf die Aktualität des Genres, seine Vielseitigkeit und seinen Nutzen im Schulunterricht hinweisen und banale Kritik oder Verallgemeinerungen widerlegen. Dennoch sind diese Aufsätze im Vergleich zu den vielen Übersichtswerken, die Kinder- und Jugendliteraris keinen Platz einräumen, in der Minderheit. Häufig fehlen Einträge zum Krimi, während andere moderne Genres wie Science Fiction, Fantasy oder realistische Erzählungen berücksichtigt werden. In anderen Fällen wird der Krimi nicht als eigenständiges Genre anerkannt, sondern unter andere Genres, beispielsweise das des Abenteuerromans, subsumiert. Die folgende Auswahl chronologisch sortierter Werke zeigt dies näher:⁷⁶

Jahr	Titel	genannt	eigenes Genre	Subgenre von...
1969	Richard Bamberger (Ed.). <i>Trends in der modernen Jugendliteratur</i>	x	ja	
1977	Klaus Doderer (Ed.). <i>Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur</i> (Bd. 2)	x	ja	
1984	Gerhard Haas (Ed.). <i>Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch</i>	x	ja	
1992	Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Ed.). <i>Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart</i>	x	nein	Abenteuerliteratur
1993	Karl Ernst Maier. <i>Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung</i>	x	nein	Abenteuerliteratur / Jungenbuch

⁷⁴ Vgl. Paul. *Whatever happened to Sherlock Holmes?* S. 9: „Crime is a fact, but civilized cultures want to be assured that matters can be ‘set right’ and that it can be done by achieving justice against the wrongdoer.“

⁷⁵ z.B. *Arena Thriller* (Arena), *Die schwarze Reihe* (Arena), *dtv pocket crime* (dtv), *21st century thrill* (Kosmos), *cbt Thriller* (cbt), *puffin sleuth* (Penguin), *Soho crime* (Soho Press).

⁷⁶ Die vollständigen bibliografischen Angaben sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

1995	Malte Dahrendorf (Ed.). <i>Kinder- und Jugendliteratur: Material</i>	x	nein	Abenteuer-literatur
1996	Peter Hunt (Ed.). <i>International companion encyclopedia of children's literature</i>	-	nein	Dime novels / shaping boy-hood
1998	Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Ed.). <i>Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart</i>	x	jein	Abenteuer-geschichte
2000	Günter Lange (Ed.), <i>Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur</i>	x	ja	
2003	Günter Lange, Karl Neumann und Werner Ziesenis (Ed.). <i>Taschenbuch des Deutschunterrichts</i>	x	ja	
2005	Bernice E. Cullinan und Diane G. Person (Ed.). <i>Continuum Encyclopedia of Children's Literature</i>	x	jein	Detective and mystery fiction
2005	Lena Kåreland. <i>Möte med barnboken</i>	x	nein	Abenteuer-geschichte
2008	Julia Briggs, Dennis Butts und Matthew Grenby (Ed.) <i>Popular Children's Fiction in Britain</i>	-	nein	Abenteuer-geschichte
2008	Matthew Grenby. <i>Children's Literature</i>	-	nein	Adventure story / dime novels
2010	Manfred Marquardt. <i>Handbuch Kinder- und Jugendliteratur</i>	x	jein	Abenteuer-geschichte
2011	Günter Lange (Ed.). <i>Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch</i>	x	ja	
2011	Günter Lange und Leander Petzold (Ed.) <i>Textarten – didaktisch</i>	x	ja	
2011	Sherby A. Wolf (Ed.). <i>Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature</i>	-	nein	dime novels
2012	Isa Schikorsky. <i>Kurze Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur</i>	-	-	

(Tabelle 1)

Mehrere Punkte bedürfen eines Kommentars: Von diesen neunzehn Werken erwähnen rund 75% die Existenz kriminalistischer Texte in der Kinder- und Jugendliteratur.⁷⁷ Dabei wird der Krimi allerdings in nur sieben Fällen, d.h. etwa einem Drittel, als eigenständiges Genre betrachtet. Das verwundert, besonders wenn man feststellt, dass dies in Werken der 1970er und 80er Jahre der Fall war. In den folgenden Jahrzehnten wird der Krimi oft als Teil der Abenteuerliteratur verstanden und in manchen Fällen nur in einem einzigen Satz erwähnt. Auch die Nennung von *dime novels* als spezielle Ausprägung des Krimis in den USA statt einer allgemeineren, umfassenden Darstellung geschieht nicht immer grundlos: Oft sollen anhand der billig produzierten Hefte mit reißerischem Inhalt die negativen Seiten des Genres aufgezeigt werden; die zweifelhafte literarische Qualität wird in den Vordergrund gerückt und es kann schnell der Eindruck entstehen, das gesamte Krimigenre sei ähnlich minderwertig.

Es verwundert ebenso, dass auch nach der Jahrtausendwende noch immer Zuordnungen zur Abenteuergeschichte vorgenommen werden, statt den Krimi als eigenes Genre zu erwähnen. In manchen Werken wird der Krimi sogar komplett ignoriert, wie z.B. in Manfred Marquardts *Handbuchbuch Kinder- und Jugendliteratur* (2010): Unter „Abenteuerbücher“ ist die Detektivgeschichte eines von acht Subgenres, das in gerade einmal 15 Zeilen abgehandelt wird – selbst zum japanischen „Manga“ wurde hier mehr geschrieben. In solchen Fällen wurde bei der Frage nach dem eigenständigen Genre ein „jein“ als Antwort gegeben, denn der Krimi wird hier als Teil der Abenteuerliteratur geführt, bildet dort jedoch ein eigenständiges, namentlich genanntes Subgenre. Im Gegensatz dazu haben Autoren wie Günter Lange die Aktualität des Krimis früh erkannt, seinen Nutzen hervorgehoben und lassen ihn auch in aktuellen Darstellungen zur Kinder- und Jugendliteratur nicht aus den Augen. Von Lange stammen die Artikel im *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* (2000), im *Taschenbuch des Deutschunterrichts* (2003) und in *Textarten – didaktisch* (2011). In dem von ihm 2011 herausgegebenen Handbuch *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart* schrieb Gudrun Stenzel den Artikel über Kriminalgeschichten, der neben einer guten Definition und einer kurzen Entstehungsgeschichte auch eine Typologie mit unterschiedlichen Subgenres, besondere Merkmale und didaktische Aspekte aufführt und eine abgerundete Darstellung des Genres bietet. Die folgende Tabelle verfährt ähnlich, in dem eine Auswahl von Übersichtswerken über den Krimi⁷⁸ auf die Nennung von Werken für junge Leser untersucht wurde:

⁷⁷ Hier kann auch bei einer sehr allgemeinen Definition nicht von „Krimis“ gesprochen werden, da viele Artikel nur Teilbereiche des Genres wie die Detektivgeschichte oder Dime Novels beleuchten.

⁷⁸ Ausgelassen wurden Darstellungen zu Subgenres wie z.B. dem Agententhiller, da diese nur einen Teilbereich des Krimis beleuchten.

Jahr	Titel	Kinder-/Jugendkrimi erwähnt
1971	Viktor Žmegač (Ed.). <i>Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans</i>	nein
1971	Jochen Vogt (Ed.). <i>Der Kriminalroman I – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung</i>	nein
1973	Paul G. Buchloh und Jens Peter Becker. <i>Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur.</i>	nein
1975	Jens Peter Becker. <i>Sherlock Holmes & Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur</i>	nein
1978	Erhard Schütz (Ed.). <i>Zur Aktualität des Kriminalromans. Beichte. Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur</i>	nein
1981	Armin Arnold (Ed.). <i>Sherlock Holmes auf der Hintertreppe. Aufsätze zur Kriminalliteratur.</i>	nein
1984	Ulrich Suerbaum. <i>Krimi. Eine Analyse der Gattung</i>	nein
1989	T.J. Binyon. 'Murder will out'. <i>The Detective in Fiction</i>	nein
1989	Jochen Schmidt. <i>Gangster, Opfer, Detektive: Eine Typengeschichte des Kriminalromans</i>	nein
1990	Martin Priestman. <i>Detective Fiction and Literature. The figure on the carpet</i>	nein
1991	Robert S. Paul. <i>Whatever happend to Sherlock Holmes? Detective fiction, popular theology and society</i>	nein
1997	Nina Schindler. <i>Das Mordsbuch</i>	ja
1998	Jochen Vogt (Ed.). <i>Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte</i>	nein
1998	Evelyne Keitel. <i>Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika</i>	nein
2000	Warren Chernaik, Martin Swaley und Robert Vilain (Ed.). <i>The Art of detective fiction</i>	nein
2001	Hans Bertens und Theo D'haen. <i>Contemporary American Crime fiction</i>	nein
2001	Martin Priestman (Ed.). <i>The Cambridge Companion to Crime Fiction</i>	nein
2001	Carl Darryl Malmgren. <i>Anatomy of murder: mystery, detective and crime fiction</i>	nein

2002	Alexandra Krieg. <i>Auf Spurensuche: der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart</i>	ja
2002	Johannes Willem Bertens. <i>Contemporary American crime fiction</i>	nein
2003	Peter Nusser. <i>Der Kriminalroman</i>	nein
2005	Lee Horsley. <i>Twentieth-Century Crime Fiction</i>	nein
2005	Charles J. Rzepka. <i>Detective fiction</i>	nein
2005	John Scaggs. <i>Crime fiction</i>	nein
2006	Hindersmann. <i>Fjorde, Elche, Mörder. Der skandinavische Kriminalroman</i>	nein
2008	Vera Nünning (Ed.). <i>Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen</i>	nein
2009	Barbara Korte und Sylvia Paletschek (Ed.). <i>Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften</i>	nein
2010	Stephen Knight. <i>Crime fiction since 1800 – Detection, Death, Diversity</i>	nein
2010	Charles J. Rzepka und Lee Horsley (Ed.). <i>A Companion to Crime Fiction</i>	ja
2010	Catherine Ross Nickerson (Ed.). <i>The Cambridge Companion to American Crime Fiction</i>	ja
2011	Malcah Effron. <i>The Millennial Detective: essays on trends in crime fiction, film and television 1990-2010.</i>	nein
2012	Barry Forshaw. <i>Death in a cold climate. A guide to Scandinavian Crime Fiction</i>	nein

(Tabelle 2)

In nur vier der aufgeführten Werke, d.h. nicht einmal 13%, wird die Existenz von Kinder- und Jugendkrimis erwähnt und dass sie besonders in Werken, die die Vielseitigkeit und Modernität des Genres unterstreichen und hervorheben, fehlen, erscheint ungewöhnlich. Aber auch die Titel, die Kinder- und Jugendkrimis nennen, legen den Fokus auf die so genannten Klassiker: Alexandra Krieg befasst sich ausschließlich mit *Emil und die Detektive* (1929), *Fünf Freunde* (1942–63) und *Kalle Blomquist* (1946–53), zudem werden die Begriffe Kinderkrimi und Jugendkrimi synonym verwendet, obwohl vor allem auf Literatur für Kinder Bezug genommen wird. Ähnlich verfährt Christopher Routledge für *A Companion to Crime Fiction* (2010): Hier werden die Anfänge des Genres gut beleuchtet, der Fokus

liegt ebenfalls auf Klassikern; neben den oben genannten fügt er u.a. *Nancy Drew* (ab 1930) und die *Hardy Boys* (ab 1927) hinzu. Er nennt zwar moderne Reihen wie Horowitz' *Alex Rider* oder Higsons *Young Bond*, jedoch in einem anderen Kontext: Alex verkörpert als Waise veränderte Familienstrukturen, *Young Bond* symbolisiert durch ein dazugehöriges PC-Spiel die multimediale Vermarktung. Dass beide Reihen dazu beigebracht haben, Agententhiller für junge Leser zu etablieren, wird nicht erwähnt. Auch Ilana Nash legt in *The Cambridge Companion to American Crime Fiction* (2010) den Schwerpunkt auf *Nancy Drew* und die *Hardy Boys* und beschäftigt sich mit den Reaktionen Erwachsener auf die zunehmende Popularität des Genres zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Nur Ralf Schweikarts Artikel in Schindlers *Mordbuch* (1997), der älteste Artikel der vier genannten, geht auf moderne Formen ein und nennt z.B. das Subgenre des Computerkrimis: „Der Krimi für Jugendliche wird dann gut, wenn er sich über die selbstdefinierten Zwänge hinwegsetzen und zu einer Artenvielfalt finden kann, wie sie die Erwachsenenliteratur längst repräsentiert.“⁷⁹

2.3 Entstehungsgeschichte des Krimis

Das folgende Kapitel berichtet von den Anfängen des Krimis in der Detektivgeschichte, über die unterschiedlichen Entwicklungen in Großbritannien und den USA bis hin zur heutigen Variationsvielfalt des Genres und schneidet dabei alle wichtigen Entwicklungen an, die in der Untersuchung von Jugendkrimis von Bedeutung sein werden. Mit Werken wie Nussers *Der Kriminalroman*, Suerbaums *Krimi* oder John Scaggs' *Crime fiction* gibt es prägnante Einführungen, in denen Details nachgelesen werden können.

Die Anfänge – Eine Detektivgeschichte entsteht

Als Startpunkt für die Entstehung des Krimis gilt das Jahr 1841: Edgar Allan Poe lässt in „The Murders in the Rue Morgue“ den Amateurdetektiv C. Auguste Dupin auftreten. Dupin klärt ein Verbrechen in einem verschlossenen Raum auf, indem er alle unmöglichen Theorien eliminiert, bis die Wahrheit übrig bleibt. Poe führt die Figur des *Great Detective* ein, dessen Freund und Mitbewohner als Erzähler fungiert und somit zur Überhöhung der Figur beiträgt.

Auch vor Poe gab es krimiähnliche Erzählungen, z.B. Schillers „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ (1786) oder „Der Zweikampf“ (1811) von Kleist;⁸⁰ Alewyn

⁷⁹ Ralf Schweikart. „Vom Klassendieb zu den üblichen Verdächtigen. Über Kriminalerzählungen für Jugendliche“. *Das Mordbuch. Alles über Krimis*. Ed. Nina Schindler. Hildesheim: Glaassen Verlag, 1997. S. 239–248, hier S. 248.

⁸⁰ Vgl. „Kriminalgeschichte“. *The Oxford Companion to German Literature by Henry and Mary Garland*. Oxford: Clarendon Press, 1976. S. 494 f., hier S. 494. – Vgl. Jochen Schmidt. *Gangster, Opfer, Detektive: Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt Main/Berlin: Ullstein, 1989. S. 551.

sieht auch in *Das Fräulein von Scuderi* (1818) von E.T.A. Hoffmann einen Vorfänger des Krimis.⁸¹ Hier stehen Verbrechen und Aufklärung jedoch nicht im Mittelpunkt. In Werken, die sich mit Verbrechen beschäftigten, waren es zudem nicht die Menschen, die ein Verbrechen aufklärten und bestraften, sondern Gott.⁸² *The Moonstone* (1868) von Wilkie Collins gilt als erster englischsprachiger Detektivroman,⁸³ denn die Suche nach dem Täter und dem Diamanten sind die zentralen Motive. Die vorherrschende Form des Krimis war in dieser Zeit jedoch die Kurzgeschichte.

Obwohl er oft als flache Figur bezeichnet wird,⁸⁴ bleibt Dupin ein Vorbild für nachfolgende Autoren, ebenso wie Inspektor Lecoq, den Émile Gaboriau 1863 in *L'affaire Lerouge* kreiert und dabei das Genre des *roman policier* schuf,⁸⁵ das im Französischen dem Genre seinen Namen gibt. Beide Figuren beeinflussen Sir Arthur Conan Doyle, der 1887 Sherlock Holmes das Licht der literarischen Welt erblicken lässt, denn auch Holmes löst seine Fälle mit Hilfe des Intellekts, des genauen Beobachtens und der exakten Schlussfolgerungen.⁸⁶ Von Poe übernimmt Doyle ferner den befriedeten Erzähler. Conan Doyle gilt als eigentlicher Begründer der Detektivgeschichte,⁸⁷ es ist der wissenschaftliche Aspekt, der die Holmes-Geschichten von den Vorgängern abhebt und die Detektivgeschichte revolutioniert: „Scientific detection, logical analysis, deduction and induction; those were the methods that were to transform the detective story“.⁸⁸ Holmes inspiriert außerdem Tatorte, untersucht Spuren, macht Experimente oder begibt sich in Verkleidung auf die Suche nach Informationen. Noch während Doyle neue Abenteuer veröffentlicht, erschaffen andere Autoren Detektivfiguren, die durch Hol-

⁸¹ Alewyn. „Die Anfänge des Detektivromans“. S. 197.

⁸² Vgl. Suerbaum. *Krimi*. S. 30 ff.

⁸³ Nusser. *Der Kriminalroman*. S. 82 ff.

Scaggs. *Crime fiction*. New York: Routledge, 2005. S. 23 f.

⁸⁴ Vgl. z.B. John T. Irwin. *The Mystery to a solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1994. S. 1.

⁸⁵ Nusser. *Kriminalroman*. S. 84.

⁸⁶ Amüsant sind Holmes' Aussagen über Dupin, „a very inferior fellow“ und Lecoq, „a miserable bungler“ in *A Study in Scarlet*. In: *The annotated Sherlock Holmes. The four novels and the fifty-six short stories complete by Sir Arthur Conan Doyle*. Band 1. (Ed.) William S. Baring-Gould. London: Random House, 1968. S. 143–234, hier S. 162. Alle weiteren Zitate aus den Erzählungen Doyles entstammen dieser Ausgabe und werden mit I und II für den jeweiligen Band und durch Kurztitel gekennzeichnet (Aufschlüsselung s. Anhang).

⁸⁷ Vgl. Suerbaum. *Krimi*. S. 50.

⁸⁸ Peter Ridgway Watt und Joseph Green. *The alternative Sherlock Holmes. Pastiches, Parodies and Copies*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2003. S. 264.

mes beeinflusst werden: Seriencharaktere wie Sexton Blake (ab 1893 von verschiedenen Autoren), Nelson Lee (ab 1894 von Maxwell Scott) oder Martin Hewitt (ab 1894 von Arthur Morrison)⁸⁹ erfreuen sich großer Beliebtheit.

Der Aufstieg der Massenware – Dime Novels, Pulp Magazines, Penny Dreadfuls

Seit den 1860er Jahren erscheinen in Amerika die ersten *dime novels*, Heftromane zu geringem Preis und mit wachsender Beliebtheit. Neben Western-Helden wie Buffalo Bill stehen bald Detektive im Mittelpunkt, z.B. Nick Carter (ab 1886) von Johan Russel Coryell, dessen über 1000 Abenteuer von unterschiedlichen Autoren weitergeführt werden.⁹⁰ Carter kann alles, weiß alles und sieht auch noch toll aus – ein Superheld unter den Detektiven. Er wird nur von Sexton Blake übertroffen, dessen ca. 4000 Abenteuer von rund 200 verschiedenen Autoren stammen.⁹¹

Dime novels stehen häufig in der Kritik, man bezeichnetet sie als „Schund“, dem es an literarischem Niveau und materieller Qualität fehle.⁹² Man wirft dem Genre Oberflächlichkeit, Stereotypie in der Figurendarstellung und rein kommerzielle Produktionsgründe vor. Dennoch setzt es sich durch und neben *dime novels* erscheinen *pulp magazines* und bekannte Magazine wie *The Popular Magazine* und *Black Mask*, in denen auch Romane in Serienform veröffentlicht werden. In Großbritannien werden die Heftchen als *Penny Dreadfuls* (oder *penny awfus*, *penny horribles*) bekannt und auch hier werden Magazine beliebt, z.B. *The Strand Magazine*, in dem u.a. Conan Doyle, Agatha Christie und Dorothy L. Sayers veröffentlichten.⁹³

Die Jahrhundertwende – Schlechte Zeiten für gute Krimis?

Das neue Jahrhundert beginnt zunächst wenig ergiebig, die Krimis dieser Zeit werden in Retrospektive als einfallslos kritisiert und schnell vergessen.⁹⁴ Doch auch in trüben Zeiten gibt es Autoren und Figuren, die sich hervortun, z.B. der wissenschaftliche *Dr. Thorndyke* (1907) von R. Austin Freeman oder Gilberth Keith Chestertons geistlicher Ermittler *Father Brown* (1910), der als einfühlsamer Seelsorger und Ermittler in beinahe 50 Kurzgeschichten berühmt wird.⁹⁵ Für Chesterton sind die Hintergründe einer Tat und das hermeneutische, einfühlsame Verstehen des Täters oftmals wichtiger als die Rekonstruktion des Tathergangs.⁹⁶

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 265 f.

⁹⁰ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 108.

⁹¹ Vgl. Ebd.

⁹² Vgl. Ebd.

⁹³ Vgl. Scaggs. *Crime fiction*. S. 56.

⁹⁴ Watt und Green. *The alternative Sherlock Holmes*. S. 270.

⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 271: „Apart from Holmes, Father Brown is the only detective of the pre-war era whose stories are read today“.

⁹⁶ Nusser. *Der Kriminalroman*. S. 89.

Autoren wie E.W. Hornung und Maurice Leblanc stellen erstmals den Verbrecher ins Zentrum ihrer Geschichten und erschaffen mit *Raffles* (1899) und *Lupin* (1905) den Gentleman-Verbrecher, der intellektuell auf einer Stufe mit Holmes, nur auf der anderen Seite des Gesetzes steht.

Der politische Aspekt – der Agententhiller

1871 schreibt General Sir George T. Chesney mit *The Battle of Dorking* einen wichtigen Vorläufer für den Agententhiller. Der Roman schildert die Invasion Großbritanniens durch die Deutschen, die durch geschickte Spionage gelingt.⁹⁷ Mit *The Riddle of the Sand* von Erskine Childer erscheint 1903 der erste Agententhiller, der unter dem Deckmantel eines Militärberichts Aufmerksamkeit erregt. Autoren schreiben Romane, in denen sie vor den Gefahren ausländischer Mächte warnen, darunter John Buchan mit *The Thirty-Nine Steps* (1915) und Herman Cyril McNeile (als „Sapper“) mit seinen Romanen über *Bulldog Drummond* (1920–1954). Mittelpunkt der Handlung ist das Unschädlichmachen eines bekannten Gegners, der Verbrechen verübt hat und weitere verüben wird, wenn der Agent ihn nicht stoppt. Häufig bedroht das Verbrechen das Vaterland des Agenten; es geht oft um die „Diffamierung des politischen Gegners“,⁹⁸ viele Agententhiller werden als Propaganda genutzt und vermitteln ein negatives Bild des ausländischen Feindes und ein positives Bild der Bemühungen und Heldenataten des patriotischen, am Ende (meist) siegreichen Agenten.

Seit den 1930er Jahren verändert sich das Genre, der patriotische Amateurheld weicht dem verbeamteten Agenten. 1952 erscheint Ian Flemings erster *James Bond*, der heute u.a. durch die Verfilmungen weltbekannt ist. Autoren wie John le Carré und Len Deighton zählen zu den bekannten des Genres, die sich durch einen realistischen Stil und die Darstellung der negativen Seiten des Geheimdienstes und der Spionage auszeichnen. Vielfach wurde spekuliert, ob der Agententhiller nach Ende des Kalten Krieges eine Zukunft habe.⁹⁹

Das Golden Age – der Rätselroman (whodunnit)

Auch die Detektivgeschichte beginnt sich zu wandeln: Nach Ende des ersten Weltkriegs entsteht der „klassische Detektivroman“; der englische Name „who-dunnit“ weißt auf die zentrale Frage dieser Spielart hin.¹⁰⁰ Das Verbrechen bildet ein Rätsel, das Detektiv und Leser fasziniert; es stört die Ordnung der Gesellschaft, die am Ende wiederhergestellt wird, indem der Verbrecher enttarnt und das Rätsel

⁹⁷ Vgl. Hindermann. *Der britische Spionageroman. Vom Imperialismus bis zum Ende des kalten Krieges*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. S. 9.

⁹⁸ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 111.

⁹⁹ Jens-Peter Becker. *Der englische Spionageroman. Historische Entwicklung, Thematik, literarische Form*. München: Goldmann, 1973. S. 165.

¹⁰⁰ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 92.

gelöst wird. Die 1920er und 30er Jahre, in denen die meisten Rätselromane verfasst wurden, werden oft als *Golden Age* des Krimis bezeichnet. 1920 erscheint mit *The Mysterious Affair at Styles* Agatha Christies erster Detektivroman mit Privatdetektiv Hercules Poirot. Es folgen über 60 weitere Kriminalromane mit Poirot und Miss Marple, die bei ihren Ermittlungen nicht allein auf ihren Verstand, sondern auch auf Intuition und Menschenkenntnis vertrauen.

Viele Whodunnits bedürfen spezifischer Voraussetzungen, z.B. einer begrenzten, in sich geschlossenen Gruppe von Figuren, die z.B. durch räumliche Separierung oder einen gemeinsamen Berufsstand zusammentrifft; der Mörder muss unter ihnen sein.¹⁰¹ Allein der Detektiv gehört nicht zu ihnen; er ist meist kein professioneller Ermittler wie er zeitgleich in Romanen der *hard-boiled school* auftritt, sondern ein ambitionierter Amateur: „All of the most famous sleuths of the Golden Age were amateurs: Hercule Poirot, Miss Marple, Lord Peter Wimsey, Albert Campion“.¹⁰² Auch Räume werden zur Verrätselung der Geschichte eingesetzt, z.B. als Rätsel des „locked room“. Viele Krimis des *Golden Age* spielen in ländlichen Gegenden, während der *hard-boiled* Krimi die moderne, industrielle Großstadt zum Schauplatz des Verbrechens macht.¹⁰³ Die ländliche oder kleinstädtische Idylle, gepaart mit unblutigen Darstellungen von Verbrechen und einer „gemütlichen“ Ermittlung führten zum Spitznamen „Cosy“.

Im *Golden Age* werden erstmals pseudo-theoretische Betrachtungen über das Genre angestellt, Autoren wie S.S. van Dine und R.A. Knox stellten mit „Twenty Rules for Writing Detective Stories“ (1928) und „Detective Story Decalogue“ (1929) Regelkataloge für das Verfassen zusammen.¹⁰⁴ Hier spielt das ‚fair play‘ mit dem Leser eine große Rolle: Alle inhaltlichen Elemente, die den Leser davon abhalten, den Täter zu identifizieren (z.B. Doppelgänger), sind regelwidrig. Die Regelhaftigkeit zeigt, dass der Rätselroman als Spiel zwischen Autor und Leser angesehen wurde,¹⁰⁵ als ausgebautes Kreuzworträtsel, bei dem man durch die richtigen Schritte zur Lösung gelangt.

Eine andere bekannte Autorin dieser Zeit ist Dorothy L. Sayers mit ihren Detektivromanen um Lord Peter Wimsey (1923–1937). Lord Peter löst seine Fälle ab dem dritten Band oft gemeinsam mit Harriet Vane, die er erst vor dem Galgen rettet und später heiratet. Für Sayers ist die Lösung des Falls ebenso wichtig wie die präzise Schilderung des Milieus und der Figuren. Lord Peter und Harriet diskutieren die Fälle und legen ebenso viel Wert auf moralische und psychologische

¹⁰¹ Ebd. S. 34 f.

¹⁰² Scaggs. *Crime fiction*. S. 40.

¹⁰³ Ebd. S. 50.

¹⁰⁴ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 92.

¹⁰⁵ Vgl. Scaggs. *Crime fiction*. S. 36 f.

Aspekte wie auf die Rekonstruktion des Verbrechens und die Auffindung des Täters.¹⁰⁶ Kriminalhandlung und Nebenhandlungen werden ausgewogen kombiniert. Sayers gilt als Autorin des gehobenen, anspruchsvollen Krimis, besonders *Gaudy Night* (1935) gilt als Meisterwerk, das ein Gleichgewicht zwischen Kriminalhandlung und anderen Themen, darunter weibliche Bildung, philosophische Fragen der Selbstfindung und Liebe, herstellt.

Auch Georges Simenon schafft mit Kommissar Jules Maigret in über 70 Romanen und fast 30 Kurzgeschichten einen berühmten Detektiv. Simenon schildert das Verbrechen und seine Hintergründe realistisch; Maigret, ein Mann aus dem Volk, kann die sozial bedingten Motive der Täter nachvollziehen und bringt Verständnis für ihr Handeln auf. Für ihn ist ein Fall erst abgeschlossen, wenn er die Hintergründe einer Tat verstanden hat.

Als Verbrechen rückt in dieser Zeit immer stärker der Mord in den Vordergrund, eine von van Dines Regeln besagt sogar, dass es eine Leiche geben müsse, „the deader the corpse the better.“¹⁰⁷ Die Leichen im *Golden Age* sind jedoch „curiously sanitised and bloodless“.¹⁰⁸

Der amerikanische Weg – die Hard-boiled School

Der US-amerikanische Krimi präsentiert sich zur gleichen Zeit in einem anderen Licht: Die so genannte *Hard-boiled School* wendet sich gegen „feminized, classical English fiction“¹⁰⁹ und stellt Verbrechen dar, mit denen sich die Bevölkerung der amerikanischen Großstädte im Alltag auseinandersetzen muss.¹¹⁰ Ein Mord hat keinen außergewöhnlichen Stellenwert mehr, es gibt keine Ordnung, die gestört und wiederhergestellt werden kann. Das in vielen *hard-boiled* Romanen dargestellte organisierte Verbrechen entsteht u.a. in Folge der Prohibition ab 1919 und wird durch die große Depression ab 1929 begünstigt.¹¹¹

Der Ursprung dieses Subgenres liegt in den erwähnten *pulp magazines*,¹¹² viele Romane wurden zunächst in Heften veröffentlicht. Als wichtigste Vertreter gelten Dashiell Hammett und Raymond Chandler. Hammett hat als Privatdetektiv für Pinkerton gearbeitet, so dass er mit dem Metier vertraut ist. Privatermittler Sam Spade in *The Maltese Falcon* (1930) ist ein brutaler und skrupelloser Mann, von

¹⁰⁶ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 98.

¹⁰⁷ Zitiert nach Scaggs. *Crime fiction*. S. 43.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Erin Smith. *Hard-boiled. Working Class readers and pulp magazines*. Philadelphia: Temple University Press, 2000. S. 39.

¹¹⁰ Vgl. Scaggs. *Crime fiction*. S. 57.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Smith. *Hard-boiled*. S. 20.

Christopher Breu. *Hard-boiled masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. S. 1.

der korrupten, gewalttätigen Großstadt seelisch zerstört. Er betrügt seinen Partner und schläft mit einer Klientin, die er am Ende trotz aufkeimender Gefühle der Polizei ausliefert und an den Galgen bringt. Den Gegensatz bildet Philip Marlowe in *The Big Sleep* (1939) und sechs weiteren Romanen Chandlers. Marlowe will moralische Werte erhalten und erscheint wie ein moderner Ritter,¹¹³ der in einer vom organisierten Verbrechen durchzogenen Gesellschaft die Wahrheit aufdeckt und die Moral einzelner Menschen hinterfragt.¹¹⁴

Der Fokus des Subgenres liegt auf der *action*, dem Leser werden Verfolgungsjagden, Schießereien und körperliche Konfrontationen präsentiert, der Detektiv ist permanent in Bewegung und die Schauplätze ändern sich rasch. Häufig wird aus der Ich-Perspektive des Detektivs erzählt, man kann sie „als die typischste Perspektivform der amerikanischen *hard-boiled novel* betrachten“,¹¹⁵ z.B. in *The Big Sleep* oder Hammetts Romanen *Red Harvest* (1929), *The Dain Curse* (1929) oder *The Thin Man* (1934).

In einer kriminellen Welt können auch die Ermittler nur zu Gewalt greifen, um das Verbrechen zu bekämpfen.¹¹⁶ Ein wichtiger Unterschied zum englischen Rätselromans besteht zudem darin, dass der *hard-boiled* Krimi keine Amateuerdetektive, sondern Berufsermittler zeigt: „The private eye is a professional investigator who works for a living“.¹¹⁷ Die Suche nach der Wahrheit ist kein Selbstzweck mehr, sondern sichert das tägliche Überleben.

„Something is rotten in the state“ – gesellschaftskritische Tendenzen

Milieu, soziale Verhältnisse und die Auswirkungen auf das Verbrechen treten bei Sjöwall und Wahlöö, Donna Leon oder Henning Mankell in den Vordergrund.¹¹⁸ Eine kritische Gesellschaftsbetrachtung fließt in die Werke ein, ohne dass die Kritik plakativ wirkt.¹¹⁹ Sjöwall und Wahlöö verfassen eine zehnbändige Krimiserie mit dem Serientitel *Roman om ett brott* (1964–1975), Roman über ein Verbrechen. Vielfach wird behauptet, die Wahl des Genres sei „Mittel zum Zweck“,¹²⁰ um ein möglichst breites Publikum für die soziale Kritik zu sensibilisieren. Die

¹¹³ John T. Irwin. *The Mystery to a solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1994. S. 1.

¹¹⁴ Vgl. Suerbaum. *Krimi*. S. 143.

¹¹⁵ Beatrix Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman*. Amsterdam: Verlag B.R. Grüner, 1983. S. 145.

¹¹⁶ Vgl. John Paul Athanasourelis. *Raymond Chandler's Philip Marlowe. The hard-boiled detective transformed*. North Carolina: MacFarland & Company Inc., 2012. S. 3.

¹¹⁷ Ebd. S. 60.

¹¹⁸ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 100 f.

¹¹⁹ Ebd. S. 129.

¹²⁰ Wolfgang Butt. „Der Wohlfahrtsstaat und seine Mörder. Zum „Roman über ein Verbrechen“ von Maj Sjöwall und Per Wahlöö“. *Aspekte der skandinavischen Gegenwartsliteratur*. Ed. Brennecke, Detlef. Heidelberg: Winter Universitätsverlag, 1978. S. 37–56, hier S. 41.

Autoren zeigen korrupte und brutale Mitarbeiter der verstaatlichten Polizei, die mangelnde Unterstützung für die Bevölkerung durch die regierende Partei, die wenige Jahre zuvor mit dem *folkhem*, dem Wohlfahrtsstaat, geworben hat. In den zehn Bänden rücken Täter in den Mittelpunkt, die oft bessere Menschen als ihre Opfer und durch die sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse „gezwungen“ sind, ein Verbrechen zu begehen.¹²¹ In dieser Tradition schreiben Autoren wie z.B. Richard Hey, Henning Mankell und Tove Alsterdal. Auch sie schildern detailliert das Milieu, kritisieren den Polizeiapparat und stellen Täter vor, die in einer Straftat die letzte Möglichkeit zur Sicherung ihrer Existenz sehen.¹²²

Und heute? – moderne Variantenvielfalt

Im 21. Jahrhundert ist die inhaltliche und strukturelle Bandbreite des Krimis größer denn je. Wenngleich „Trends“ bestimmte Subgenres zeitweise als besonders populär hervorheben, lässt sich keine dauerhafte Vorliebe der Leser für ein bestimmtes Subgenre feststellen. Vielmehr liegt der Reiz in der Fülle unterschiedlicher Spielarten, die Traditionen aufleben lassen oder abseits des Bekannten neue Varianten schaffen.¹²³ Auffallend ist die Hybridisierung, die auch in dieser Arbeit aufgezeigt wird: Es gibt z.B. forensische Krimis, wie sie Kathy Reichs, Simon Beckett oder Patricia Cromwell schreiben, psychologische Krimis (häufig als „Psychothriller“ betitelt), historische Krimis, die in der Vergangenheit spielen oder aus heutiger Sicht ein vergangenes Verbrechen klären, und Regionalkrimis, um nur einige Varianten zu nennen.

2.4 Besonderheiten zu Kinder- und Jugendkrimis

Im Folgenden wird kurz gezeigt, wie sich der Krimi für ein junges Publikum parallel zu den genannten Entwicklungen herausgebildet hat und wie spezifische Kritikpunkte an dieser Form zu beurteilen sind. Auch das Verbrechen in Kinder- und in Jugendkrimis wird näher beleuchtet.

2.4.1 Ein kurzer historischer Abriss

Viele Werke der Kinderliteratur, z.B. Märchen, beinhalten auch die Darstellung von Verbrechen, so dass sich Vorläufer für Kinder- oder Jugendkrimis bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts finden, darunter Charles Dickens' *Oliver Twist* (1837), Mark Twains *The Adventures of Tom Sawyers* (1876) und Robert Louis Stevensons *Treasure Island* (1883).¹²⁴ Diese abenteuerlichen Geschichten stellen

¹²¹ Vgl. Suerbaum. *Krimi*. S. 175.

¹²² Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 131 f.

¹²³ Vgl. Suerbaum. *Krimi*. S. 196.

¹²⁴ Vgl. Worthington. *Key Concepts*. S. 97 ff.

Kinder oder Jugendliche als Protagonisten vor und berichten u.a. auch von Verbrechen, beispielsweise dem Mord, den Tom Sawyer beobachtet. Allerdings stehen Verbrechen und Aufklärung hier noch nicht im Vordergrund.

Im deutschsprachigen Raum entstehen erste Kinderkrimis nach dem Ersten Weltkrieg, z.B. Wolf Durains *Kai aus der Kiste* (1927), in dem ein gewiefter Straßenjunge und seine Freunde eine Wette gegen einen Reklameagenten gewinnen und der als Paradebeispiel für die Neue Sachlichkeit gilt.¹²⁵ Andere Beispiele sind *Emil und die Detektive* (1928) von Erich Kästner und Wilhelm Matthießens *Das rote U* (1932).¹²⁶ Besonders Kästners *Roman für Kinder* (so der Untertitel) hat großen Erfolg und wird als das „erfolgreichste und nach wie vor berühmteste und bedeutendste Kinderbuch Erich Kästners“ bezeichnet.¹²⁷ Mit Verfolgungsjagd, Beschatzung und Überführung des Herren mit dem steifen Hut durch Emil und eine Gruppe Berliner Kinder legt Kästner einen Grundstein für Kriminalerzählungen, in denen Kindergruppen ermitteln und einen Verbrecher überführen.

Zur gleichen Zeit werden in den USA Serienhelden populär: Die *Hardy Boys* (ab 1927) und *Nancy Drew* (ab 1930) werden von Edward Stratemeyer begründet und unter den Kollektivpseudonymen Franklin W. Dixon und Carolyn Keene geschrieben. Publikumsliebling *Nancy Drew* gilt als „one of the bestselling characters of all time“¹²⁸ und die Geschichten werden auch nach Stratemeyers Tod weitergeführt, seit 2005 unter dem Serientitel *Girl Detective*. Cornelius nennt Nancy „the iconic representation of the girl sleuth for most Americans today“ und zeigt, wie „characteristics associated with Nancy Drew have become typical for the teenaged girl detective“.¹²⁹ Obwohl Handlung und Figuren stereotyp angelegt sind,¹³⁰ zählt die Serie zu den meist verkauften des 21. Jahrhunderts.¹³¹

¹²⁵ Vgl. Karrenbrock, „Weimarer Republik“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. S. 254.

¹²⁶ Vgl. Klaus Füller, „Kriminalromane für Kinder und Jugendliche“. *Lehren und lernen: Zeitschrift für Schule und Innovation in Baden-Württemberg*. Villingen-Schwenningen: Neckar-Verlag, Heft 29, 2003. S. 12–30, hier S. 12.

¹²⁷ Isa Schikorsky, „Literarische Erziehung zwischen Realismus und Utopie – Erich Kästners Kinderroman ‚Emil und die Detektive‘“. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Bettina Hurrelmann. Frankfurt am Main: Fischer, 1995. S. 216–233, hier S. 216.

¹²⁸ Melanie Rehak. *Girl sleuth: Nancy Drew and the women who created her*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2005. S. XII.

¹²⁹ Michael G. Cornelius, „Introduction: The Mystery of the Moll Dick“. *Nancy Drew and her sister sleuths. Essays on the fiction of girl detectives*. Ed. Michael G. Cornelius und Melanie E. Gregg. Jefferson und London: McFarland and Company, 2008. S. 1–11, hier S. 4 f.

¹³⁰ Michael G. Cornelius, „Introduction“. *The Boy Detectives: Essays on the Hardy Boys and Others*. Ed. Michael G. Cornelius. Jefferson: McFarland and Company, 2010. S. 1–11, hier S. 10.

¹³¹ Marilyn S. Greenwald. *The Secret of the Hardy Boys: Leslie McFarlane and the Stratemeyer Syndicate*. Athens: Ohio University Press, 2004. S. XII.

Aus dem Abenteuergenre entwickeln sich in Großbritannien u.a. die Serien von Enid Blyton: *Famous Five* (ab 1942), *The Mystery of...* (ab 1943), *The Adventure of...* (ab 1944) oder *The Secret Seven* (ab 1949) – alle bis heute populär, wenngleich Brunken die Figurendarstellung als „unbefriedigend“ und „ohne jede Tiefe“ bezeichnet und die Hauptfiguren nur „Klischees und Rollenstereotype“ darstellen.¹³² Diese klischeehafte Anlage der Figuren und die schematische Einteilung in „gut“ und „böse“ erleichtert dem Leser jedoch frühzeitig eine Positionierung. Die „weitgehend konturlosen Figuren“¹³³ dienen als Projektionsfläche für die Vorstellungen des Lesers, der sich wiedererkennen kann. Psychologische, moralische oder ethische Diskussionen werden umgangen, stattdessen ist, wie in der klassischen Detektivgeschichte, am Ende alles wieder in Ordnung.

Auch andere Frühwerke des Genres haben Kultstatus erreicht, z.B. Astrid Lindgrens *Mästerdetektiven Blomkvist* (ab 1950) oder *The three investigators* (ab 1964) von Robert Arthur, die von deutschen Autoren bis heute fortgeführt wird. Beide Reihen legen Grundlagen für die Entwicklung von Kinder- und Jugendkrimis: Die Trilogie um Kalle Blomkvist gilt als eines der ersten Werke schwedischer Kriminalliteratur für Kinder. Kalle will Polizist werden und sieht sich in der Tradition von Holmes, Poirot und Lord Peter. Seine Abenteuer werden Vorbild für Detektivgeschichten, in denen Kinder Detektiv spielen und durch Zufall in einen echten Fall verwickelt werden.¹³⁴ Kalle prägt sogar das schwedische Verb „blomkvista“, welches das amateurdetektivische Handeln von Kindern bezeichnet.¹³⁵ Die drei Detektive aus Rocky Beach bilden eine gut organisierte Detektivbande mit Einsatzzentrale, Visitenkarten und sogar einem von der Polizei ausgestellten Ausweis, der ihnen offizielle Ermittlungen erlaubt. Die Rollen sind klar verteilt: Justus (im Original Jupiter) ist der kluge Anführer, der sportliche Peter (Pete) der zweite Detektiv und Bob ist für Recherche und Archiv zuständig.¹³⁶

Ab den 1970er Jahren lassen sich realistische Beschreibungen und sozial- sowie gesellschaftskritische Tendenzen erkennen: Die schwedische Trilogie *Kriminalen* (1966–1969) von Uno Modin begleitet einen jungen Polizeianwärter bei seiner

¹³² Otto Brunken. „Das Rätsel Blyton und die Lust an der Trivialität. Enid Blytons ‘Fünf Freunde’-Bücher“. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Bettina Hurrelmann. Frankfurt am Main: Fischer, 1995. S. 401–418, hier S. 408.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Vgl. Lilian und Karl Gunnar Fredriksson. *Blod! Inget twivel om den saken! Svenska deckare för barn och ungdom från Kalle Blomkvist till Gatugängen*. Lund: BTJ förlag, 2011. S. 29.

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 20.

¹³⁶ Pickrell zeigt konzeptionelle Parallelen zwischen Jupiter und Sherlock Holmes auf, u.a. dass beide ihre Kollegen für einfache Nachforschungen delegieren, sie im Dunkel tappen lassen und eine Begabung für das Schauspiel haben, die sie geschickt einsetzen. Vgl. Alan Pickrell. „The power of three: Alfred Hitchcock’s three investigators series“. *The boy detective. Essays on the Hardy Boys and others*. Ed. Michael G. Cornelius. Jefferson: McFarland, 2010. S. 132–142, hier S. 137 f.

Ausbildung, schildert dabei sowohl das Alltagsleben der Zeit als auch die immer stärker aufkeimende Kriminalität realistisch und zeigt auch Jugendliche als Täter. In Sjöwall/Wahlöös Tradition leben die Menschen hier in einer dauerhaft gestörten Gesellschaft, in der das Verbrechen Alltag ist. Modin versucht die Hintergründe für Jugendkriminalität zu klären; die Grenze zwischen Krimi und gesellschaftskritischen Texten verschwimmt.¹³⁷ Auch Gun Jacobson beschäftigt sich mit dem Schicksal krimineller Jugendlicher: In *Ostraffad* (1974), ungestraft, schildert sie, wie zwei Jugendliche ein Auto stehlen; Jocke wird zu einer Jugendstrafe verurteilt, Christer bleibt straffrei. Die Autorin zeigt, wie Jocke dadurch auf die schiefe Bahn gerät und ein Leben in der Kriminalität führt, während Christer seinen Fehler einsieht und vernünftig wird.¹³⁸ Die Strafe und ihre Folgen für den Täter stehen bei vielen Autoren im Vordergrund, eine Verurteilung ist nicht mehr das Ende eines Romans, sondern der Anfang.

In Krimis für Kinder und Jugendliche lässt sich eine Neuerung feststellen: Lilian und Karl Gunnar Fredriksson sprechen von wachsender Härte und Rücksichtslosigkeit, sowie unkontrollierter Gewalt,¹³⁹ die sich in vielen Krimis der Zeit widerspiegelt. Besonders soziale und kulturelle Unterschiede in der Bevölkerung werden in Form von rassismusgebundener Gewalt, Mobbing etc. dargestellt. Bekannt wurden z.B. Romane von Mats Wahl: In *John-John* (1999) beschreibt er den Konflikt zwischen zwei Familien unterschiedlicher Herkunft, zwischen den „svennar“ (herablassend für native Schweden) und den „svartskallar“ (ebenso herablassend für Einwanderer mit dunkler Hautfarbe). Weitere Jugendkrimis, die dieses Thema behandeln, sind u.a. *Bläögd* (1999), Blauäugig, von Mats Berggren oder *Sabotage* (2000) von Emma Vall.

2.4.2 Die Bewertung des Genres in den letzten 50 Jahren

Nicht nur der Erwachsenenkrimi hatte einen schweren Start, wurde als „Schund“ bezeichnet und trivialisiert. In der Kinder- und Jugendliteratur führte er ebenfalls lange ein Schattendasein, wenn es darum ging, wissenschaftlich untersucht und in seiner literarischen Qualität anerkannt zu werden.

In den 1970er und 80er Jahren wurden Krimis für junge Leser im Zuge der Diskussion über die Trivialliteratur besonders in Deutschland häufig nur danach beurteilt, ob sie zu Unterrichtszwecken einsetzbar sind. Krimis mussten didaktische Anforderungen erfüllen und moralische Werte oder Sachwissen vermitteln, um als gute Lektüre zu gelten. Dahrendorf rückt den Krimi in den Blickpunkt der Literaturdidaktik und wirbt für den Einsatz an Schulen, um Schülern die Strukturen aufzuzeigen, mit denen ihre Rezeption und ihr Bild der Gesellschaft beeinflusst werden. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Krimi gehört für Dahrendorf

¹³⁷ Vgl. Fredriksson. *Blod*. S. 34 und 43.

¹³⁸ Vgl. ebd. S. 51.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 55.

„zur politischen Erziehung zur kritischen Wachsamkeit, zur Fähigkeit, die gesellschaftlichen Instrumente der sozialen Kontrolle [...] in ihren Funktionen zu durchschauen.“¹⁴⁰ Hierbei sollte folglich nicht die literarische Qualität gezeigt, sondern beispielhaft bewiesen werden, dass Krimis junge Leser bei mangelnder Reflexion über die darstellte soziale Ordnung negativ beeinflussen können:

Die Schüler müssen informiert sein über die Beziehung zwischen Krimi und Gesellschaft, sie müssen wissen, daß der Krimi die Verhältnisse der Gesellschaft umstrukturiert, um im Leser das Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit in der Gesellschaft zu verstärken und damit ihn von dieser abhängig zu machen. Nur wenn der Mensch dieses Spiel durchschaut, kann er sich gefahrlos mit ihm einlassen.¹⁴¹

Baumgärtner gibt 1980 zu bedenken, dass sich mit Krimis der Spaß am Lesen unterstützen lasse; man dürfe Kindern und Jugendlichen nicht nur belehrende Literatur vorlegen: „Spaß an Literatur zu machen, ohne gleich wieder belehren, aufklären, ‚emanzipieren‘ zu wollen, ist auch ein Ziel.“¹⁴² Er kritisiert das Vorgehen der Pädagogen, die stets einen größtmöglichen Nutzen aus der Lektüre eines Werkes ziehen wollen:

Pädagogen sind offenbar nur schwer dazu zu bewegen, eine Sache, die von ihren Urhebern wie von ihren Benutzern als Gegenstand des Vergnügens gemeint ist, nun auch ihrerseits als das gelten zu lassen. Es muß eine Art *déformation professionnelle* geben, die viele Lehrer nur glücklich sein lässt, wenn sie am Ende einer Unterrichtseinheit möglichst viele Lernziele abhaken können.¹⁴³

Noch 2003 konstatierte Haas, dass Jugendliteratur der allgemeinen Meinung nach „dem Heranwachsenden zu nützen habe, dass sie im weitesten Sinne erziehliche und belehrende Funktion“ haben müsse, fährt jedoch fort: „Aber was über zwei Jahrhunderte hin als selbstverständlich angesehen wurde, muss deshalb noch nicht ‚richtig‘, d.h. der Sache angemessen sein“.¹⁴⁴ Bis heute sind immer wieder kürzere Beiträge zu dem Genre erschienen, darunter auch viele, die es positiv und unabhängig von didaktischen Merkmalen beurteilen; größere Arbeiten, die sich intensiv mit Kriminalliteratur für Kinder und/oder Jugendliche auseinandersetzen und den Fokus nicht auf didaktische Aspekte und die Debatte zur Trivialliteratur legen, sucht man vergebens. Vielmehr werden einzelne Romane oder Erzählungen auf ihre Tauglichkeit im Unterricht untersucht und exemplarische Analysen geschrieben, die Leitfäden für die Unterrichtsvorbereitung und größere Projekte vorlegen.

¹⁴⁰ Malte Dahrendorf. „Der Kriminalroman als didaktisches Problem“. *Sprache im technischen Zeitalter*. Bd. 44, 1972. S. 310–314, hier S. 313.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Baumgärtner. „Basisartikel Krimi“. S. 13.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Gerhard Haas. *Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2003. S. 231.

Im Folgenden werden unterschiedliche Gründe für die Ablehnung des Krimis als Lektüre für Kinder und Jugendliche erläutert und kommentiert. Dahrendorf fasst zusammen:

1. Es vollziehe sich eine bedenkliche Selbstaufwertung der Kinder oder Jugendlichen auf Kosten der Erwachsenen.
2. Die erfolgreiche Eigeninitiative der Kinder und Jugendlichen führe zu einer gefährlichen Selbstüberschätzung, diskriminiere zugleich die für die Verbrechenbekämpfung zuständige Polizei und bestärke die Sorge der Gesellschaft um ihre Autorität.¹⁴⁵

Beide Punkte sind in ihrer Argumentation nachvollziehbar: Zum einen wird in vielen Werken die Illusion geweckt, detektivspielende Kinder und Jugendliche seien bei der Aufklärung eines Verbrechens erfolgreicher als professionelle Ermittler. Polizisten werden häufig als Tölpel dargestellt, die das Offensichtliche nicht sehen, die Zusammenhänge nicht verstehen und die einfachste Lösung wählen, selbst wenn dadurch ein Unschuldiger in Bedrängnis gerät und der Täter entkommt. Durch junge Hauptfiguren, die Verbrecher schnappen und dafür auch noch gelobt und belohnt werden, werden gleichaltrige Leser eventuell dazu verleitet, sich in (vermeintlich) gefährliche Situationen zu begeben und auf eigene Faust zu ermitteln, um zu beweisen, dass sie ebenso intelligent handeln können wie ihre literarischen Vorbilder. An dieser Stelle sei jedoch gefragt: Wie oft kommen Kinder tatsächlich mit Verbrechen in Berührung? Wie oft beobachten sie einen Mord? Wie oft werden sie Zeuge, wenn wertvolle Kunstgegenstände geraubt werden und dürfen am Tatort „ermitteln“, während die Polizei alle Beweise übersieht? In der Realität dürfte es nur sehr selten, wenn überhaupt, die Möglichkeit für ähnliches Verhalten wie das der Figuren der Romane geben, was die Gefahr des Nacheiferns auf ein Minimum reduziert. Auch der befürchtete Autoritätsverlust der Erwachsenen wird nur in seltensten Fällen zu beobachten sein, gibt es in den meisten Texten doch auch erwachsene Figuren (oftmals Eltern), die als Vorbild dienen. Die Kritik lässt sich folglich nachvollziehen, aber auch schnell abmildern.

Weitere Gegenargumente sind schwerwiegender, lassen sich allerdings auf das gesamte Krimigenre und nicht nur auf Krimis für Kinder und/oder Jugendliche beziehen. Ernst zu nehmen sei nach Dahrendorf „die Faszination, die vom Reiz der Unordnung und des asozialen Verhaltens ausgeht und von der man eine Verinnerlichung falscher Wertmaßstäbe und eines falschen Weltbildes befürchtet.“¹⁴⁶ Junge Leser könnten sich am kriminellen Verhalten der Täter orientieren. Weil die dümmlich dargestellte Polizei im Krimi nur selten einen Fall aufklärt, könnten Verbrechen lohnend erscheinen. Moderne Jugendkrimis zeigen zudem häufig auch die Sicht des Täters: Die Einblicke in seine Psyche können dazu führen, dass sich der Leser (teilweise) mit ihm identifiziert und die Motive für ein Verbrechen

¹⁴⁵ Dahrendorf, „Der Kriminalroman als didaktisches Problem“. S. 312.

¹⁴⁶ Ebd.

als gerechtfertigt ansieht. Solche Krimis wenden sich jedoch an ein jugendliches und kein kindliches Publikum. Jugendliche Leser sollten ein gefestigte(re)s Bild von ethisch-moralischen Werten haben und in der Lage sein, die Konsequenzen krimineller Handlungen nachzuvollziehen und zu beurteilen.

Zuletzt spricht Dahrendorf von der „Fixierung von Vorurteilen gegen gesellschaftliche Außenseiter und abweichendes Verhalten“ und der „Festsetzung autoritärer Leitbilder infolge Identifizierung mit omnipotenten Heldenfiguren“. ¹⁴⁷ Wie in allen Genres lassen sich natürlich auch im Krimi stereotype Rollen finden: In manchen sind die Figuren ohne Grauzonen in „die Guten“ und „die Bösen“ eingeteilt und in älteren Werken sind nicht selten Menschen anderer Nationalität oder „Sonderlinge“, die nicht der gesellschaftlichen Norm entsprechen, die Täter. Auf diese Weise werden Vorurteile gegen Randgruppen gefördert. Im Folgenden wird allerdings gezeigt, dass nur noch bestimmte Subgenres des modernen Jugendkrimis traditionsbedingt diese Merkmale aufweisen. In den meisten Texten werden neue Täter- und Verdächtigenfiguren eingeführt, die einer Diffamierung entgegenwirken und vielmehr zeigen, dass jede Person, unabhängig von Herkunft, Alter, Geschlecht oder Bildung, zum Täter werden kann. Auch die scheinbare Omnipotenz des ermittelnden Helden wird in modernen Krimis durch die Darstellung seiner Schwächen oder die Auswirkung der Verbrechen auf seine Psyche relativiert. Ganzheitlich perfekte Figuren sind eine Seltenheit, die zudem auch in anderen Genres, z.B. der Fantasy, gefunden werden kann.

Dahrendorf fährt fort:

Weder wird die gesellschaftliche Bedingtheit des Verbrechens reflektiert, noch wird erkannt, daß die Darstellung der gesellschaftlichen Ordnung als „natürlich“ und der gesellschaftlichen Normen als fraglos und unhistorisch jeden Ansatz zur Gesellschaftskritik zunichte macht.¹⁴⁸

Kindliche Leser erfahren Sicherheit, indem sie einem von Erwachsenen vorgelegten Weltbild folgen, das ihnen die Bewertung eigener und fremder Handlungen als „gut“ oder „schlecht“ ermöglicht. Daher ist die Darstellung von gesellschaftskritischen Tendenzen in der Kinderliteratur schwierig, jedoch nicht nur im Krimi, sondern unabhängig vom Genre. Um über eine Gesellschaft reflektieren zu können, müssen zunächst Kenntnisse über sie gewonnen und bewertet werden können. Dies geschieht im Laufe des Erwachsenwerdens: Vorgegebenen Strukturen werden aufgebrochen und es wird erkannt, dass weder Gesellschaft noch menschliches Verhalten aus bipolaren, einfach gegeneinander abzugrenzenden Bereichen bestehen. Viele moderne Jugendromane, darunter auch viele Krimis, beschäftigen sich mit Fragen der Gesellschaft und der in ihr herrschenden Ordnung und setzen sich dabei intensiv mit den gesellschaftlichen Bedingungen für Verbrechen auseinander.

¹⁴⁷ Ebd. S. 312.

¹⁴⁸ Ebd.

Didaktikdozentin Kåreland gibt zusätzlich zu bedenken, dass Kinder durch Literatur und Fernsehproduktionen, die Gewalt zur Spannungssteigerung einsetzen, abstumpfen und Gewalt nicht als Verbrechen, sondern als etwas Alltägliches empfinden.¹⁴⁹ In diesem Fall müssten jedoch nicht nur Krimis, sondern auch eine Vielzahl der für Kinder angebotenen Fernsehserien und Romane anderer Genres – wie Fantasy oder historische Romane, die z.B. zu Kriegszeiten spielen – kritisch betrachtet werden.

Seit Dahrendorf diese Kritikpunkte zusammenfasste, sind über 40 Jahre vergangen und die Beurteilung des Genres hat sich geändert; nach Lange herrsche jetzt eine positive Einstellung vor.¹⁵⁰ Er macht darauf aufmerksam, dass die Verwendung des Krimis im Schulunterricht bereits in den späten 1980er und 90er Jahren Befürworter hatte, und gibt dafür mehrere Quellen an.¹⁵¹ Davon zeugen auch Unterrichtsmaterialien wie z.B. *Kriminell gut experimentieren* von Christine Fischer und *Kriminell gut lesen* von Annette Weber.

Wenn Schüler einem Täter auf die Spur kommen oder einen Tathergang aufschlüsseln sollen, dann macht das Lesen gleich viel mehr Spaß! Und wenn beim Lösen dieser Aufgabe gleichzeitig die Lesekompetenz Ihrer Schüler gefördert wird, dann haben Sie Ihr Lernziel erreicht!¹⁵²

So schreibt es Weber im Vorwort und macht damit erneut auf die Kombination aus Unterhaltung und Lerneffekt aufmerksam. Ein Überfliegen oder Querlesen des Textes wird minimiert, indem der Leser versucht, auf Details zu achten, die bei der Lösung wichtig sein könnten:

Die Lesemotivation besteht darin, einem Täter auf die Spur zu kommen, einen Tathergang zu rekonstruieren oder ein Alibi zu überprüfen. Um den Fall lösen zu können, ist genaues und informatives Lesen gefragt. Gleichzeitig wird verlangt, Wichtiges von Unwichtigem unterscheiden zu können, logisch zu denken und Aussagen miteinander zu vergleichen, um Widersprüche aufzudecken.¹⁵³

Lange spricht von einer „Vorbildfunktion“ des Genres, da es den jungen Lesern nicht nur Identifikationsfiguren in Form von erfolgreichen Detektiven gebe, sondern durch das Happy ending die Ordnung in der Gesellschaft bestärke und

¹⁴⁹ Vgl. Lena Kåreland. *Möte med barnboken. Linjer och utveckling I svensk barn- och ungdomslitteratur*. Stockholm: Natur och Kultur, 2005. S. 88.

¹⁵⁰ Vgl. Günter Lange. „Krimis für Kinder und Jugendliche“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur 1*. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. S. 525–546, hier S. 541.

¹⁵¹ Vgl. Günter Lange. „Vergebliche ‘Spurensuche’“. *Praxis Deutsch*. Heft 147. Seelze: Friedr. Verlag 1998. S. 9.

¹⁵² Annette Weber. *Kriminell gut lesen. Fesselnde Kurzkrimis zur Förderung der Lesekompetenz. 7. bis 10. Klasse*. Donauwörth: Auer Verlag, 2008. S. 4.

¹⁵³ Ebd.

Werte und Normen vermittele.¹⁵⁴ Die Gerechtigkeit siegt, Straftaten werden verfolgt und die Täter einer gerechten Strafe zugeführt, so dass unmissverständlich klar wird, dass sich Verbrechen nicht auszahlen.¹⁵⁵ Zudem können gute Krimis junge Leser an anspruchsvollere Literatur heranführen, denn mit fortschreitendem Lesealter werden die Texte inhaltlich und stilistisch anspruchsvoller und regen zum Nachdenken über die angesprochenen Themen an, die weit über die Frage nach dem Täter hinausgehen.

Auch Wilczek nennt sowohl literaturästhetische als auch literaturdidaktische Gründe, die die Behandlung im Unterricht befürworten: Der Krimi habe andere Formen des Romans beeinflusst und dabei eine „ästhetische Transformation“¹⁵⁶ durchlebt und seine Rolle als literarästhetischer Außenseiter überwunden. „Durch die geglückte Synthese des Kriminalschemas mit der großen Romanform haben sich auch die Grenzen zwischen U[nterhaltungs]- und E[rnster]-Literatur weiter aufgelöst“.¹⁵⁷ Als Beispiele für gelungene Vermischungen nennt Wilczek u.a. *Der Name der Rose* von Umberto Eco, die Verbindung von Krimi und historischem Roman. Zuletzt wirken exotische und unbekannte Schauplätze, vergangenen Zeiten und anderen Kulturen dem Vorwurf, Fremdes in die Rolle des Bösen zu drängen, entgegen; es komme so zur „Auseinandersetzung und schließlich zur Anerkennung des Fremden“.¹⁵⁸ Die Krimilektüre im Unterricht könne dazu beitragen, „die Dichotomie von Schul- und Freizeitlektüre aufzubrechen“.¹⁵⁹ Entgegen der oben erwähnten Kritik, Kinder- und Jugendkrimis böten keinen Ansatz für kritische Töne, sagt Wilczek: „Zeitgenössische Kriminalliteratur fordert zur Stellungnahme heraus, sie provoziert Wertungen“.¹⁶⁰ Zudem seien Krimis auch aufgrund ihres „intertextuellen Potenzials“¹⁶¹ auszuwählen. Beide Faktoren werden auch in dieser Arbeit näher beleuchtet.

2.4.3 Hauptsache Mord – Die Art des Verbrechens

Nicht alle Verbrechensarten eignen sich für jede Altersstufe. Unterschiede zwischen Kinderkrimis und Jugendkrimis werden schnell deutlich, während sich Jugend- und Erwachsenenkrimis in vielen Fällen nur marginal unterscheiden. In der

¹⁵⁴ Lange. „Krimis für Kinder und Jugendliche“. S. 539.

¹⁵⁵ Vgl. auch Worthington. *Key Concepts*. S. 102.

¹⁵⁶ Vgl. Wilczek. *Von Sherlock Holmes bis Kemal Kayankaya. Kriminalromane im Deutschunterricht*. Stuttgart: Klett, 2007. S. 180. Hervorhebungen des Autors wurden in diesem und weiteren Zitaten getilgt.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd. S. 181.

¹⁶⁰ Ebd. S. 182.

¹⁶¹ Ebd. S. 184.

Kriminalliteratur für Erwachsene ist das zentrale Verbrechen oft ein Mord, wenngleich die empirische Wirklichkeit anders aussieht:¹⁶² „There must be a crime in order for there to be a fiction and the most serious and obvious crime is murder. [...] There must be a corpse“.¹⁶³ Auch Schmidt konstatiert, dass „um die 90 Prozent aller Detektivgeschichten einen Mord zum Auslöser haben“.¹⁶⁴ Mord, so Schmidt, „muß sein“, er sei „der Hebel, der der Story den Anstoß liefert“.¹⁶⁵ Dunant merkt an, dass nicht nur der Körper sterbe, sondern die Person, die Seele, die darin gelebt hat.¹⁶⁶ Hinterbliebene fragen nach den Gründen, dem Täter und der eigenen Ohnmacht; Krimis geben die Antworten.¹⁶⁷ Die Leiche erfüllt eine Funktion in der Handlung, „to show death as a result of violence“.¹⁶⁸ Der Tod ist damit zwar das Ende des Lebens, im Krimi jedoch nur der Anfang einer Geschichte.¹⁶⁹ Auch Nusser sieht im Mord den „Anlaß für die Tätigkeit der Detektion“.¹⁷⁰ Im Mittelpunkt stehen die Fragen nach Motiv und Täter. Nussers Begründungen für die Populärität des Mordes als Verbrechen gelten für die klassische Detektivgeschichte,¹⁷¹ lassen sich allerdings nicht (mehr) auf moderne Jugendkrimis übertragen: Auf Mord steht (in Europa und einigen Staaten der USA) keine Todesstrafe mehr, daher riskiert der Täter nicht mehr sprichwörtlich den eigenen Hals, wenn er tötet. Des Weiteren bildet der Intellekt des jugendlichen Detektivs, der nur durch einen raffinierten Mord eines geistig ebenbürtigen Gegners herausgefordert wird, in vielen Jugendkrimis nicht die Motivation für Ermittlungen.¹⁷² Dass Mord unwiderruflich ist, Nussers drittes Argument, trifft naturgemäß auch bei Kinder- und Jugendkrimis zu. Durch die Gefahr, dass ein Täter weitere Menschenleben fordern könnte, ist die Suche nach ihm umso wichtiger und spannender.

¹⁶² Nach der Kriminalstatistik des Bundesministeriums des Inneren waren 2016 nur 0,01% aller begangenen Straftaten (versuchte) Morde. Vgl.

https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/publikationen/2017/pks-2016.pdf?__blob=publication-File (31.03.2018)

¹⁶³ Sarah Dunant. „Body Language: a study of death and gender in crime fiction“. *The Art of detective fiction*. Ed. Warren Chernaik, Martin Swaley und Robert Vilain. London: Macmillan Press Ltd., 2000. S. 10–20, hier S. 11.

¹⁶⁴ Schmidt. *Gangster, Opfer, Detektive*. S. 36.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. Dunant. „Body Language“. S. 11.

¹⁶⁷ Ebd. S. 12.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd.

¹⁷⁰ Nusser. *Kriminalroman*. S. 23.

¹⁷¹ Ebd. S. 23 f.

¹⁷² Eine Ausnahme bilden die Sherlock Holmes Romane von Shane Peacock. Vgl. II.2.

Doch wie stellt sich das Verbrechen in Kinder- und Jugendkrimis dar? Nach Hasubek, der sich jedoch auf das Subgenre des Detektivromans für „junge Leser“¹⁷³ beschränkt, haben Kapitalverbrechen, insbesondere Mord, Seltenheitswert.¹⁷⁴ Er erstellt folgende Abfolge der Straftaten nach der Häufigkeit ihres Auftretens:

An erster Stelle steht Diebstahl (Geld, Kunstgegenstände, Wertsachen); es folgen Einbruch, Raub (Bankraub), Schmuggel, Spionage, Geldfälschung, Brandstiftung, Versicherungsbetrug, Verkehrsdelikte, Mord.¹⁷⁵

Dankert schließt sich dieser Ansicht an.¹⁷⁶ Vergleicht man die Aufzählung z.B. mit Blytons *Famous Five* oder Arthurs *The three investigators*, lässt sie sich problemlos belegen: Diebstahl, Einbruch und Schmuggel lassen sich in zahlreichen Romanen dieser Serien finden und bilden die Grundlage für die Verbrechendarstellung. Seit sich allerdings eine eigene Jugendliteratur immer stärker herauskristallisiert und die Lücke zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur schließt, muss näher differenziert werden, denn allgemeine Aussagen über Verbrechen in der Kinder- und Jugendliteratur lassen sich nicht machen.

Nach Hasubek sind Krimis für Leser bis ca. dreizehn Jahren fast ausschließlich Detektivgeschichten;¹⁷⁷ so verhält es sich auch heute noch. In den einfachsten Versionen (meist für Erstleser) wird gar kein Verbrechen begangen, sondern eine rätselhafte Situation von den kindlichen Figuren fälschlich als Verbrechen ausgelegt; z.B. verschwindet in *Nate the Great and the lost list* ein Einkaufszettel, der aber nicht gestohlen, sondern nur weggeworfen wurde. Auf ähnliche Weise stibitzen Elstern Münzen oder Schmuck, jemand wird fälschlicherweise des Diebstahls verdächtigt¹⁷⁸ oder die Kinder belauschen ein Gespräch, verstehen etwas falsch und glauben an ein Verbrechen.¹⁷⁹ Wird tatsächlich ein Verbrechen begangen, erfolgt

¹⁷³ Er versteht darunter größtenteils Jungen im Alter von zehn bis dreizehn Jahren. Vgl. Peter Hasubek. *Die Detektivgeschichte für junge Leser*. Bad Heilbrunn/OBB.: Verlag Julius Klinkhardt, 1974. S. 76 und 78.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 63.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Vgl. Birgit Dankert. „Detektiv- und Kriminalgeschichten für junge Leser“. *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. Ed. Gerhard Haas. Stuttgart: Reclam, 1984. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. S. 139–151. Hier S. 141.

¹⁷⁷ Vgl. Hasubek. *Detektivgeschichte*. S. 14.

¹⁷⁸ z.B. in *Adventskrimis* (2013) von THiLO. Hier beobachtet ein Junge einen Raubüberfall, erkennt dann aber, dass der Kunde die Kassiererin nicht mit einem Messer bedroht, sondern das Messer kaufen will. In einer weiteren Geschichte werden kleine Plätzchen gestohlen, sondern heimlich vom Vater gegessen.

¹⁷⁹ z.B. in *The One Hundredth Thing about Caroline* von Lois Lowry: Zwei Geschwister sind überzeugt, dass der neue Nachbar sie umbringen und ihre Mutter heiraten will, weil sie hören, dass „die Kinder weg müssen“. In Wirklichkeit schreibt der Mann einen Roman und seine Hauptfigur soll kinderlos bleiben.

die Aufklärung und Verhaftung des Täters schnell. Auch bei größeren Verbrechen wie Banküberfällen wird niemand verletzt, obwohl die Täter dann bewaffnet sind. Aus „pädagogischer Rücksicht“, so Hasubek, sei es notwendig, Verbrechen oder verbrechensähnliche Situationen darzustellen, die dem jungen Gemüt zumutbar sind:¹⁸⁰ Kinder beobachten nichts, was sie auf Dauer belasten könnte, ihre kindliche Unschuld wird bewahrt.¹⁸¹ Die kindlich-naive Auffassung von Recht und Ordnung, häufig schwarz-weiß ohne Grauzonen, wird auf diese Weise ebenfalls bestärkt. Wenn der Verdacht eines Verbrechens nur auf Missverständnissen beruht, kann der Leser am Ende darüber lachen. Sollte ein Verbrechen verübt worden sein, wird die Ordnung am Ende immer wiederhergestellt, der Täter verhaftet und die Gefahr damit gebannt.

In Jugendkrimis stellt es sich anders dar:¹⁸² „Mord, organisiertes Verbrechen, Korruption und Entführung; Krimis für Jugendliche befassen sich mittlerweile auch mit ‚harten‘ Kriminalfällen“.¹⁸³ In vielen Jugendkrimis ist ein Mord das zentrale Verbrechen; es gibt ebenso Totschlag, Körperverletzung mit Todesfolge und unterlassene Hilfeleistung. Diese Differenzierung zeigt bereits die intensivere Auseinandersetzung mit dem Verbrechen. Je nach Subgenre kann dem Mord auch in Jugendkrimis lediglich auslösende Funktion zukommen, die das gewaltsame Ableben eines Menschen marginalisiert. Krimis dieser Art enden meist positiv, der Täter wird überführt und die anderen Figuren können beruhigt ihr normales Leben weiterführen. Aber es gibt auch eine Vielzahl psychologischer Krimis: Hier findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Tod statt und die Folgen auf die Psyche der Figuren, sowohl der Ermittler als auch der Täter und Opfer, werden wirklichkeitsnah gezeigt. In diesem Zusammenhang werden nicht nur die Art des Verbrechens thematisiert, sondern auch die die Frage nach Jugendlichen in der Rolle der Täter.

2.4.4 Ist der Krimi eine „Männerdomäne“?

In dieser Arbeit wird keine explizite Genderanalyse in Jugendkrimis vorgenommen; hierzu würde sich ein eigener Forschungsbeitrag anbieten. Stattdessen sei nur kurz darauf verwiesen, dass Genderrollen in der Kinder- und Jugendliteratur einem steten Wandel unterworfen sind; so auch im Krimigenre: „In der Detektivgruppe nimmt das Mädchen vorwiegend eine untergeordnete Rolle ein“,¹⁸⁴ konstatiert Hasubek, 1998 schrieb Vollberg: „Trotz einiger Ausnahmen haben es die

¹⁸⁰ Vgl. Hasubek. *Detektivgeschichte*. S. 63.

¹⁸¹ Ilana Nash. „Teenage detectives and teenage delinquents“. S. 78.

¹⁸² Eine Auflistung ausgewählter Jugendkrimis und der dargestellten Verbrechen findet sich im Anhang.

¹⁸³ Gudrun Stenzel. „Mord und Totschlag sind kein Tabu“. *Bulletin Jugend & Literatur*. München: Leseabenteuer GmbH, 2002, Heft 5. S. 14–16, hier S. 14.

¹⁸⁴ Hasubek. *Die Detektivgeschichte*. S. 76.

Mädchen gegen die Übermacht der Jungen im Krimi immer noch schwer“.¹⁸⁵ Für beide Geschlechter wird mittlerweile reichlich Lesestoff geboten: Viele Krimis zeigen junge Frauen als Hauptfiguren,¹⁸⁶ manche Verlage haben sogar eigene Krimireihen, die sich speziell an weibliches Publikum richten, besonders bei deutschen Autorinnen sind weibliche Hauptfiguren beliebt.¹⁸⁷ Dennoch lassen sich auch hier feste, sich wiederholende Strukturen in der Darstellung von weiblichen Figuren finden, z.B. dass in einem Großteil dieser Krimis das Opfer weiblich ist.¹⁸⁸ Nach Worthington sei Frauen im Krimi, so wie der Gesellschaft, lange Zeit eine passive Rolle zugesprochen worden:¹⁸⁹ Sie waren entweder Opfer oder Katalysator eines Verbrechens, traten jedoch weder als Täter noch als Ermittler auf. Erst die Romane des Golden Age sicherten mit Figuren wie Christies Miss Marple das Auftreten von weiblichen Ermittlerfiguren nachhaltig.¹⁹⁰ Mädchen in der Rolle von Detektiven, z.B. Nancy Drew, waren in den zahlreichen Magazinen und Heftromanen jedoch schon vorher populär.¹⁹¹

¹⁸⁵ Susanne Vollberg, „Der Stoff, aus dem die Spannung ist. Krimis für (fast) alle Altersstufen“. *Bulletin Jugend & Literatur*. München: Leseabenteuer GmbH, 1998. Heft 12. S. 15–16, hier S. 15.

¹⁸⁶ Vgl. die tabellarische Auflistung im Anhang.

¹⁸⁷ Der Arena Verlag bringt z.B. seit 2006 die Reihe „Arena Thriller“ heraus, die sich durch weibliche Hauptfiguren in erster Linie an weibliche Leser wendet. Geschrieben werden die Romane ausschließlich von Frauen.

¹⁸⁸ Vgl. Lee Horsley. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005. S. 247.

¹⁸⁹ Worthington. *Key Concepts*. S. 41 ff.

¹⁹⁰ Ebd. S. 47 f.

¹⁹¹ Ebd. S. 99.

3 Narratologische Aspekte

Zahlreiche Einführungen in die Methoden der Erzähltextanalyse rücken unterschiedliche Aspekte des Erzählers in den Fokus und verfeinern oder verkomplizieren fortwährend die Terminologie. Das folgende Kapitel strebt keinen vollständigen Überblick an, sondern lenkt das Augenmerk auf spezielle Punkte, die bei der sprachlich-strukturellen Gestaltung von Jugendkrimis hervorgehoben werden können.

3.1 Wer erzählt?

Im Gegensatz zu lyrischen und dramatischen Texten weisen narrative Texte in der Regel einen Erzähler als vermittelnde Instanz auf.¹⁹² Wie stark der Erzähler hervortreten darf, wird unterschiedlich bewertet: Wiederholt wird gefordert, Geschehnisse sollten durch den Blick der Figur(en) vermittelt werden und der Text damit eine „quasi-dramatische Illusion erzeugen“.¹⁹³ Käte Hamburger vertritt die Ansicht, dass es einen fiktiven, vom Autor geschaffenen Erzähler nicht gebe, während Käte Friedemann das erkennbare Auftreten und Einmischen eines Erzählers befürwortet, da es eines der wichtigsten Merkmale von Erzähltexten sei.¹⁹⁴ Friedemann widerspricht zudem Friedrich Spielhagen (der fordert, der Erzähler solle „ausnahmslos verschwinden“¹⁹⁵), da seine Forderung „dem Wesen der Erzählkunst widerspricht“.¹⁹⁶ Anwesenheit und Einmischung eines Erzählers störe die

¹⁹² Die Terminologie kann variieren: Stanzel spricht z.B. von „Erzähler“ und „Erzählsituationen“, Genette von „Erzählinstanz“ und rückt die Fokalisierung in den Vordergrund. Nach Bode lassen sich diese abstrakten Konzepte unterschiedlich bezeichnen. Vgl. Christoph Bode. *Der Roman. Eine Einführung*. 2., erweiterte Auflage. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 2011. S. 143.

¹⁹³ Jochen Vogt. *Aspekte erzählender Prosa*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 44.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 46 ff.

¹⁹⁵ Zitiert nach Käte Friedemann. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. S. 1.

¹⁹⁶ Ebd. S. 3.

Rezeption nicht und entstehe nicht aus dem Unvermögen des Autors, alle Informationen in wörtlicher Rede zu geben, wie Spielhagen postuliert.¹⁹⁷

Franz K. Stanzel zeigt in *Typische Formen des Romans* (1964) die Variation des Erzählers und wie er unterschiedlich stark in Erscheinung treten kann. Stanzel unterscheidet drei idealtypische Erzählsituation: die Ich-Erzählsituation, die auktoriale und die personale Erzählsituation.¹⁹⁸ In *Theorie des Erzählens* (1978) reagiert er auf die Kritik an der Dreiteilung und konkretisiert durch die Benennung dreier Konstituenten, die für die Definition und das bessere Verständnis wichtig sind: Modus, Person und Perspektive, die über Oppositionen (Erzähler versus Nichterzähler, Identität versus Nichtidentität, Innen- versus Außenperspektive) arbeiten.¹⁹⁹ Jeder Erzählsituation ist eine dieser Oppositionen in dominanter Form zugeordnet: Die auktoriale Erzählsituation wird durch die Außenperspektive dominiert, die Ich-Erzählsituation durch „die Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren“ und die personale Erzählsituation durch den Reflektor-Modus.²⁰⁰ Stanzels Konzept ist nicht ohne Kritik geblieben: von Graevenitz merkt z.B. an, man könne die Erzählsituationen nicht „ohne Rücksicht auf ihre logische und historische Vergleichbarkeit in ein System von ‚binären Oppositionen‘ einbringen“,²⁰¹ da sich die Typen in unterschiedlichen Epochen herauskristallisiert haben und daher nur bedingt auf einer Ebene vergleichbar seien. Nach Bode ergeben sich aus der Unterscheidung in erzählendes und erlebendes Ich²⁰² für den Ich-Erzähler Schwierigkeiten:

Die ‚natürliche‘ aller Erzählsituationen kann nur funktionieren, indem sich erst einmal das unteilbare Individuum spaltet; sich dann entweder in seinem erzählenden Teil dümmer stellt als es ist oder aber seine Geschichte so erzählt, wie es sie damals bestimmt nicht erlebt hat²⁰³

Bei der auktorialen Erzählsituation handle es sich „um eine Illusion“, da die „übermenschliche Perspektive“ des auktorialen Erzählers, der außerhalb der erzählten Welt steht, „eine menschenunmögliche“ sei.²⁰⁴ Zudem verwendet Stanzel sowohl

¹⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 2 und 26.

¹⁹⁸ Vgl. Stanzel. *Typische Formen des Romans*. S. 16 f.

¹⁹⁹ Vgl. Stanzel. *Theorie des Erzählens*. 7. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001. S. 76.

²⁰⁰ Ebd. S. 80.

²⁰¹ Gerhart von Graevenitz. „Problemfeld IV: Erzähler“. *Arbeitsbuch Romananalyse*. Hans-Werner Ludwig (Ed.). Tübingen: Gunter Narr, 1998. 6. Auflage. S. 78–105, hier S. 99.

²⁰² In der neueren Forschung auch „erzähltes Ich“, z.B. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008. S. 87, Fußnote 38. von Graevenitz unterscheidet in „erinnerendes“ und „erinnertes Ich“. Vgl. von Graevenitz. „Problemfeld IV: Erzähler“. S. 88.

²⁰³ Bode. *Der Roman*. S. 154.

²⁰⁴ Ebd. S. 172.

für den Ich-Erzähler als auch für die personale Erzählsituation den Begriff „Reflektor“:

Warum konstituiert dasselbe Verfahren, wenn von einem ‚Er‘ die Rede ist, eine der drei grundlegenden ‚typischen Erzählsituationen‘ (mit Reflektor als exklusivem Kennzeichen!) – reflektiert aber ein ‚Ich‘, ist es ‚nur‘ noch eine Hybrid-Form zwischen personaler Erzählsituation und Ich-Erzählsituation?²⁰⁵

Gerard Genette geht es im Gegensatz zu Stanzel nicht um empirisch belegbare Erzählsituationen, sondern um die „restlose Erfassung dessen, was (a-historisch und nicht-empirisch) erzählerisch alles möglich ist.“²⁰⁶ Genette kritisiert Stanzels Prinzip,²⁰⁷ das nach unterschiedlichen „Personen“ fragt, da ein Autor nicht „zwischen zwei grammatischen Formen, sondern zwischen zwei narrativen Einstellungen“ wähle.²⁰⁸ Er kritisiert auch andere Klassifizierungen (z.B. Friedmann, Booth), denen er eine „Vermengung von Modus und Stimme“²⁰⁹ und damit Ungenauigkeit vorwirft. Der Modus antwortet bei Genette auf die Frage *Wer sieht?*, d.h. aus wessen Blickwinkel wird das Geschehen wahrgenommen, während die Stimme auf die Frage *Wer spricht?*, d.h. *Wer ist der Erzähler?*, antwortet.²¹⁰

Genette unterscheidet in hetero- und homodiegetische Erzähler und fügt die Unterkategorie der Autodiegese hinzu.²¹¹ Bode merkt an, dass Stanzels unterschiedliche Varianten der Ich-Erzählsituation genauer seien, da nach Genette alle Varianten nur als homodiegetisch bezeichnet werden können.²¹² Genette gibt zu, dass „die Definition dieser Begriffe letztlich alles andere als absolut“ sei und er geneigt sei, „dem Stanzelschen Abstufungsgedanken zuzustimmen“.²¹³

Eine Unterkategorie des Modus ist die Fokalisierung, mit deren Hilfe genauer bestimmt werden kann, aus welcher Perspektive die Erzählung wahrgenommen wird. Genette unterscheidet drei Möglichkeiten (Nullfokalisierung, interne und externe Fokalisierung),²¹⁴ deren Terminologie jedoch, wie Bode aufzeigt, nicht

²⁰⁵ Ebd. S. 204.

²⁰⁶ Ebd. S. 207.

²⁰⁷ Weitere Kritikpunkte fasst Sven Strasen in „Zur Analyse der Erzählsituation und der Fokalisierung“ in *Einführung in die Erzähltextranalyse* (Ed. Peter Wenzel) zusammen, vgl. S. 126–130.

²⁰⁸ Gerard Genette. *Die Erzählung*. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010. S. 158.

²⁰⁹ Ebd. S. 213.

²¹⁰ Vgl. Genette. *Die Erzählung*. S. 118 ff. Im *Nouveau Discours* konkretisiert Genette die Frage „Wer sieht?“, zunächst mit „Wer nimmt wahr?“ und schließlich mit „wo liegt das Zentrum, der Fokus der Wahrnehmung?“. Vgl. Ebd. S. 213.

²¹¹ Vgl. Ebd. S. 159.

²¹² Vgl. Bode. *Der Roman*. S. 210.

²¹³ Genette. *Die Erzählung*. S. 237.

²¹⁴ Vgl. ebd. S. 120 f.

unproblematisch ist.²¹⁵ Die Fokalisierung auf eine Figur bedeutet zudem nicht, dass der Leser alle Informationen bekommt, die der Figur zur Verfügung stehen. Genette merkt z.B. zum klassischen Kriminalroman an, dass er, „obwohl er im Allgemeinen auf den Detektiv fokalisiert ist, fast immer einen Teil seiner Entdeckungen und Schlüsse [verbirgt], um uns am Ende desto besser zu überraschen“.²¹⁶

Bode fasst die Vor- und Nachteile zusammen: Er nennt Stanzels Typenkreis „elegant und flexibel zu handhaben“, merkt jedoch an, dass sich Nuancen „nicht ohne groteske Verzeichnung abbilden lassen.“²¹⁷ Stanzels unterschiedliche Möglichkeiten der Bestimmung eines Ich-Erzählers sind Genettes homodiegetischer Erzählinstanz überlegen, gleichzeitig fehlt jedoch die präzise Unterscheidung in Innen- und Außenperspektive, so dass die Grenzen der personalen Erzählsituation verschwimmen und Stanzel bestimmte Phänomene mit seiner Terminologie nicht eindeutig beschreiben kann. Bei Genette fällt auf, dass „die fein säuberlich gezogenen Oppositionslinien kollabieren, Phänomene als ihr Gegenteil deutbar werden oder [...] Fälle als Unterfälle ihres Gegenteils auftauchen.“²¹⁸ Genettes Methode, mit strikten Oppositionen zu arbeiten, ignoriert Zwischenformen, die auf Stanzels Typenkreis angeordnet werden können. Zugleich weist die Terminologie, die Genette zur besseren Klarheit einführt, Schwächen auf, wie z.B. anhand der Nullfokalisierung gezeigt wurde.

Schmid schlägt einen neuen Weg ein, indem er „fünf Parameter der Perspektive“ definiert: räumlich, ideologisch, zeitlich, sprachlich und perzeptiv.²¹⁹ Er unterscheidet zudem „narratoriale“ und „figurale“ Perspektive als grundlegende Methoden der Darstellung des Geschehens durch den Erzähler; eine dritte Möglichkeit wie Stanzels „neutrale Erzählsituation“ oder Genettes „Nullfokalisierung“ ist nach Schmid nicht möglich.²²⁰ Zusammen mit der Unterscheidung in „nichtdiegetische“ und „diegetische“ Erzähler ergeben sich für Schmid vier Erzähltypen, die

²¹⁵ Vgl. Bode. *Der Roman*. S. 217: „Ist es ganz glücklich zu sagen, dass eine der wichtigsten Fokalisierungsformen ‚Nullfokalisierung‘ ist, die Abwesenheit von Fokalisierung?“ Hinzu kommt die Kritik an den verschiedenen Fokalisierungstypen, die einen Fokus auf die Verteilung von Wissen zwischen Erzähler und Figuren legen, denn „eigentlich geht es doch hier nicht um ein Konstatieren von Wissensdefiziten auf der einen oder anderen Seite, sondern um eine Bestimmung unterschiedlicher *Darstellungsformen* in Narrativik.“ Ebd. – Auch Wolf Schmid kritisiert das Konzept der Fokalisierung, u.a. dass unklar bleibe, was genau unter „Wissen“ zu verstehen sei, dass die Reduktion der Perspektive auf den Wissensaspekt zu einer „wenig hilfreichen Verengung“ führe, vom Wissen „kein direkter Weg zur Wahrnehmung“ führe und nicht eindeutig unterschieden werde, ob die fokalierte Figur sieht oder gesehen wird. Wolf Schmid. *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014. S. 111 f.

²¹⁶ Vgl. Genette. *Die Erzählung*. S. 126.

²¹⁷ Bode. *Der Roman*. S. 234.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Schmid. *Elemente der Narratologie*. S. 122 ff.

²²⁰ Ebd. S. 128.

u.a. eine Unterscheidung von erzählendem Ich (diegetisch-narratorial) und erzähltem Ich (diegetisch-figural) ermöglichen.²²¹ In vielen Kinder- und Jugendbüchern ist es jedoch schwer, die genannten Parameter zu bestimmen; während man die zeitliche und sprachliche Perspektive oft erkennt, ist es schwierig(er) die räumliche, ideologische und vor allem perzeptive Perspektive zu erfassen, da hierzu keine Informationen gegeben werden.

Unabhängig von der Bezeichnung des Erzählers muss die Frage nach seiner Glaubwürdigkeit (*reliability*) gestellt werden. Der Begriff des (*un*)*reliable narrators* wurde von W.C. Booth geprägt, dessen Konzept, nach dem die Aussagen des Erzählers in Bezug auf den impliziten Autor, der „hinter dem Rücken“ des Erzählers mit dem impliziten Leser kommuniziere,²²² zu untersuchen seien, jedoch in Frage gestellt wurde. Nünning kritisiert zudem die ältere Forschung, die den auktorialen Erzähler als per se zuverlässig einstuft.²²³ In der neueren Forschung wird die Wirkung auf den Leser in den Fokus gerückt;²²⁴ (*un*)zuverlässiges Erzählen ist somit nicht mehr textimmanent, sondern besteht darin, „die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Ebene des Geschehens auf den Sprecher zu verlagern und dessen Idiosynkrasien hervorzuheben“.²²⁵ Nach Finke müsse nicht nur gefragt werden, ob ein Erzähler geistig (und/oder körperlich) in der Lage sei, einen vollständigen, wahrheitsgemäßen Bericht abzuliefern, sondern auch, ob er dazu willens sei oder sich vom Gegenteil einen Vorteil verspreche.²²⁶ Auch Harvey merkt an, dass ein Erzähler möglicherweise wahrheitsgetreu berichten will, aber durch Zufall etwas übersehe oder nicht verstehre und dadurch eine unzuverlässige Aussage mache. Genauso könne er unzuverlässig sein, „because he is a fool, or a liar or profoundly self-deceived“.²²⁷

²²¹ Ebd. S. 129.

²²² Ansgar Nünning, „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublich-würdigen Erzählers“. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublich-würdigen Erzählers in der englisch-sprachigen Erzählliteratur*. (Ed.) Ansgar Nünning unter Mitwirkung von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. S. 3–39, hier S. 13.

²²³ Vgl. Ebd. S. 9 f.

²²⁴ Vgl. Bruno Zerweck. „Unzuverlässigkeit, erzählerische“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ed. Ansgar Nünning. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008. S. 742–743, hier S. 742. – Ansgar Nünning und Vera Nünning. *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Düsseldorf/Leipzig: Klett, 2004. S. 124.

²²⁵ Nünning. „Unreliable Narration“. S. 19.

²²⁶ Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. S. 44.

²²⁷ W.J. Harvey. *Character and the novel*. Ithaca und New York: Cornell University Press, 1965. S. 75.

Auch die Sympathie des Lesers für eine Erzählerfigur wirkt sich „unterschwellig begünstigend auf seine Glaubwürdigkeit aus“;²²⁸ der Leser ist eher geneigt, einer ihm sympathischen Figur Glauben zu schenken. Glaubwürdig erscheinen Figuren, die am Geschehen beteiligt sind, aber keinerlei Nutzen daraus ziehen würden, die Geschehnisse anders darzustellen, als sie sich ereignet haben, wie es z.B. bei so genannten Watson-Figuren der Fall ist.²²⁹

Generell gibt es meist keine eindeutige und für den gesamten Text geltende Zuweisung eines Erzählers zu den gegensätzlichen Seiten „zuverlässig“ und „unzuverlässig“. Nünning schlägt eine graduelle Abstufung vor, die einen Erzähler auf einer Skala zwischen diesen beiden Polen ansiedelt.²³⁰

3.2 Sympathielenkung und Informationsvergabe

Finke definiert Sympathielenkung als „Evokation einer bestimmten emotionalen Haltung des Rezipienten gegenüber den Figuren eines fiktionalen Werks“.²³¹ Pfister weist in seinem Aufsatz „Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama“, der sich in vielen Punkten auf Erzähltexte übertragen lässt, darauf hin, dass „Sympathie oder Antipathie nicht einfach in den Figuren vorgegeben“ seien,²³² sondern vom Autor eingesetzte Textstrukturen darstellen, die die Rezeption des Lesers und seine Haltung den Figuren und Geschehnissen gegenüber lenken. Eine Schwierigkeit sieht Pfister darin, dass sie „nicht auf den *Inhalts-*, sondern auf den *Beziehungsaspekt* der Kommunikation bezogen ist“;²³³ unterschiedliche Leser können die gleiche Figur als sympathisch oder unsympathisch empfinden, weil der Text keine Zuordnung vorgibt.²³⁴ Besonders Ich-Erzähler manipulieren mitunter die Sympathie des Lesers für Figuren: Unbewusst übernimmt der Leser die subjektiven Beschreibungen des Erzählers und formt in Gedanken ein Charakterbild, das im Laufe der Handlung relativiert oder widerlegt wird. Dieser Wechsel in der Sympathie des Lesers für eine Figur ist angestrebt, Finke schränkt jedoch ein, dass sie bei eindimensionalen Figuren nicht möglich sei.²³⁵

²²⁸ Vgl. Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. S. 120.

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Vgl. Nünning. „Unreliable Narration“. S. 13.

²³¹ Vgl. Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. S. 54.

²³² Manfred Pfister. „Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama“. *Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie*. Ed. Werner Haibicht und Ina Schabert. München: Wilhelm Fink Verlag, 1978. S. 20–34, hier S. 22.

²³³ Ebd. S. 25 f.

²³⁴ Vergleiche ausführlicher Kapitel 3 „Rezeptionsemotionen“ in: Ralf Schneider. *Grundriss zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.

²³⁵ Vgl. Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. S. 54 f.

Eine wichtige Rolle spielen Informationsvergabe und Wissensgefälle zwischen Erzähler und Leser.²³⁶ Finke nennt das bewusste Nichtberichten des Erzählers „Unbestimmtheitsstellen“ und unterscheidet in markierte (dem Leser bemerkt das Zurückhalten von Informationen) und unmarkierte (das Zurückhalten wird erst im Nachhinein erkannt).²³⁷ Auch die Menge an Informationen über das Denken und Fühlen der Figuren kann zur Sympathielenkung beitragen: So erscheinen Figuren, deren Emotionen und Gedanken der Leser nicht erfährt, distanzierter und durch die fehlende Möglichkeit, sich mit ihnen zu identifizieren, weniger sympathisch.²³⁸ „Die Richtung der Sympathielenkung [könne] nicht generell vorhergesagt werden“,²³⁹ da sie vom Leser und seinen an die Figuren herangetragenen Einschätzungen abhängt.

Im Krimi spielt die Sympathielenkung eine wichtige Rolle, da durch sie u.a. verdächtige Figuren geformt werden, die sich im Verlauf als das Gegenteil herausstellen können,²⁴⁰ und so zum Spannungsaufbau beiträgt. Ein klassisches Beispiel ist Agatha Christies *The murder of Roger Ackroyd*: Die Sympathie für den Ich-Erzähler, der sich als Mörder herausstellt, beruht auch auf dem bewussten Verschweigen wichtiger Informationen.²⁴¹ Ein harmlos erscheinender Satz, als der Erzähler Ackroyd verlässt („I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone“²⁴²), oder die Aussage beim Fund der Leiche („I did what little had to be done“²⁴³) werden vom Leser in neuem Zusammenhang gesehen, wenn er erfährt, dass Ackroyd bereits tot ist, als der Doktor ihn verlässt, bzw. der Doktor die Spuren seiner raffinierten Konstruktion entfernt. Genette spricht von dem Trick, „auf den Mörder zu fokalisieren, dabei aber in dessen Gedankenwelt die Erinnerung an den Mord einfach auszulassen“.²⁴⁴ Finke widmet dieser „Watson-Perspektive als getarnte Täter-Perspektive“ ein eigenes Kapitel.²⁴⁵ Ebenso ist der bewundernde Bericht über den Detektiv aus der Perspektive seines Gehilfen Teil der Sympathielenkung: Der Leser ist durch die Erzählhaltung „auf Respekt, Staunen und Bewunderung“²⁴⁶ eingestellt und die Ermittlungsleistungen des Detektivs wirken umso faszinierender.

²³⁶ Vgl. Silke Lahn und Jan Christoph Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 164.

²³⁷ Vgl. Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. S. 47–49.

²³⁸ Vgl. ebd. S. 53.

²³⁹ Pfister. „Sympathielenkung“. S. 29.

²⁴⁰ Vgl. Bachorz. „Zur Analyse der Figuren“. S. 59.

²⁴¹ Vgl. Genette. *Die Erzählung*. S. 126.

²⁴² Agatha Christie. *The murder of Roger Ackroyd*. Glasgow: Fontana/Collins, 1978. S. 39.

²⁴³ Ebd. S. 43.

²⁴⁴ Genette. *Die Erzählung*. S. 126.

²⁴⁵ Vgl. Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. Kapitel III, 4.

²⁴⁶ Vgl. Stanzel. *Typische Formen des Romans*. S. 27.

3.3 Die Figuren

Trotz vieler Freiheiten bei der Figurenkonzeption lassen sich wiederkehrende Strukturen erkennen, die eine Einordnung der Figuren in Kategorien hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb des Textes ermöglichen. Zahlreiche Versuche zur Kategorisierung literarischer Figuren wurden unternommen: Forster prägte in *Aspects of the novel* (1927) die Unterscheidung von *flat* und *round characters*, die Pfister in seiner Unterteilung in ein- und mehrdimensionale Figuren aufgreift. Flache Figuren grenzen an Stereotypie und weisen meist nur einen prägnanten Charakterzug auf, der keine Entwicklung ermöglicht; runde Figuren sind komplexer und können dadurch psychologische Tiefe zeigen, die eine Wahrnehmung als Individuen ermöglicht.²⁴⁷

Harvey unterteilt Figuren in *Character and the novel* (1965) in drei Kategorien: *protagonists* („they are what the novel exists for“)²⁴⁸, „background“ *characters* („voices rather than individualized characters“)²⁴⁹ und *intermediate figures*, die wiederum in *ficelle* („exists in the novel primarily to serve some function“)²⁵⁰ und *cards* (gekennzeichnet durch „relative changelessness, combined with a peculiar kind of freedom“).²⁵¹ *Protagonists* sind nach Forsters Schema round characters, „background“ *characters* und *intermediate figures* trotz gewisser Freiheiten eher flat. Manche Unterscheidungen sind jedoch nicht eindeutig, z.B. die genaue Grenze zwischen *protagonist* und *card* oder zwischen „background“ *characters* und *ficelle*.

Oft wird die Unterscheidung von menschlichen und textuellen Eigenschaften verschwistert, der Leser nimmt erdachte Figuren als reale Menschen wahr.²⁵² Hier zeigt sich der Unterschied zwischen einem realistisch-mimetischen und einem strukturalistischen Figurenkonzept: Ersteres sieht die „Lebensnähe“ der Figuren zur Wirklichkeit des Lesers und das Potential mimetischen Verhaltens literarischer Figuren zu realen Menschen; betrachtet wird dabei die Inhaltsseite eines Textes. Allerdings werden Figuren mitunter Eigenschaften und Lebenshintergründe zugeschrieben, die nicht im Text belegt sind; der Leser möchte der Figur eine kom-

²⁴⁷ Vgl. Hildegard Kuester. „Character – Charakter/Figur“. *Basislexikon anglistische Literaturwissenschaft*. Ed. Rudolf Beck, Hildegard Kuester und Martin Kuester. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. S. 23–26, hier S. 25.

²⁴⁸ Harvey. *Character and the novel*. S. 56.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd. S. 58.

²⁵¹ Ebd. 61.

²⁵² Vgl. Bachorzh. „Zur Analyse der Figuren“. S. 53.

plete Biografie geben, unabhängig von ihrer Relevanz bei der Rezeption des Textes. Zudem werden die am realistischsten gezeichneten Figurentypen, die den Leser am stärksten an seine Welt erinnern, durch dieses Modell bevorzugt.²⁵³

Der Strukturalismus sieht Figuren hingegen als Textfunktionen, als „reine Handlungsträger oder Aktanten“.²⁵⁴ Vielfach wurde versucht, Figuren nach ihrer Funktion in Schemata einzuteilen, z.B. durch Wladimir Propp in *Morphologie des Märchens* (1928) oder Algirdas Greimas in *Strukturale Semantik* (1966). Doch auch dieser Ansatz, der die Inhaltsseite außer Acht lässt, ist kritisch zu betrachten, da der Leser vor oder während der Lektüre für sich ein Bild der Figuren entwirft und in ihnen eher Menschen bzw. menschenähnliche Figuren als bloße Aneinanderreihungen von Buchstaben sieht.²⁵⁵

Den Mittelweg bilden rezeptionsorientierte und kognitive Figurenkonzepte, die literarische Figuren sowohl in ihrer Lebensnähe als auch in ihrer textuellen Funktion erkennen und behandeln: Bei der Lektüre wird eine Verknüpfung zwischen dem Gelesenen und bereits vorhandenen Wissensstrukturen hergestellt. Literarisches Wissen, z.B. über unterschiedliche Genres, wird abgerufen und kann auf diese Weise „die Rezeption bisher unbekannter Texte leiten und erleichtern“,²⁵⁶ indem das Vorwissen auf den Text angewandt wird: Bestimmte Genres benutzen bestimmte Figuren und sind damit wiedererkennbar.

Auch die Figurenkonstellation sollte beachtet werden; viele Werke beziehen ihre grundlegende Spannung aus Gegensatz- oder Dreieckspaaren,²⁵⁷ harmonisierende Korrespondenzpaare stehen Kontrastpaare gegenüber, die unterschiedliche Eigenschaften und Weltanschauungen vertreten. Pfister zählt u.a. die Spannung zwischen männlich und weiblich, jung und alt, Stadt und Land, *wit* und *non-wit* als typische Oppositionen auf,²⁵⁸ Kuester ergänzt mit der Opposition zwischen Vater und Sohn (als Unterkategorie von jung und alt, aber auch als Unterschied zwischen verschiedenen Wertvorstellungen) und zwischen Individuum und Gesellschaft.²⁵⁹ Auch eine Mischung ist möglich, z.B. das klassische Kontrastpaar Protagonist und Antagonist mit sich ähnelnden Charakterzügen bei beiden Figuren, um die einfache Einteilung in „Gut“ und „Böse“ zu erschweren.

Für die Charakterisierung einer Figur kann die Informationsquelle von Relevanz sein, die dazu führt, dass eine Aussage mit mehr oder weniger Skepsis in Bezug

²⁵³ Vgl. Marion Gymnich, „Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung“. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Ed. Ansgar und Vera Nünning unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2004. S. 122–142, hier S. 126.

²⁵⁴ Ebd. S. 127.

²⁵⁵ Ebd. S. 128. – Lahn und Meister. *Einführung*. S. 233.

²⁵⁶ Schneider. *Figurenrezeption*. S. 88.

²⁵⁷ Bachoz. „Zur Analyse der Figuren“. S. 56 f.

²⁵⁸ Vgl. Pfister. *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977. S. 228–230.

²⁵⁹ Vgl. Kuester: „Character“. S. 26.

auf ihre Verlässlichkeit beurteilt wird. Pfister unterscheidet in explizit-figurale, implizit-figurale, explizit-auktoriale und implizit-auktoriale Charakterisierungen.²⁶⁰ Schneider weißt auf die Nichtigkeit einer Unterscheidung in explizite und implizite Figurencharakterisierung bei einer rezeptionsorientierten Betrachtung hin, „da der Inhalt der Charakterisierung wichtiger ist als ihre Form“. Studien haben laut Schneider belegt, dass sich Leser schon nach kurzer Zeit nicht mehr daran erinnern, ob Informationen explizit oder implizit gegeben wurden.²⁶¹ Ludwig sieht die Übertragung von Pfisters Modell auf narrative Texte als problematisch an, denn „auch die implizite Figurencharakterisierung [ist] notwendigerweise sprachlich realisiert.“ Statt in „figural“ und „auktorial“ unterscheidet er in Figurenperspektive („diskursiv“) und Erzählerperspektive („präsentativ“), statt „explizit“ und „implizit“ verwendet er die Begriffe „direkt“ und „indirekt“.²⁶² Auch Bode merkt an, dass „die auktorialen Charakterisierungen, ob explizit oder implizit, in der Erzählung von einer ontologisch anderen Ebene aus erfolgen als im Drama“,²⁶³ da charakterisierende Anmerkungen im Drama vom Autor stammen, „während ein auktorialer Erzähler ein *Textaspekt* ist, der von einem Autor in einem Erzähltex angelegt ist.“²⁶⁴ Bode kritisiert zugleich Ludwigs Terminologie, sie komme „einer kuriosen terminologischen Verkehrung der Verhältnisse gleich“, die „eigentlich nur zur Verwirrung führen“ könne.²⁶⁵ Lahn und Meister beziehen sich auf Hansens Figurenmodell, das in „showing“ und „telling“ unterteilt und auf der Ebene der Oberflächenstruktur vier Kategorien zeigt: Figurenhandeln, Sprache, äußere Erscheinung und interpersonelle Charakterisierung.²⁶⁶

²⁶⁰ Vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 251–264.

²⁶¹ Schneider. *Figurenrezeption*. S. 91.

²⁶² Hans-Werner Ludwig. „Problemfeld V: Figur und Handlung“. *Arbeitsbuch Romananalyse*. Hans-Werner Ludwig (Ed.). Tübingen: Gunter Narr, 1998. 6. Auflage. S. 106–144, hier S. 144 f.

²⁶³ Bode. *Der Roman*. S. 136.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Ebd. S. 139.

²⁶⁶ Lahn und Meister. *Einführung*. S. 237 ff. Was hier unter „Sprache“ zusammengefasst ist, wird bei Hansen in „Sprog“ (Sprache) und „Meddelelser“ (Mitteilungen) aufgeteilt. „Sprog“ ist die stilistische Form („dialekt, syntaks etc.“), während sich „Meddelelser“ auf den Inhalt einer Aussage bezieht. Vgl. Per Krogh Hansen. *Karakterens rolle. Aspekter af en litterær karakterologi*. Holte: Medusa, 2000. S. 123 f.

3.4 Spannungsaufbau

„Presumably we expect a degree of suspense in almost any work of prose“.²⁶⁷ Nach Wenzel bezeichnen die meisten Leser eine Geschichte „immer dann als besonders gelungen, wenn sie besonders spannend ist“.²⁶⁸ Ein guter Spannungsaufbau ist essentieller Bestandteil des Krimigenres. Der deutsche Terminus „Spannung“ ist jedoch allgemeiner gefasst als in der englischen Sprache, die in „suspense“ und „tension“ trennt und somit die Möglichkeit bietet, verschiedene Arten von Spannung zu unterscheiden:²⁶⁹ *Suspense* bezeichnet eine Art ängstlicher Ungewissheit über kommende Ereignisse, während *tension* eine eher statische Spannung benennt.²⁷⁰ Wenngleich Bonheim *tension* als literarisch hochwertiger ansieht, ergibt sich für ihn die ideale Spannung aus einem gleichwertigen Zusammenspiel von *tension* und *suspense*.²⁷¹ Ergänzt werden diese Begriffe im Englischen durch *thrill*, der eine „besonders heftige, körperlich erfahrbare Art der Spannung“ beschreibt.²⁷² Während der Lektüre kann der Leser Gefühle wie Furcht erfahren und ausleben und sich in spannende oder gefährliche Situationen hineinversetzen, ohne Schaden zu nehmen.²⁷³ Im deutschen Sprachraum ist „Thriller“ zum Inbegriff für einen nervenaufreibenden Krimi geworden – wenngleich er inflationär verwendet wird.

Nusser unterscheidet in Rätsel- und Zukunftsspannung,²⁷⁴ Wenzel ergänzt mit Überraschungsspannung (*surprise*),²⁷⁵ die sich mit der Erklärung von Lahn und Meister deckt, die von Spannungserzeugung durch Auslassung sprechen.²⁷⁶ Dieser

²⁶⁷ Helmut Bonheim. „Spannung, Suspense, Tension – A Survey of Parameters and a Thesis“. *Spannung: Studien zur englischsprachigen Literatur. Für Ulrich Suerbaum zum 75. Geburtstag*. Ed. Raimund Borgmeier und Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001. S.1.

²⁶⁸ Peter Wenzel: „Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen“. *Spannung: Studien zur englischsprachigen Literatur. Für Ulrich Suerbaum zum 75. Geburtstag*. Ed. Raimund Borgmeier und Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001. S. 22.

²⁶⁹ Bonheim. „Spannung, Suspense, Tension“. S. 3.

²⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 8.

²⁷¹ Ebd. S. 8.

²⁷² Wenzel. „Spannung in der Literatur“. S. 24.

²⁷³ Ebd. S. 26.

²⁷⁴ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 30 f. Peter Wenzel unterteilt die Rätselspannung in fünf Momente: Feststellen des Rätsels, Verwunderung, Mutmaßungen und Irreführung, Re-fokussierung und Antwortversprechen, Klärung des Rätsels. Auch die Zukunftsspannung unterscheidet er so in Auslösen des Konflikts, emotionale Anteilnahme des Lesers, Wechsel von Hoffnung und Aussichtlosigkeit, Retardierung durch zeitliches Limit, *Last minute crisis* mit dem Höhepunkt der Spannung und der Entscheidung. Vgl. Peter Wenzel. „Analyse der Spannung“. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Ed. Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004, S. 181–195, hier 189 ff.

²⁷⁵ Wenzel. „Spannung in der Literatur“. S. 27.

²⁷⁶ Vgl. Lahn und Meister. *Einführung*. S. 161 f.

Punkt deckt sich mit Finkes „markierten Unbestimmtheitsstellen“, einer bewussten Auslassung an Information, die der Leser erkennt und die Rätselspannung steigern.²⁷⁷ Diese Variante löst jedoch „bestenfalls ungezielte Spannung“²⁷⁸ aus, da der Leser die Vorenthaltung meist nicht bemerkt und solche Textpassagen allenfalls in Retrospektive oder bei einer erneuten Lektüre als spannend empfunden werden. Lahn und Meister ergänzen mit zwei weiteren Begriffen: „Andeutungen“ geben dem Leser zu einem frühen Zeitpunkt der Handlung Hinweise auf den späteren Verlauf; „Überraschungen“ sind die plötzliche Erkenntnis des Lesers, dass die Handlung anders als angenommen verläuft oder eine Situation durch neue Informationen in ein anderes Licht rückt.²⁷⁹ Dies deckt sich erneut mit Finkes „unmarkierten Unbestimmtheitsstellen“, die für „die Erzielung eines Verblüffungseffekts bei der Lektüre“ konzipiert sind.²⁸⁰

Nach Wenzel können intensive Spannungsbögen und schnell aufeinander folgender Spannungsmomente auf Kosten anderer stilistischer Feinheiten, beispielsweise der Charakterisierung der Figuren, gehen.²⁸¹ Zudem ist die empfundene Spannung vom Rezipienten abhängig; der gleiche Text kann als nervenaufreibend oder unspektakulär empfunden werden.²⁸²

3.5 Intertextualität

Intertextualität befasst sich mit der Beziehung literarischer Texte untereinander; Autoren beziehen sich auf andere Werke, entlehnern Motive, Handlungen, Schreibstile und Figuren. Nowak zeigt auf, dass Intertextualität kein „hin und wieder zu beobachtendes Kuriosum“²⁸³ sei und es den Autoren nicht, wie in der älteren Forschung häufig unterstellt, an Originalität mangle oder sie Originale verunstalten.²⁸⁴ Eine eindeutige Definition von „Intertextualität“ ist allerdings

²⁷⁷ Vgl. Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. S. 49.

²⁷⁸ Wenzel. „Spannung in der Literatur“. S. 27.

²⁷⁹ Vgl. Lahn und Meister. *Einführung*. S. 162.

²⁸⁰ Vgl. Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. S. 49.

²⁸¹ Wenzel. „Analyse der Spannung“. S. 193.

²⁸² Vgl. Klaudia Seibel. „Spannung“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturttheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ed. Ansgar Nünning. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008. S. 663–664, hier S. 663.

²⁸³ Helge Nowak. „Completeness is all“ Fortsetzungen und andere Weiterführungen britischer Romane als Beispiel zeitübergreifender und interkultureller Rezeption. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994. S. 25. Mit Bezug auf Genette verwendet Nowak ebenfalls den Begriff Trans-textualität.

²⁸⁴ Vgl. ebd. S. 28 ff.

schwierig: So vertritt Kristeva – eine der ersten, die den Begriff prägte – die Ansicht, dass *jeder* Text intertextuell sei, da er sich auf etwas vorher Gesagtes oder Gedachtes beziehe.²⁸⁵ Für andere, wie Broich, besteht Intertextualität nur, wenn

ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.²⁸⁶

Genette unterscheidet fünf Arten der Intertextualität, wobei er von „Transtextualität“ spricht und den Begriff Intertextualität (die „Präsenz eines Textes in einem anderen“²⁸⁷) nur für einen Unterpunkt verwendet.²⁸⁸ Pfister geht ebenfalls davon aus, dass „jeder Text [...] Reaktion auf vorausgegangene Texte“²⁸⁹ sei, und definiert Prätexte als solche, „auf die der Autor bewußt, intentional und pointiert anspielt und von denen er möchte, daß sie vom Leser erkannt und als zusätzliche Ebene der Sinnkonstitution erschlossen werden“.²⁹⁰ Intertextuelle Verweise, die so speziell sind, dass sie nur von einer geringen Leserschaft erkannt werden können, werden bei dieser Definition nicht berücksichtigt. Helbig nennt dabei drei mögliche Ursachen für „Störungen“ zwischen Autorintention und Rezeption durch den Leser: Der Leser erkennt die Referenz nicht, der Leser erkennt eine Referenz, die der Autor nicht vorgesehen hat, oder der Leser erfüllt die vom Autor intendierte Leserrolle nicht und versteht einen Text z.B. als Parodie, obwohl er nicht als solche intendiert war.²⁹¹

Intertextuelle Bezüge können auf unterschiedliche Weise markiert sein;²⁹² wichtig sind der intendierte und der tatsächliche Leser und die Kenntnis des Prätextes, um den Bezug herstellen zu können. Nach Leopold werde „eine Interfigurallität in rezeptionsästhetischer Hinsicht immer nur dann wirksam, wenn der Leser sie auch

²⁸⁵ Vgl. Julia Kristeva. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Ed. Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972. Band 3, S. 348–375, hier S. 348.

²⁸⁶ Ulrich Broich. „Formen der Markierung von Intertextualität“. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudie*. Ed. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: May Niemeyer Verlag, 1985. S. 31–47, hier S. 31.

²⁸⁷ Gerard Genette. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 10.

²⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 9–14.

²⁸⁹ Manfred Pfister. „Konzepte der Intertextualität“. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Ed. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: May Niemeyer Verlag, 1985. S. 1–30, hier S. 11.

²⁹⁰ Ebd. S. 23.

²⁹¹ Vgl. Jörg Helbig. *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1996. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 141). S. 147 f.

²⁹² Vgl. Broich. „Intertextualität“. S. 33.

als solche erkennt“.²⁹³ Helbig erstellt ein Schema für die Bestimmung des Markiertheitsgrades und unterteilt in: Nullstufe (unmarkiert), Reduktionsstufe (implizit markiert), Vollstufe (explizit markiert) und Potenzierungsstufe (Intertextualität wird thematisiert).²⁹⁴

Müller bezeichnet mit dem Begriff „Interfigurality“ die Besonderheit des Entlehnen von Figuren, einem der für ihn wichtigsten Aspekte der Intertextualität.²⁹⁵ Mit Bezug auf Ziolkowski wird auch von „figure on loan“ gesprochen, „a fictional character that a writer takes out of its original context and inserts into another one – as a kind of quotation“.²⁹⁶ Er macht auf geliehene Figuren in Texten der deutschen und französischen Romantik aufmerksam, die zum „standard equipment“ einer fantastischen Geschichte dieser Zeit gehörten.²⁹⁷ Interfigurality kann dabei unterschiedliche Formen annehmen, „from parody and satire to a fundamental revaluation or reexploration of the figure concerned“.²⁹⁸ Die einfachste Art des Bezugs ist die Nachbenennung; Müller bezeichnet diese Beziehung als „internymic“.²⁹⁹ Dabei kann der Name vollständig, in geänderter Schreibung oder Übersetzung verwendet werden; ebenso ist ein Bezug auf den Prätex durch den Titel möglich, ohne dass die Hauptfigur diesen Namen trägt.³⁰⁰

Müller spricht nicht von „figures on loan“, sondern von „re-used figures“, da Autoren die gleiche Figur unterschiedlich darstellen können.³⁰¹ Er unterscheidet autografische (vom Autor des Prätexes) und allografische (von einem anderen Autor) Sequels und unterteilt in drei Zeitebenen:³⁰² analeptisch (vor den Ereignissen des Prätexes), proleptisch (nach den Ereignissen des Prätexes) und elliptisch (parallel zum Prätex).

²⁹³ Stephan Leopold. *Der Roman als Verschiebung. Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in Terra Nostra von Carlos Fuentes*. Tübingen: Günther Narr Verlag, 2003. S. 143.

²⁹⁴ Vgl. Helbig, *Intertextualität*. S. 87–112.

²⁹⁵ Vgl. Wolfgang H. Müller. „Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures“. *Intertextuality*. Ed. Heinrich H. Plett. Berlin/New York: de Gruyter, 1991. S. 101–121, hier S. 101 ff.

²⁹⁶ Theodore Ziolkowski. *Varieties of literary thematic*. New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1983. S. 129 f.

²⁹⁷ Ebd. S. 135 ff.

²⁹⁸ Müller. „Interfigurality“. S. 107.

²⁹⁹ Ebd. S. 102 ff.

³⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 105 f.: „Doktor Faustus/Adrian Leverkühn (Thomas Mann), Pygmalion/Henry Higgins (George Bernard Shaw).“

³⁰¹ Vgl. ebd. S. 107.

³⁰² Vgl. ebd. S. 110.

TEXTANALYTISCHER TEIL

Vorbemerkung

Um ein Korpus von Texten sinnvoll zu klassifizieren, bedarf es der genauen Ausarbeitung von Merkmalen, die ein Text erfüllen oder nicht erfüllen kann, um auf diese Weise einem bestimmten Texttypus zugeordnet werden zu können. Die Auswahl der Merkmale sollte dabei so gestaltet sein, dass eine möglichst eindeutige Zuordnung durchgeführt und ein Text nicht mehreren Typen zugeordnet werden kann. Wie Kenneth D. Bailey anmerkt, gehe es bei der Klassifizierung stets darum, Gruppen zu erstellen, die sich nach außen so stark wie möglich von anderen Gruppen abgrenzen und zugleich innerhalb so homogen wie möglich sind.³⁰³

Die Auswahl, welche ausschlaggebenden Merkmale für die Erstellung einer solchen Typologie herangezogen werden sollen, fällt dabei nicht immer leicht, zumal sie auf unterschiedlichen Ebenen getroffen werden kann. So kann man versuchen, die Texte anhand von strukturellen Merkmalen voneinander abzugrenzen, beispielsweise durch die Verwendung intertextueller Bezüge, die in vielen der behandelten Primärtexte in unterschiedlicher Ausprägung zu finden sind. Doch nicht alle Texte weisen solche Bezüge auf,³⁰⁴ bzw. nicht immer ist der Bezug für den Leser auch erkennbar, da er die Kenntnis des jeweiligen Primärtextes voraussetzt. Auch andere Typologisierungsversuche auf der Basis von narratologischen Merkmalen müssen abgelehnt werden, da sie allenfalls genrebeschreibend, allerdings nicht genrekonstruierend sind. Erzählhaltung, Fokalisierung, Spannungsaufbau etc. können in Texten des gleichen Genres sehr unterschiedlich gestaltet sein und bieten keine verlässliche Abgrenzung zu anderen Genres, geschweige denn die Möglichkeit der näheren Differenzierung innerhalb eines Genres. Hier können allenfalls mögliche Tendenzen in der Verwendung bestimmter narratologischer Merkmale innerhalb eines Subgenres aufgeführt werden, wie es im Folgenden der Fall sein wird.

³⁰³ Kenneth D. Bailey. *Typologies and Taxonomies. An Introduction to Classification Techniques*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994. S. 1.

³⁰⁴ Sofern man nicht davon ausgeht, dass jeder literarische Texte stets einen intertextuellen Bezug zu vorher erschienenen Werken darstellt.

Auf ähnliche Weise reichen auch Kriterien, die sich mit der Strukturierung von Topoi und sich wiederholenden Handlungselementen befassen, nicht aus, um eine aussagekräftige Typologie zu erstellen.

Die meiner Arbeit zugrundeliegenden Kriterien wurden anhand von empirischen Daten herausgearbeitet. Alle 56 in dieser Arbeit analysierten Primärtexte sowie ca. 80 weitere, im Anhang gelistete Jugendkrimis der letzten Jahre lassen sich anhand von drei Hauptmerkmalen klassifizieren. Dabei handelt es sich um die Darstellung der drei zentralen Figuren eines Krimis: Ermittler, Opfer und Täter. Sie können sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Strukturebene in unterschiedliche Varianten eingeteilt werden, die im Zusammenspiel die Abgrenzung eines eigenständigen Subgenres des Jugendkrimis begründen.

Zunächst muss grundlegend untersucht werden, ob alle drei Figurentypen tatsächlich auftreten. Hierbei lässt sich feststellen, dass es Krimis ohne Ermittler, jedoch nicht ohne Täter oder Opfer gibt, wenngleich die Straftat bei den beiden letztgenannten nicht durchgeführt sein muss, um die Figuren in der jeweiligen Rolle zu klassifizieren. Es kann genauso potentielle Täter und potentielle Opfer geben.

Im weiteren Verlauf wird analysiert, auf welchen dieser zwei oder drei Figuren der Fokus der Handlung liegt und wie viele Informationen der Leser über sie bekommt, z.B. um ihr Handeln nachzuvollziehen oder im Anschluss an die Lektüre eine ethisch-psychologische Wertung ihrer Taten vorzunehmen.

Ermittlerfigur

Wie erwähnt, kann zu Beginn einer Analyse festgestellt werden, ob eine Ermittlerfigur auftritt und, sollte dies der Fall sein, ob die Handlung auf diese Figur fokussiert ist, d.h. sie bei den Ermittlungen „begleitet“ und ihr Vorgehen bei der Lösung des Falls im Mittelpunkt des Geschehens steht. Wie sich im Folgenden zeigen wird, tritt in drei der gelisteten Jugendkrimis keine Ermittlerfigur auf, so dass sie sich strukturell von den anderen Titeln der Liste unterscheiden und eine eigene Unterkategorie bilden, die sich in erster Linie auf den Täter konzentriert und daher auch entsprechend betitelt werden wird (täterorientierter psychologischer Jugendkrimi).

Auf inhaltlicher Ebene wird im nächsten Schritt unterschieden, aus welchen Beweggründen die jugendlichen Ermittlerfiguren ihrer Tätigkeit nachgehen. Auch hier lassen sich prinzipiell zwei gegensätzliche Möglichkeiten ausmachen und als Klassifizierungsmerkmal heranziehen. Die Ermittlerfigur kann bewusst nach Kriminalfällen suchen und aktiv die Rolle des Ermittelnden übernehmen oder unbewusst (ggf. gegen ihren Willen) durch äußere Faktoren oder das Handeln anderer Figuren in diese Rolle gedrängt werden. Die Unterscheidung ist nicht nur im Hinblick auf die Figurencharakterisierung von Relevanz, sondern auch in struktureller Hinsicht, da sich der Handlungsverlauf von diesem Punkt ausgehend entwickelt.

Der erstgenannte Fall, dass die Ermittlerfigur aktiv nach einer Möglichkeit sucht, ihr Talent unter Beweis zu stellen, und sich in der Rolle eines Ermittlers oder

Detektivs sieht, kann nochmals in zwei Möglichkeiten geteilt werden: Die Ermittlerfigur kann alleine nach Fällen suchen oder durch den Auftrag einer weiteren Figur oder Organisation auf die Spur eines Verbrechens gebracht werden.

Opferfigur

Die Figur des Opfers lässt sich zum einen im Hinblick auf die Detailintensität, mit der sie vom Autor gestaltet wird, untersuchen. Wie viel erfährt der Leser von dieser Figur? Wie genau wird sie beschrieben und ist sie als Individuum ebenso wichtig wie die beiden anderen Hauptfiguren, Ermittler und Täter? Hierbei lassen sich zwei Hauptgruppen unterscheiden: Zum einen kann dem Opfer lediglich eine auslösende Funktion zukommen. Name, Charakter, Handlungen etc. sind nur insofern relevant, als sie zum Fortgang der Kriminalhandlung benötigt werden – Informationen, die nicht mit dem Fall zusammenhängen, werden nicht gegeben. Das Opfer erfüllt als Figur lediglich einen Zweck, mehr jedoch nicht.

Die zweite Möglichkeit besteht in einer komplex angelegten Opferfigur, die zwar ebenfalls Auslöser für die weitere Handlung ist, darüber hinaus jedoch mit weiteren Details ausgearbeitet ist, so dass sich ein (möglichst) runder Charakter ergibt. Detailreich gezeichnete Opfer ermöglichen oftmals eine Betrachtung des Inhalts unter psychologischen Gesichtspunkten. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass in den Krimis, in denen das Opfer am stärksten ausgearbeitet ist und dem Leser damit am lebensnahesten erscheint, der Fokus auf ihm als Figur und damit auf den Auswirkungen der kriminellen Tat auf die Psyche liegt.

Obwohl generell eine graduelle Abstufung zwischen den beiden Polen möglich wäre, sind bei empirischen Vergleichen oft nur die beiden Extreme, flacher Charakter ohne Tiefe und runder Charakter mit psychologischer Tiefe, auszumachen. In Reihen mit mehreren Bänden können die Autoren jedoch variieren und den Fokus je nach Fall stärker oder schwächer auf das jeweilige Opfer legen.

Täterfigur

Auch die Täterfiguren können nach diesem Prinzip in schemenhafte und ausgearbeitete Figuren eingeteilt werden; denn wenngleich es der Täter ist, dessen Handeln den weiteren Verlauf des Krimis überhaupt erst auslöst, ein Opfer fordert und den Ermittler zum Aktivwerden zwingt, steht diese Figur oftmals nicht im Fokus. Oft ist sie nicht als Charakter interessant, dessen Motive nachvollzogen und verstanden werden können, sondern es wird nur eine einzelne Handlung aus ihrer fiktiven Biografie, die Tat, wahrgenommen. Auf diese Weise ist es möglich, dass Täterfiguren erst auf den letzten Seiten eines Krimis auftreten, mitunter keine Sprechrolle haben und der Leser im Extremfall nicht einmal ihre Namen erfährt. Inhaltliche Details aus ihrem Leben vor oder nach der Tat werden nur dann genannt, wenn sie für die Ermittlungen relevant sind, und es wird nicht der Versuch unternommen, einen realitätsnahen Charakter zu entwerfen.

Auf der anderen Seite gibt es ebenfalls Krimis, in denen der Täter auf unterschiedliche Weise im Fokus der Handlung steht und als runder Charakter präsentiert wird. Die Informationen, die dem Leser dafür zugänglich gemacht werden, können sich sowohl aus der Arbeit des Ermittlers ergeben als auch aus Szenen und Kapiteln, in denen die Perspektive des Täters eingenommen wird und seine Handlungen und Emotionen auf ihn fokussiert preisgegeben werden.

Die gegebenen Informationen können sich zudem auf unterschiedliche Aspekte der Täterfigur beziehen und lassen sich qualitativ skalieren. So kann ein Täter in erster Linie durch seine äußere Erscheinung als solcher markiert und enttarnt werden. Hierbei kann es schnell zu dem Trugschluss kommen, dass sich Menschen anhand von physiognomischen Merkmalen als Verbrecher erkennen lassen, wie es z.B. die Phrenologie von Franz Joseph Gall proklamierte.³⁰⁵ Zusätzlich fällt in vielen Fällen auf, dass die Täterfiguren nicht nur äußerlich als solche markiert sind, sondern sich auch durch übersteigerte Brutalität und Skrupellosigkeit auszeichnen, die sie zu wenig realistischen und eher stereotypen Figuren werden lassen. Die Täterfiguren sind hierbei keine flachen Charaktere, allerdings auch nur bedingt Individuen, sondern eher Variationen des gleichen Typs, der durch Extreme gekennzeichnet ist.

Auf der anderen Seite können Täterfiguren allein durch ihr Verhalten als solche markiert werden und dabei durch ambivalente Charakterzüge und für die Figuren und den Leser (teils) nachvollziehbares Verhalten psychologische Tiefe entwickeln. Dies ist am intensivsten der Fall wenn der Täter zugleich die Hauptfigur eines Krimis ist und sich der Fokus des Romans nicht auf die Ermittlungen nach der Tat richtet. Stattdessen stehen oftmals die Vorbereitung und Durchführung der Tat, sowie die emotionale Involvierter des Täters im Vordergrund. Die Verwendung einer intensiv ausgearbeiteten, im Mittelpunkt der Handlung stehenden Täterfigur lässt psychologische Untersuchungen zu und verleiht dem Roman auf diese Weise eine weitere Deutungsebene.

Die empirische Untersuchung von einer Vielzahl von Jugendkrimis hat die folgenden Kombinationsmöglichkeiten dieser drei Faktoren ergeben. Diese Kombinationen treten am häufigsten auf und ermöglichen so eine Festlegung von Subgenres.

Die erste Möglichkeit ist die Kombination aus einem jugendlichen Ermittler, der durch Zufall in einen Kriminalfall verwickelt wird, einem schemenhaften Opfer und einem ebenso schemenhaften Täter. Da zwei der drei Hauptfiguren hierbei wenig bis gar nicht ausgearbeitet werden und oftmals kaum mehr als Stereotype sind, wird diese Unterart des Jugendkrimis von mir im Folgenden als *Schablonenhafter Jugendkrimi* bezeichnet. Die Figuren eines schablonenhaften Jugendkrimis

³⁰⁵ Vgl. Claudia Schmölders. *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2007. 3. Auflage. S. 30 ff.

ähneln sich unabhängig vom Verfasser von Roman zu Roman, als habe der Autor bei seinem Entwurf eine fertige Schablone verwendet. Auch die Ermittlerfiguren, die oft wenig aufklärende Arbeit leisten und den Fall am Ende eher durch Zufall als durch Können lösen, sind meistens austauschbar und tragen nur so viele individuelle Züge, wie für die Handlung notwendig sind.

Als zweite Möglichkeit kann in der gleichen Kombination, d.h. mit einem schemenhaften Opfer und einem schemenhaften Täter, auch ein Ermittler auftreten, der bewusst nach Kriminalfällen sucht, so dass man den allgemeiner gefassten Terminus „Ermittlerfigur“ zu „Detektivfigur“ präzisieren kann. In dieser Arbeit werden zwei Krimireihen vorgestellt, die diese Kombination verwenden und sich dennoch voneinander unterscheiden.

Die dritte Kombination dieses Subgenres (Ermittlerfigur, die (eher) zufällig in die Aufklärung eines Verbrechens verwickelt wird, schemenhaftes Opfer) unterscheidet sich durch Täterfiguren, die auf der Schwelle zwischen flachen und runden Charakteren stehen. Hier erhält der Leser mehr Informationen über die Figuren als in den beiden erstgenannten Varianten. Sie schließen Details aus der fiktiven Biografie der Figuren ein, die für die Lösung des Falles von geringer oder keiner Bedeutung sind, werden meistens jedoch nur in einem Erzählbericht, ähnlich einer Kurzbiografie, zusammengefasst und nicht von den Figuren selbst vermittelt. Wenngleich die Ermittlerfigur nicht bewusst auf der Suche nach Fällen ist, sondern eher zufällig in kriminelle Aktivitäten und ihre Aufklärung verstrickt wird, ist ihr ermittlungsbezogenes Handeln mit dem eines Detektivs, wie er in Variante zwei beschrieben wurde, gleichzusetzen. Der Fokus liegt in allen genannten Kombinationen auf der Figur des Ermittlers, bzw. Detektivs. Aus diesem Grund kann für die genannten Kombinationsmöglichkeiten der Oberbegriff des *Detektivromans* gewählt werden.

Für die Konstruktion des zweiten Subgenres sind zwei Faktoren ausschlaggebend: die Motivation der Ermittlerfigur und die Darstellung der Täterfiguren. Die erste Kombination dieser Kategorie stellt sich als Ermittlerfigur mit Auftrag eines unterschiedlich gearteten, meist politisch motivierten und organisierten Auftraggebers zusammen mit unterschiedlich stark, tendenziell jedoch ausgearbeiteten Opfern und ebenfalls ausgearbeiteten Tätern dar. Wie sich in einer späteren Kategorie deutlicher zeigen wird, zeichnen sich Krimis, die sowohl Opfer als auch Täter als runde Figuren präsentieren, oftmals durch Nähe zur empirischen Wirklichkeit des Lesers aus; es wird versucht eine literarische Pseudorealität zu schaffen.

Auf ganz ähnliche Weise können neben dem Ermittler mit Auftrag auch schemenhafte Opfer präsentiert werden, die lediglich die eingangs erwähnte auslösende Funktion für die Handlung erfüllen oder ein nicht näher beschriebenes und individualisiertes Kollektiv darstellen (z.B. die Bevölkerung eines Landes). Hinzu kommen hier erneut ausgearbeitete Täterfiguren, in diesem Fall jedoch mit wenig Realitätsbezug und deutlichen Überzeichnungen, die sich nicht nur im Charakter einer Figur, sondern in erster Linie in ihrer äußereren Erscheinung widerspiegeln.

Die Täter sind nicht nur als solche leicht erkennbar gekennzeichnet, sondern in ihrer Absonderlichkeit überzeichnete Extreme.

Als dritte Möglichkeit ergibt sich zusammen mit diesen überzeichneten, äußerlich markierten Täterfiguren und schemenhaften, den Fall auslösenden Opfern eine Kombination mit einem Ermittler, der (eher) zufällig bzw. durch andere gelenkt, aber ohne sein anfängliches Wissen in den Fall verwickelt wird. Hierbei gibt es keinen direkten Auftrag durch eine Organisation, Verstrickungen auf politischer Ebene können jedoch ebenfalls eine wichtige Rolle spielen.

Für diese drei genannten Varianten, bei denen oftmals ein Auftrag am Anfang der Handlung steht und der Ermittler nicht immer aus freiem Willen, sondern viel eher aus Pflichtgefühl oder gar Zwang handelt, und die Täter ausgearbeitet bis überzeichnet sind, lässt sich der Begriff des *Agententhrillers* verwenden, wenngleich nicht jede Ermittlerfigur in diesem Subgenre ein Agent nach klassischer Definition³⁰⁶ sein muss.

Wie weiter oben bereits angedeutet, zeichnen sich Krimis, die starken Fokus auf detailliert ausgearbeitete Täter- und Opferfiguren legen, oftmals durch einen ebenso starken Bezug zur empirischen Wirklichkeit aus und erzeugen auf literarischer Ebene die Illusion von nichtliterarischer Realität. Hier stehen die Konsequenzen eines Verbrechens für die Psyche des Opfers und die Beweggründe des Täters im Mittelpunkt der Handlung, die zwei unterschiedliche Ausprägungen haben kann. Zum einen können neben den stark ausgearbeiteten Opfern und Tätern Ermittler auftreten, die bewusst nach der Möglichkeit der Ermittlung in einem Kriminalfall suchen, zum anderen Ermittlerfiguren, die eher durch Zufall in die Verbrechen und ihre Aufklärung verwickelt werden.

Im Kontrast zu diesen beiden Varianten, bei denen trotz der detaillierten Darstellung von Opfern und Tätern die Ermittlung einen Großteil der Handlung einnimmt und der Roman somit ermittlerfokussiert ist, steht die ungewöhnlichste der Kombinationen: Die täterfokussierte Variante intensiviert die Darstellung der Auswirkungen eines Verbrechens auf die Psyche von Opfer und Täter, indem neben diesen beiden Figuren keine dritte Hauptfigur auftritt; es gibt in dieser Kombination keinen Ermittler.

Diese Variante des Jugendkrimis lässt sich folglich durch den unterschiedlichen Fokus, auf Ermittler oder Täter, näher bestimmen und betiteln. Die psychologischen Auswirkungen des Verbrechens legen die Bezeichnung psychologischer Jugendkrimi nahe, der wiederum in eine ermittler- und eine täterfokussierte Variante unterschieden werden kann.

Für die Einteilung des letzten Subgenres kommt ein weiteres Kriterium hinzu. Betrachtet man hier allein die drei Hauptfiguren, so lassen sich deutliche Paralle-

³⁰⁶ Vgl. Duden, S. 115.

len zum Detektivroman feststellen: Auch hier treten Ermittlerfiguren auf, die entweder durch Zufall oder durch aktives Handeln in die Lösung eines Verbrechens verwickelt werden. Die Opfer können sowohl ausgearbeitet als auch schemenhaft sein; bei mehrbändigen Reihen wechselt dieser Fokus häufig, manche Opferfiguren werden detaillierter dargestellt als andere, die erneut nur Auslöser der Handlung sind. Zudem können mehrere Opfer auftreten, von denen manche individuelle Züge tragen und andere nicht. Hier spielt u.a. die Beziehung zwischen Ermittlerfigur und Opfer eine Rolle. Die Täter sind (eher) schemenhaft gestaltet. Wie im Detektivroman erfährt der Leser oftmals nur die Informationen über sie, die für die Kriminalhandlung notwendig sind. Ein rundes Bild der Figur(en) kann dabei nicht entstehen.

Ausschlaggebend für die Unterscheidung zwischen diesem Subgenre und dem Detektivroman ist neben den bisher genannten Kriterien die Vermischung mit einem oder mehreren anderen literarischen Genres. Im Folgenden wird die Kombination des Krimis mit zwei beliebten Genres, der Fantasy und dem historischen Roman, exemplarisch untersucht; andere Mischformen sind ebenfalls möglich. Durch die Vermischung wird der Gestaltungsspielraum des Autors in Bezug auf seine Figuren erweitert: Fantastische Elemente ermöglichen beispielsweise übernatürliche Fähigkeiten, die die Detektion auf anderer, nicht realitätsnaher Ebene zulassen. Die Figuren können naturgegebene Grenzen überschreiten und auf diese Weise auch die Handlung des Romans kontrastiv gestalten. Die Kreuzung mit dem historischen Roman bietet ebenfalls großes Potential. So sind z.B. historische Personen als Vorlage für fiktive Figuren denkbar und dem Leser wird die Möglichkeit gegeben, sich mit Hilfe einer literarischen Grundlage vergangenen Zeiten anzunähern. Je weiter die Handlungszeit des Romans von der Gegenwart des Lesers entfernt liegt, desto stärker kann sich das Vorgehen der Hauptfiguren, z.B. bei der Durchführung eines Verbrechens oder der Ermittlung, von heutigem Verhalten unterscheiden, so dass hier auf einer zusätzlichen Ebene Spannung erzeugt wird. Interessant sind vor allem die Romane, die sich auf reale Ereignisse beziehen, ein vergangenes, historisch belegtes Verbrechen literarisch darstellen und auf diese Weise neben einer fiktiven Handlung auch Wissen über die Geschichte vermitteln und dem Leser so die Reflexion seiner historischen Identität ermöglichen.

Aus diesen Kriterien ergibt sich die folgende Aufteilung und Textauswahl:

Detektivroman	Ulrike Rylance Shane Peacock Nancy Springer Charlie Higson	<i>Todesblüten</i> (2011) <i>The boy Sherlock Holmes</i> (2007–2012) <i>Enolas Holmes</i> (2006–2010) <i>Young James Bond</i> (2005–2008)
Agententhiller	Andy McNab und Robert Rigby Anthony Horowitz Andrew Lane	<i>Boy Soldier</i> (2005–2007) <i>Alex Rider</i> (2000–2011) <i>Young Sherlock Holmes</i> (seit 2010)
Psychologischer Jugendkrimi – ermittlerfokussiert	Ritta Jacobsson Knut Krüger	<i>Afrodite</i> (2006–2011) <i>Tatort Oslo</i> (seit 2013)
Psychologischer Jugendkrimi – täterfokussiert	Gordon Reece Eireann Corrigan Olaf Büttner	<i>Mice</i> (2011) <i>Accomplice</i> (2010) <i>Die letzte Party</i> (2009)
Hybrider Jugendkrimi	Kathy Reichs Günther Bentele	<i>Virals</i> (2010–2015) <i>Schwarzer Valentinstag</i> (1999)

(Tabelle 3)

1 Detektivromane

Wie das Eingangskapitel zum Krimi (Teil 1, 2.3) zeigt, bildet die Detektivgeschichte den Ausgangspunkt für das Krimigenre und gilt als Urform, aus dem sich im Laufe der Zeit, durch unterschiedliche Faktoren bedingt, weitere Untergenres entwickelt haben.

Auf inhaltlicher Ebene lassen sich nach Nusser drei wesentliche Handlungselemente ausmachen: das rätselhafte Verbrechen mit auslösender Funktion zu Beginn, die folgende Ermittlung mit Klärung des Tathergangs und des Tatmotivs sowie die finale Aufklärung und die Überführung des Täters.³⁰⁷ Im Zuge der Ermittlungen werden Beobachtungen vorgenommen, daraus (oftmals falsche) Schlüsse gezogen, Verhöre geführt und falsche Fährten (*red herrings*) verfolgt. Die inszenierte, pointierte Überführung des Täters mündet meist in der Rekonstruktion des Tathergangs und ggf. einer Falle, die den Täter bei mangelnden Beweisen zum notwendigen Geständnis zwingt.³⁰⁸

1.1 Der schablonenhafte Jugendkrimi

Im Folgenden werden weitere typische Elemente des Detektivromans, vor allem in Bezug auf die Figuren, anhand des Romans *Todesblüten* von Ulrike Rylance aufgezeigt. Zugleich wird hier eine spezielle Ausprägung des Krimis für Jugendliche präsentiert, die von mir den Namen „schablonenhafter Jugendkrimi“ bekommen hat. Dieser Begriff sei kurz erklärt: Das Wiederholen und Variieren von Handlungselementen und Figurenkonzepten ist ein Grundprinzip vieler literarischer Werke.³⁰⁹ Der Leser stellt wiederkehrende Erwartungen an die Lektüre eines Genres, so auch an Krimis. Wenn sich inhaltliche Strukturen wiederholen, ist dies nicht gleichbedeutend mit einer sich wiederholenden Realisierung der Strukturen,

³⁰⁷ Vgl. Nusser. *Der Kriminalroman*. S. 22 f.

³⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 28 f.

³⁰⁹ Vgl. Krutch. „Nur ein Detektivroman“. S. 201 f.

da man zwischen den narrativen Ebenen unterscheiden muss: Das Was (*story*) eines Krimis kann identisch sein, während das Wie (*discourse*) auf vielfältige Arten gestaltet wird.

Es gibt allerdings Jugendkrimis, die sich auch im *discourse* ähneln und sowohl in Bezug auf den Handlungsverlauf als auch auf typische Figuren auf ein wiederkehrendes Schema setzen, das sich stark am traditionellen Detektivroman orientiert. Man kann von einer Schablone sprechen, mit deren Hilfe Figuren und Handlung entworfen werden. Wenngleich das auch auf klassische Detektivromane zutrifft, fehlt in schablonenhaften Jugendkrimis der besondere Reiz, der im Detektivroman durch die Figur des Detektivs, seine besondere Kombinationsgabe, die ihn von den anderen Figuren unterscheidet, und sein intellektuelles Duell mit dem Täter entsteht. Das „Vergnügen der Verblüffung“³¹⁰ über eine lückenlos präsentierte Aufklärung eines schwierigen Falls findet hier nicht statt.

1.1.1 „Wie leichtgläubig man doch war“ – Ulrike Rylance, *Todesblüten*

Aus der Fülle der schablonenhaften Jugendkrimis wurde für die exemplarische Untersuchung Ulrike Rylance' Roman *Todesblüten* (2011) ausgewählt, der die typischen Elemente dieses Subgenres in sich vereint. Im Mittelpunkt steht Ich-Erzählerin Clara, die gemeinsam mit drei Freunden Urlaub auf einem Hausboot macht. Sie bemerkt ein Mädchen, das die Gruppe beobachtet; am nächsten Morgen findet man seine Leiche. Clara verdächtigt u.a. einen ihrer Mitreisenden, nicht jedoch den wahren Täter, an dem sie nichts Schlechtes sehen will.

1.1.1.1 Die Figuren

Die für den Detektivroman typische geschlossene Gruppe wird nach Nusser durch Isolierung der Figuren an einem bestimmten Ort, durch eine gemeinsame Berufsgruppe oder Verwandtschaftsverhältnisse erreicht.³¹¹ In vielen Detektivromanen für jugendliche Leser wird dies ebenfalls durch den Fokus auf die Familie, die Mitglieder einer Wohngemeinschaft, eine Klasse oder Arbeitsgemeinschaft erzielt,³¹² oder durch einen isolierten Ort in Form von Familienurlaub, Klassenfahrt oder Zeltlager.³¹³ So auch in *Todesblüten*, hier liegt der Fokus auf den Urlaubern in einer Hausbootssiedlung.

³¹⁰ Nusser. *Der Kriminalroman*. S. 29.

³¹¹ Ebd.

³¹² z.B. eine Theatergruppe in *Schwanengrab* (2013) von Petra Schwarz, eine College-Schauspielgruppe in Elizabeth Chandlers *No time to die* (2001) oder eine WG in Ulrike Rylances *Villa des Schweigens* (2011).

³¹³ z.B. eine Klassenfahrt in Falko Löfflers Jugendthriller *Im Funkloch* (2010) oder Ulrich Renz, *Blutspur* (2014), ein Urlaub in Susanne Orosz, *Wächter des Schlafs* (2011).

Die Figurenzahl ist auf eine überschaubare Gruppe von acht Figuren begrenzt: Der Leser lernt zunächst die reisende Gruppe bestehend aus den Teenagern Clara, Melanie, Alex und David kennen, die Zahl wird dann um Nachbar Leon, einen älteren Mann, den „Taucher“ und ein blondes Mädchen erweitert. Eine dieser Figuren wird das Opfer und eine der Täter sein; es entspricht dem *fair play* des Detektivromans.³¹⁴ Schablonenhafte Krimis sind in sich abgeschlossene Romane, deren Figuren in keinen weiteren Texten auftreten. Auf diese Weise werden Verbrechen und Ermittlung als singuläre Geschehnisse betont.

1.1.1.1.1 Die typische Gelegenheitsdetektivin – Clara

In schablonenhaften Jugendkrimis lässt sich schwierig von einem Detektiv, sondern am ehesten von einer „Ermittlerfigur“ oder „ermittelnden Figur“ sprechen. Charakteristika wie die von Nusser genannten „Kräfte der Wahrnehmung und der gedanklichen Kombination“³¹⁵ oder die „Aura des Außergewöhnlichen“,³¹⁶ die oftmals durch die Exzentrik des Detektivs und die Tatsache, dass er als Außenstehender in den Kreis der Figuren tritt und rein auf die logische Ermittlung konzentriert ist, werden hier nicht erfüllt. Die ermittelnden Figuren sind nicht an Kriminalfällen und ihrer Aufklärung interessiert, sondern werden als Jugendliche mit normalen Hobbys vorgestellt, mit denen sich der Leser leicht identifizieren kann, statt ihnen Bewunderung für ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten entgegenzubringen. Die Berührung mit einem Verbrechen geschieht durch Zufall und einmalig.

Rylance lässt die 16-jährige Clara als Ich-Erzählerin auftreten. Glaubwürdigkeit und Objektivität werden durch Claras emotionale Involvierung in die Geschehnisse in Frage gestellt: Figuren wie David oder „der Taucher“ sind Clara von Beginn an suspekt; beide werden in die Rolle des Verdächtigen gedrängt, noch bevor ein Verbrechen geschehen ist. Leon wird durch Clara hingegen positiver dargestellt, als er ist. Clara täuscht den Leser jedoch nicht bewusst: Wenn sie das Verhalten einer Figur falsch einschätzt, entspricht die Charakterisierung zu diesem Zeitpunkt ihrer Überzeugung.³¹⁷

Clara ist die typische Gelegenheitsdetektivin, die diesem Metier einmalig und mit wenig taktischem Geschick oder Kombinationsgabe nachgeht. Sie beginnt nur Fragen zu stellen, weil sie fürchtet, David könne in den Mord verwickelt sein (50 ff.).³¹⁸ Claras Ermittlungen führen zwangsläufig zu falschen Ergebnissen, da sie mit einer vorgefertigten Meinung an sie herangeht: Sie will beweisen, dass David die Tote gekannt hat. Daher nimmt sie nur die Fakten wahr, die gegen ihn sprechen, während

³¹⁴ Vgl. Nusser. *Der Kriminalroman*. S. 34.

³¹⁵ Ebd. S. 39.

³¹⁶ Ebd. S. 40.

³¹⁷ Vgl. Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. S. 59.

³¹⁸ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Ulrike Rylance. *Todesblüten*. München: dtv pocket crime, 2012.

sie keinen Verdacht gegen den wahren Täter hegt. Ihre Menschenkenntnis stellt sich als unzuverlässig heraus. Sie lässt sich z.B. von Leons Komplimenten blenden und hinterfragt seine Aussagen nicht, obwohl ihr manches sonderbar vorkommt (z.B. 89 f.). Ihren Irrtum erkennt Clara zu spät: „Wie leichtgläubig man doch war, wenn man keinen Grund sah, etwas anderes anzunehmen“ (181). Claras Logik ist so einfach wie naiv: Die Überzeugung, dass das Mädchen ihren Mörder gekannt haben muss, schließt Leon in Claras Augen als Täter aus. Ihre schwärmerische Verliebtheit in den älteren Mann steht ihrem Denkvermögen zusätzlich im Weg und lässt sie alle Ungereimtheiten ignorieren.

Claras einzige detektivisch-kombinatorische Leistung besteht darin, den Zusammenhang zwischen einer Blüte im Haar der Toten (49) und solchen Blüten vor Leons Hausboot herzustellen (183 f.). Mit diesem Hinweis gelingt es ihnen, die entführte Melanie im Schuppen neben dem Boot zu finden, in dem auch das andere Mädchen eingesperrt war, bevor es ertrank.

Auch nach der Aufklärung des Falls zeigt Clara keinerlei Ambitionen, sich in Zukunft mit Verbrechen und ihrer Aufklärung zu befassen. Der Moment, in dem Leon verhaftet wird, entspricht für sie der „Wiederherstellung des Zustands ante rem“.³¹⁹ Sie führt ihren Urlaub fort und widmet sich sogleich einer anderen männlichen Figur, die Leons Platz einnimmt.

1.1.1.1.2 Die üblichen Verdächtigen

Die Verdächtigen des Detektivromans bleiben „Schemen, unabgerundet und ohne Tiefe“,³²⁰ so Nusser. Interessant sind sie nur in ihrer Funktion und ihr Charakter wird nur soweit beleuchtet, wie es für die Ermittlungen notwendig ist. Rylance präsentiert dem Leser drei Verdächtige: David, den „Taucher“ Bastian und ein älterer Mann. Auf alle trifft Nussers Aussage zu.

David wird zum Hauptverdächtigen, da er mehrfach beteuert, das spätere Opfer nicht zu kennen (22 und 43), obwohl Clara sie zusammen sieht. Als die Leiche entdeckt wird, beschreibt Clara sein Gesicht als „erschrocken“, zugleich aber auch „triumphierend“ (50). Für die Tatzeit hat David kein Alibi: Er kam spät zurück und brachte einen „schlammigen“ Geruch mit sich (45) – wie das Wasser, in dem am nächsten Morgen die Leiche treibt. Auch Leon drängt David in die Rolle des Täters: Er deutet in Davids Gegenwart an, die Tote mit einem Jungen gesehen zu haben (99). Zusammen mit Claras Beobachtung, „Er ließ die Augen nicht von David, als wollte er sehen, wie der reagierte“ (99), macht diese Aussage David verdächtig.

Clara sucht nach Beweisen, wird jedoch von David eingeschüchtert: „ich würde dir dringend raten, deinen Mund zu halten und keine Gerüchte zu verbreiten.“

³¹⁹ Nusser. *Der Kriminalroman*. S. 29.

³²⁰ Ebd. S. 37.

Sonst garantiere ich nämlich für nichts“ (110). Erst kurz vor Ende des Romans erfährt man den Grund für sein Verhalten: Izzy, das Mädchen, verfolgt David und will mit ihm zusammen sein. Er schubst sie aus Zorn eine Böschung hinab (216 f.) und glaubt später, sein Stoß habe sie umgebracht. Leon beobachtet das Treffen und lässt David im Glauben, er habe Izzy getötet. Deshalb reagiert David verdächtig auf Leons oben genannte Aussage. Die vielen, zu vielen, Indizien gegen David lassen den geübten Krimileser schnell erkennen, dass er nicht der Täter sein kann.

Auch Bastian (meist „der Taucher“ genannt) wird von Anfang an zum Verdächtigen. Clara sieht ihn tauchen und glaubt sofort, er suche die Tasche der Toten (62), ohne dass es dafür einen Anhaltspunkt gibt. Er erschreckt Clara, als er vor ihr aus dem Wasser auftaucht und nach ihrer Hand greift (82 f.). Clara ruft sofort nach Leon, der so tut, als sei Bastian ein Perverser (96), und den Verdacht auf ihn lenkt, indem er angibt, Bastian mit der Toten gesehen zu haben (91 f.). Im Folgenden versucht Clara nicht einmal ein Motiv für Bastians Verhalten zu finden; Leons Aussage ist für sie Beweis genug.

Der dritte Verdächtige ist ein älterer Mann. Er zeigt sich selten und reagiert aggressiv, als Clara mit dem Handy ein Foto von ihm und seiner Freundin macht (81). Kurz vor Ende des Romans begegnet Clara ihm alleine im Dickicht: Er fordert sie auf, ihr Handy auszuliefern, will allerdings lediglich das Foto, das ihn mit seiner Geliebten zeigt, löschen (206). Bastian begegnet ihm, als er Hilfe holen will. Der Mann überwältigt Leon (202) und somit wird auch der zweite Verdächtige zum Retter in der Not.

1.1.1.1.3 Der attraktive Täter – Leon

„The most unlikely person“³²¹ ist der Täter des klassischen Detektivromans. „Sie erscheinen als harmlose Alltagsmenschen, freundlich, verbindlich, hilfsbereit und mehr oder weniger auffällig“.³²² Der Täter ist häufig nicht nur unverdächtig, sondern gewinnt durch zuvorkommendes und freundliches Auftreten die Sympathie der Hauptfigur und des Lesers. Mitunter hilft er bei den Ermittlungen, da er auf diese Weise den Verdacht von sich ablenken kann. Diese Beschreibungen treffen auch auf Leon in *Todesblüten* zu. Dadurch werden sowohl klassische Detektivromane als auch schablonenhafte Jugendkrimis jedoch vorhersehbar: Man ertappt sich bei der Suche nach einer Figur, die sympathisch und unverdächtig ist und zu der die Hauptfigur im Idealfall ein freundschaftliches Verhältnis aufbaut – in vielen Fällen weiß man so bereits zu Beginn, wer der Täter sein wird.

Durch Clara als Ich-Erzählerin wird Leon in eine „Heldenrolle“ stilisiert, sie findet ihn attraktiv und mysteriös (67). Als Clara vom Taucher Bastian erschreckt wird, eilt Leon zur Hilfe (84 f.). Er wird Claras „Beschützer“ (86), mit dem sie sogar

³²¹ Nusser. *Kriminalroman*. S. 36.

³²² Hasubek. *Detektivgeschichte*. S. 67.

erotische Liebesphantasien (87) erinnnt. Der Leser wird bei unkritischer Lesehaltung durch diese positive Darstellung beeinflusst. Dass Leon angeblich verheiratet ist, enttäuscht Clara (90), ist jedoch Teil der Tarnung als harmloser Familienvater: Leon dient die erfundene Tochter (die den Leser erneut beeinflusst, da man nicht glauben will, dass der Vater eines kleinen Mädchens andere Mädchen tötet) als Ausrede (90). Leon behauptet zudem, Krimis zu schreiben. Als Clara nach den Titeln fragt, antwortet er: „Meine Sachen sind nichts für zarte Mädchenseelen“ (91). Wie sich herausstellt, hat er in diesem Punkt nicht Unrecht, Clara findet eine Seite seines Romans:

Ihre Augen sind so weit aufgerissen, dass sie fast das Gesicht sprengen. Ich lächle sie an. Wir haben Zeit. Leider kann sie nicht zurücklächeln, denn ich habe ihr vorhin den Mund zukleben müssen. Dem ungezogenen Mädchen. Warum hat sie auch so geschrien? Dabei war das noch gar nichts. Ich habe ihr nur all meine Schätze gezeigt, mit denen wir so viel Spaß haben werden. Das Skalpell stammt noch von meinem Großvater, eine Antiquität. Aber das dumme Gör wusste das gar nicht zu schätzen. Hat gequiekt wie ein kleines Schwein. (164)

Der Leser erkennt im Klebeband einen Hinweis: Im Prolog ist der Mund des später toten Mädchens mit Klebeband versiegelt (5). Spätestens hier werden auch weniger geübte Krimileser Zweifel an Leons Unschuld bekommen. Doch erst als Clara in seiner Gewalt ist, erkennt auch sie Leons wahren Charakter (170). Am Ende des Romans erfährt man, dass er ein verurteilter Straftäter auf der Flucht ist (214 f.).

Bis zuletzt bleibt Leons Motiv unklar – weil Clara nicht danach sucht. Als sie sich in seiner Gewalt befindet, will sie ihn nicht verstehen, sondern nur entkommen. Tatsächlich entsteht zum Ende immer stärker der Eindruck, als sei Leon psychisch krank; Clara nennt ihn einen „Psychopathen“ und spricht von „seinen durchgeknallten Gehirnwindungen“ (196), aber auch ohne diese direkten Charakterisierungen erkennt der Leser an Leons Verhalten, dass dieser keine Gewissensbisse kennt und offenbar aus Spaß zum Täter wird. Das Motiv, traditionell ein wichtiges Element des Krimis und oft ein entscheidender Hinweis auf den Täter, spielt in *Todesblüten* keine Rolle.

Nusser merkt für den klassischen Detektivroman an: „Daß er [i.e. der Täter] sich am Ende wirklich als schuldig erweist, mutet eher wie eine Zufälligkeit an, da die Notwendigkeit der Tat nur aus einer Charakteranalyse hätte plausibel gemacht werden können“.³²³ Diese Charakteranalyse fehlt auch in *Todesblüten*, denn Claras Beschreibungen sind verbündet und zeigen nur eine Fassade. Es gelingt Leon mit wenig Aufwand, Clara und ihre Freundin von sich zu überzeugen, und es amüsiert ihn, dass sie um seine Aufmerksamkeit konkurrieren. Er genießt seine Überlegenheit und die Macht, die er auf die Mädchen ausübt.

³²³ Nusser, *Kriminalroman*, S. 37.

1.1.1.1.4 Das Opfer – „Izzy“

Über das Opfer erfährt der Leser sowohl im klassischen Detektivroman als auch im schablonenhaften Jugendkrimi am wenigsten. Falls es vor dem Verbrechen überhaupt auftritt, geschieht dies in kurzen Szenen, die allenfalls eine Momentaufnahmen, aber keine Charakteranalyse bieten. Mit Nussers Worten hinterlässt das Opfer „keinen Eindruck, sondern lediglich ein Problem“. ³²⁴ Im Verlauf der Ermittlungen werden nur die Informationen gegeben, die für die Klärung des Falls notwendig sind; das Opfer bleibt die flachste aller Figuren.

Das Verhältnis zwischen Opfer und Ermittlerfigur nimmt im schablonenhaften Jugendkrimi eine von drei typischen Ausprägungen an: Bei Typ 1 sind sie durch Freundschaft oder Sympathie verbunden. Die Suche nach dem Täter fungiert als letzter Freundschaftsdienst und Versuch der Wiedergutmachung, besonders nach einem Mord. Bei Typ 2 gibt es eine Beziehung zwischen anderen Figuren (z.B. Freunden der Hauptfigur) und dem Opfer. Hier soll die Ermittlung die Unschuld des Freundes beweise. Bei Typ 3 hat die ermittelnde Figur weder zum Opfer noch zu seinem Umkreis eine Verbindung.

Auch in *Todesblüten* erfährt der Leser kaum Details über das tote Mädchen – bis zuletzt nicht einmal seinen richtigen Namen. Auch hier lassen sich Nussers Aussagen zum Detektivroman problemlos übertragen: „Unter allen Figuren des Detektivromans hat das Opfer normalerweise den geringsten personalen Stellenwert“.³²⁵ Izzy erfüllt eine Funktionen: Sie fungiert anfänglich als Störfaktor, da sie der Gruppe folgt und Clara damit zum Nachdenken bringt (22). Nach ihrem Tod versuchen die anderen Figuren nicht, Näheres über sie zu erfahren; auch Clara interessiert sich nicht für ihre Identität oder die Todesursache (65). Wie gezeigt wurde, recherchiert Clara nicht, weil sie sich Izzy verbunden fühlt oder ihr der Tod emotional nahe geht. *Todesblüten* zeigt damit Typ 3 der oben genannten Beziehungsmöglichkeiten zwischen Opfer und Ermittlerfigur.

1.1.1.2 Spannungsaufbau

Schablonenhafte Jugendkrimis zeichnen sich meist weder durch eine unerwartete Handlung noch durch ausgearbeitete Figuren aus. Die vorgefertigte Schablone lässt sich zwar in gewissen Punkten variieren, doch sowohl die Auswahlmöglichkeiten für das Setting, als auch für die Figuren, die die geschlossene Gruppe bilden, sind u.a. durch das Alter der Figuren und ihre natürliche Umgebung, begrenzt. Es wurde gezeigt, wie schnell der Leser den Täter ausfindig machen kann; oftmals bereits bevor ein Verbrechen begangen wurde. Die Suche nach dem Täter, das Wettkämpfen mit dem Detektiv, bietet ein großes Potential für Spannung, das im schablonenhaften Jugendkrimi nicht genutzt wird.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Ebd. S. 35.

Da weder durch die Handlungselemente noch die Figuren große Spannung entstehen kann, muss ein anderer Weg gefunden werden. Ulrike Rylance entscheidet sich für einen Prolog aus Sicht des Opfers, Verdächtigungen durch andere Figuren und zuletzt eine körperliche Auseinandersetzung zwischen der Ermittlerfigur und dem Täter.

„Sie konnte nicht schreien. Das Klebeband über ihrem Mund erstickte jedes Geräusch“ (5). Mit diesen Sätzen beginnt der Roman; auf drei Seiten wird der Todeskampf eines Mädchens beschreiben. Unklar bleibt, um wen es sich handelt. Als im ersten Kapitel, „zwei Tage zuvor“ (9), Clara und Melanie eingeführt werden, fürchtet der Leser, eine könne dieses Mädchen sein.

Auch Leons Methoden, andere Figuren verdächtig erscheinen zu lassen, tragen zur Steigerung der Spannung bei. Unkritische Leser übernehmen Claras Haltung und schenken Leons Verdächtigung Glauben. Unterstützt werden die Szenen durch Davids ungewöhnliche Reaktionen.

Das Ende zeigt einen besonderen *thrill*, für den Leser ist Claras Angst gut nachzuvollziehen. Die Autorin präsentiert statt der für den Detektivroman typischen Aufklärung im Kreis der Verdächtigen eine psychische und physische Auseinandersetzung zwischen Clara und Leon, in der abwechselnd Leon die Oberhand gewinnt und Clara sich (mit Hilfe) befreien kann. Zweimal ist Clara mit Leon alleine und ihm durch ihren verletzten Fuß, der eine schnelle Flucht bereitete, ausgeliefert. Zudem wird ihre Freundin Melanie vermisst und die Figuren fürchten, auch sie nur noch tot aufzufinden.

1.1.1.3 Zusammenfassung

Die starke Orientierung am klassischen Detektivroman, allerdings ohne die Verwendung der wichtigsten Figur, eines charismatischen und intelligenten Detektivs, lässt schnell die Schwäche des schablonenhaften Jugendkrimis erkennen. Leser erkennen die Schablone, die sich auf Handlung und Figuren anwenden lässt, und erleben nur wenig überraschende Momente während der Lektüre. Der Reiz des Detektivromans, eine intellektuell exponierte Figur bei der detaillierten Suche nach Hinweisen und einer lückenlosen Rekonstruktion der Tat zu begleiten, entfällt, da kein Detektiv, sondern nur eine ermittelnde Figur auftritt, die diese Aufgabe unstrukturiert, laienhaft und ohne Sachverstand durchführt. Es gibt kein intellektuelles Duell zwischen Täter und Detektiv und die finale Lösung mutet zuweilen eher wie Zufall als das logische Ergebnis einer Ermittlung an.

Man kann es jedoch auch positiv sehen: Der Leser bekommt die Möglichkeit, auf Ungereimtheiten zu achten und alleine nach dem Täter zu suchen – besonders, wenn die Figuren offensichtlich die Falschen verdächtigen. Man weiß aufgrund der Schablone nach welchem Figurentyp gesucht werden muss; statt die Handlung quer zu lesen, liest man besonders genau, um versteckte Hinweise und den

Punkt in der Handlung zu finden, an dem man der ermittelnden Figur überlegen ist, weil man das entscheidende Detail erkennt und richtig deutet.

1.1.2 Holmes Jr., Specklock und Co.: Detektive in der Tradition von Sherlock Holmes

Berühmte Figuren werden nachgeahmt, auch Detektive: Die alte Agathe aus der Fernsehserie *Agathe kann's nicht lassen* oder die Hörspieldetektivin Mimi Rutherford sind von Agatha Christies Miss Marple beeinflusst, der psychotische Fernsehermittler Monk weist durch seine fanatische Vorliebe für Sauberkeit und Symmetrie Parallelen zu Hercule Poirot auf und der zynische Arzt Dr. House teilt mit Sherlock Holmes nicht nur das analytische Vorgehen und eine Vorliebe für knifflige Fälle, sondern auch die Hausnummer 221b und einen Arzt mit den Initialen J.W. als Freund.

Im Folgenden werden zwei Jugendkrimireihen vorgestellt, die Sherlock Holmes, den Inbegriff des literarischen Detektivs, in einem neuen Kontext auftreten lassen. Die Autoren entlehnern die Figur Conan Doyles und passen sie ihren Vorstellungen an: In einer Reihe tritt Holmes als Jugendlicher auf, in der anderen ist seine Schwester die Hauptfigur. Um diese Entlehnung und den Bezug zum Original besser beurteilen zu können, ist es notwendig, zunächst einen Blick auf die Figur Sherlock Holmes zu werfen, wie Conan Doyle sie im späten 19. Jahrhundert ursprünglich konzipiert hat. Es werden Besonderheiten in ihrem Charakter und ihrer besonderen Art zu ermitteln aufgezeigt.

1887 erschien die erste Kurzgeschichte mit Sherlock Holmes. In insgesamt 56 Kurzgeschichten und vier Romanen kann sich der Leser vom Genie des Detektivs überzeugen und Holmes bei der Spurensuche begleiten. Für Doyle wird Holmes jedoch zum Problem: „He takes my mind from better things“.³²⁶ Wenn gleich ihm die Geschichten finanzielle Unabhängigkeit bescheren, will er sich von Holmes befreien: „If I had not killed him, he would certainly have killed me“.³²⁷ Mehrfach versucht er, die Anfragen des *Strand Magazines* durch überhöhte Honorarforderungen zu ersticken – vergeblich, man zahlt ihm jede Summe.³²⁸ 1893 hat Doyle genug: „I am in the middle of the last Holmes story, after which the gentleman vanishes, never to return! I am weary of his name“.³²⁹ Er lässt Holmes in „The

³²⁶ Vgl. John Dickson Carr. *The Life of Sir Arthur Conan Doyle*. London: John Murray, 1949. S. 87.

³²⁷ Zitiert nach Russel Miller. *The Adventures of Arthur Conan Doyle: A Biography*. London: Harvill Secker, 2008. S. 160.

³²⁸ Zitiert nach Carr, S. 91.

³²⁹ Zitiert nach Carr, S. 100.

Final Problem“ in die Reichenbachfälle stürzen.³³⁰ Das Lesepublikum ist allerdings anderer Meinung, tausende Leser kündigen ihr Abonnement für das *Strand Magazine*.³³¹ So lässt Doyle seinen Helden 1901 zurückkehren, er schreibt *The Hound of the Baskervilles*. In „The Empty House“ erfährt der Leser, dass Holmes sich in letzter Sekunde retten konnte (House, 332). Insgesamt schreibt Doyle bis 1927 zwei weitere Romane und 33 Kurzgeschichten.

Es gibt viele Gründe, aus denen Holmes unvergessen ist: „A detective who is highly intelligent, essentially moral, somewhat elitist, all-knowing, disciplinary in knowledge and skills, energetic, eccentric, yet also in touch with the ordinary people“.³³² Holmes ist ein herausragender Beobachtungskünstler, merkt aber wiederholt an, dass er keineswegs mehr sehe, sondern lediglich die richtigen Schlussfolgerungen aus seinen Beobachtungen ziehe (z.B. Carbuncle, 453). Wichtig sind die Details: Aus Beobachtungen erstellt er eine Hypothese, mit der er in den meisten Fällen richtig liegt. Sie ist „das Ergebnis einer komplizierten Kette von ‚guesses‘“:³³³ Gibt es mehrere Lösungsansätze, nimmt er den wahrscheinlichsten als Grundlage und entwickelt von ihm ausgehend seine weiteren Gedankengänge: „when all other contingencies fail, whatever remains, however improbable, must be the truth“ (Partington, 446). Dieses Vorgehen lässt sich nach Charles S. Peirce als „Deduktion“ bezeichnen, neben „Induktion“ und „Abduktion“ eine der drei Formen des logischen Denkens und Schlussfolgerns: „deduction [...] evolves the necessary consequences of a pure hypothesis. Deduction proves that something must be.“³³⁴ Sie ist der Schluss vom Allgemeinen auf den konkreten Einzelfall und Peirce beschreibt das deduktive Vorgehen wie folgt:

we construct an icon of our hypothetical state of things and proceed to observe it. This observation leads us to suspect that something is true, which we may or may not be able to formulate with precision, and we proceed to inquire whether it is true or not. For this purpose it is necessary to form a plan of investigation³³⁵

³³⁰ Man muss sich jedoch fragen: Warum brachte er Holmes auf eine Weise um, die das Auffinden seiner Leiche unmöglich machte? Ohne Leiche gab es immer die Möglichkeit, Holmes zurückkehren zu lassen.

³³¹ Vgl. Miller. *Arthur Conan Doyle*. S. 158.

³³² Stephen Knight. *Crime fiction since 1800 – Detection, Death, Diversity*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 2nd edition. S. 55.

³³³ Thomas A. Sebeok und Jean Umiker-Sebeok. „Sie kennen ja meine Methode.“ Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes“. *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*. Ed. Umberto Eco und Thomas A. Sebeok. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985. Übersetzt von Christiane Speisberg und Roger Willemse. S. 28–87, hier S. 41.

³³⁴ Charles Sanders Peirce. *Pragmatism as a principle and method of right thinking: the 1903 Harvard lectures on pragmatism*. Albany: State University of New York Press, 1997. Herausgegeben von kommentiert von Patricia Ann Turrisi. S. 230.

³³⁵ Ebd. S. 225.

Zugleich ist Holmes bereit, eine Hypothese zu verwerfen, sollten neue Fakten zu einem anderen Ergebnis führen. In diesem Punkt unterscheidet er sich von der dargestellten Polizei, die nur Fakten und Beweise berücksichtigt, die ihre These stützen.³³⁶

Über Holmes' Kindheit und Jugend sowie seine Familie ist wenig bekannt, im Kanon erfährt man nur wenige Einzelheiten. Viele Autoren haben versucht, Licht ins Dunkel zu bringen, die Sherlockianer versuchen z.B. aus den einzelnen Geschichten eine chronologische Abfolge in Holmes' Leben herzuleiten. William S. Baring-Gould schrieb mit *Sherlock Holmes of Baker Street* (1962) eine amüsante und detailreiche Biografie und auch Mona Morstein versucht mit *The Childhood of Sherlock Holmes: the butler's tale* (2000), Chronologie in Holmes' Leben zu bringen und Familie und Umfeld während der Kindheit zu präsentieren. Weitere Biografien sind u.a. *Holmes and Watson* (1995) von June Thomson und *Sherlock Holmes: The unauthorized biography* (2005) von Nick Rennison, der viele Charakterzüge des erwachsenen Holmes (u.a. seine Skepsis gegenüber Frauen, seine Selbstsicherheit, sein Vorliebe für Musik und das Theater) mit Erlebnissen in seiner Kindheit und Jugend verknüpft. Sherlocks Bruder Mycroft tritt nur in „The Greek interpreter“ (1893) und „The Bruce-Partington Plans“ (1908) auf, in weiteren Geschichten wird er erwähnt. Ian Ousby merkt an, dass sich Holmes und Watson seit fünf Jahren kennen, als Holmes erstmalig erwähnt, dass er einen Bruder habe.³³⁷ Holmes' Vergangenheit ist ein Rätsel, dem sich in den letzten Jahren auch Jugendbuchautoren angenähert haben.

Mehr als 100 Jahre nach seinem ersten Auftritt ist Sherlock Holmes noch immer populär. In *Die 101 einflussreichsten Personen, die es nie gab* steht er auf Platz acht,³³⁸ „Sherlock Holmes ist unsterblich“, schreiben Schotte und Wiggers³³⁹ und auch im *St. James Guide to Crime and Mystery writers* steht „Sherlock Holmes lives, and will as long as there are books, or films, or television series, or feelies, or tele-thinks“.³⁴⁰ Es wurden tausende Artikel, Monografien, Bühnenstücke und Essays über Holmes geschrieben: Die Inhalte variieren von populärwissenschaftlichen

³³⁶ Vgl. Sebeok und Umiker-Sebeok. „Methode“. S. 44 f. – Holmes formuliert seine Kritik ähnlich: „It is a capital mistake to theorize before you have all the evidence. It biases the judgment“ (Study, 166).

³³⁷ Vgl. Ousby. *Bloodhounds*. S. 149.

³³⁸ Vgl. Dan Karlan, Allan Lazar und Jeremy Salter. *Die 101 einflussreichsten Personen, die es nie gab. Wie Barbie, James Bond und Hamlet uns verändert haben*. Köln: Lübbe, 2010. S. 131.

³³⁹ Vgl. Marcus Schotte und Laura Wiggers. „Sherlock Holmes lebt! Intertextualität im Kriminal-roman für Kinder und Jugendliche“. *Interjuli*. Heft 1, 2012. Ed. Marion Rana und Ingrid Tomkowiak. Lorch: Interjuli, 2012. S. 66–85, hier S. 69.

³⁴⁰ Vgl. Pederson, Jay P. (Ed.). *St. James guide to crime and mystery writers*. 4th edition with a preface by Kathleen Gregory Klein. Detroit: St. James Press, 1996. S. 318, Stichwort „Doyle“.

Faktensammlungen, über akribische Fehlersuchen in Conan Doyles Werk und Erklärungen für solche Unstimmigkeiten,³⁴¹ bis zu Reiseführern, die den Leser auf Holmes' Spuren durch London lotsen.³⁴² Es gibt Gesellschaften, die ihm huldigen und versuchen, neue Leser zu gewinnen,³⁴³ es werden Lesungen organisiert, Theaterversionen von bekannten Geschichten aufgeführt, Kostümpartys veranstaltet und Verbrecherjagden inszeniert.

Dutzende Autoren fühl(t)en sich berufen, neue Holmes-Abenteuer zu schreiben, besonders beliebt sind Fälle, die im Kanon erwähnt, aber nie erzählt werden.³⁴⁴ Die Darstellung des Detektivs ist ebenso vielfältig: Unter den Werken finden sich Pastiche, Huldigungen und Parodien. „More has been written about Sherlock Holmes than about any other character in fiction. It is further true that more has been written about Holmes by others than by Doyle himself“,³⁴⁵ schreibt Ellery Queen in der Anthologie *The Misadventures of Sherlock Holmes* (1944). Peter Ridgway Watt und Joseph Green geben in *The alternative Sherlock Holmes* (2003) eine Zahl von etwa 25.000 Publikationen über Sherlock Holmes an,³⁴⁶ sie selbst listen über 580 Autoren und beinahe 1500 Titel von Romanen und Erzählungen im Anhang³⁴⁷ – und seitdem sind über fünfzehn Jahre vergangen. Helge Nowak nennt Holmes als Beispiel dafür, „wie sehr ein *popular hero* die Bindung an seinen Schöpfer und dessen Prätexte verlassen und zur von jedermann unabhängig davon (produktiv) rezipierbaren Figur werden kann“.³⁴⁸

Aber was fasziniert Leser und Autoren? Holmes gehört zu den literarischen Figuren, die nahezu jedermann bekannt sind:

³⁴¹ Bekannt geworden ist dieses Vorgehen als „Sherlockian Game“ oder „The Game“. Einer der ersten und bekanntesten Vertreter ist Ronald Knox mit seiner Rede „Studies in the Literature of Sherlock Holmes“, die 1928 in *Essays in satire* veröffentlicht wurde.

³⁴² z.B. *Exploring London with Sherlock Holmes* (2011) von John Sykes.

³⁴³ z.B. The Sherlock Holmes Society of London, Société Sherlock Holmes de France, Die deutsche Sherlock Holmes Gesellschaft, „The Reichenbach Irregulars“ (Schweizer Sherlock Holmes Gesellschaft), etc.

³⁴⁴ Watt und Green haben sie in *The alternative Sherlock Holmes* zusammengetragen, insgesamt enthalten rund 40 Geschichten unerzählter Fälle.

³⁴⁵ Ellery Queen (Ed.). *The Misadventures of Sherlock Holmes*. Boston: Little, Brown & Co, 1944. S. XII.

³⁴⁶ Vgl. Watt und Green. *The alternative Sherlock Holmes*. S. 1.

³⁴⁷ Es sind sogar noch mehr, wenn man bedenkt, dass viele Werke unter dem gleichen Titel herausgegeben wurden. So hat z.B. „The giant rat of Sumatra“ nur einen Eintrag im Index, aber es wurden vier Werke mit diesem Titel und einige weitere mit Variationen geschrieben.

³⁴⁸ Nowak. *Completeness*. S. 365 f.

he is certainly a member of that small and oddly assorted group of literary figures [...] whose names and qualities are instantly recognized even by those who have never read the works in which they appear.³⁴⁹

Nowak bezeichnet Holmes als „Sinnbild für rationale Problemlösung schlechthin“ und erklärt damit einen Teil der Faszination.³⁵⁰ Holmes’ Popularität zeigt sich auch in seiner Präsenz im Film: 2009 und 2011 drehte Guy Richie zwei erfolgreiche Kinofilme mit Robert Downey Jr. in der Hauptrolle, seit 2010 verkörpert Benedict Cumberbatch den Detektiv in der für mehrere Emmys nominierten TV-Serie *Sherlock*, seit 2012 spielt Jonny Lee Miller ihn in der TV-Serie *Elementary*. Beide Serien versetzen die Handlung ins 21. Jahrhundert.

Auch in der Jugendliteratur ist Sherlock Holmes präsent.³⁵¹ Man muss nicht lange suchen, um über ein Dutzend Romane zu finden, in denen Elemente aus Doyles Geschichten enthalten sind. Sherlock Holmes fasziniert Jung und Alt; besonders bei der Figurenkonzeption sind viele Autoren von ihm angetan und kreieren Ermittler in seiner Tradition. Intertextuelle und interfigurale Bezüge sind für den Leser oft durch die Titel deutlich markiert.

Die entlehnten Figuren lassen sich in unterschiedliche Kategorien einteilen: (1a) Sherlock Holmes tritt als Hauptfigur auf,³⁵² (1b) Sherlock Holmes tritt als Nebenfigur auf,³⁵³ (2) ein Detektiv mit einem ähnlichen Namen und ähnlichen Eigenschaften tritt auf,³⁵⁴ (3) ein Detektiv mit ähnlichen Eigenschaften und/oder einer ähnlichen Erscheinung tritt auf.³⁵⁵ Die Handlung eines Romans kann sich dabei elliptisch, analeptisch oder proleptisch zum Prätext verhalten.

³⁴⁹ Vgl. Ian Ousby. *Bloodhounds of Heaven. The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*. Cambridge (Massachusetts) & London: Harvard University Press, 1976. S. 140.

³⁵⁰ Nowak. *Completeness*. S. 363.

³⁵¹ Vgl. Schotte und Wiggers. „Sherlock Holmes lebt!“. S. 70.

³⁵² z.B. in den im Folgenden vorgestellten Reihen *Young Sherlock Holmes* von Andrew Lane und *The boy Sherlock Holmes* von Shane Peacock oder in Heather Pettys Roman *Lock & Mori* (2015).

³⁵³ z.B. Terrance Dicks, *The Baker Street Irregulars* (1978–1980). Robert Newman, *The Case of the Baker Street Irregular* (1984–1987). Laurie R. King, *The Beekeeper's Apprentice* (seit 1994). Luke und Jake Thoene, *The Baker Street Mysteries* (1995–1997). Anthony Read, *The Bakerstreet Boys* (2005–2009). Tracy Mack und Michael Critin, *Sherlock Holmes and the Baker Street Irregulars* (2006–2010). Tim Pigott-Smith, *Baker Street Mysteries* (2008–2009). Tony Lee und Dan Boulwood, *The Baker Street Irregulars* (2011, graphic novel).

³⁵⁴ z.B. Eve Titus, *Basil of Baker Street* (1958–1982). Dieter Schliwa, *Sherlock Holmes Junior* (1982–1988). Stefan Albert, *Specklock Holmes* (2005–2006). Tracy Barrett, *The Sherlock Files* (2008–2011). Alexandra Fischer-Hunold, *Sherlock von Schlotterfels* (seit 2009). Brittany Cavallaro, *A Study in Charlotte* (2016) und *The Last of August* (2017).

³⁵⁵ z.B. Marjorie Weinman Sharmat, *Nate the Great* (1972–1998). Marjorie Weinman Sharmat, *Olivia Sharp* (1989–1991).

1.1.3 „A new sort of London detective“ – Shane Peacock, *The Boy Sherlock Holmes*

Von 2007 bis 2012 schrieb Shane Peacock „The boy Sherlock Holmes“. Der Leser trifft auf Sherlock Holmes – jedoch nicht auf den erwachsenen Mann. „These novels tell, for the first time anywhere in literature, the childhood adventures of the world’s greatest detective“, verkündet Peacock.³⁵⁶ Er präsentiert den Detektiv als zu Beginn 13-jährigen Jungen, berichtet von seinen Problemen mit der Familie, dem Erwachsenwerden und dem Lösen von Kriminalfällen im London des 19. Jahrhunderts. Sherlock besitzt bereits all seine Fähigkeiten: Er kann präzise beobachten und Details wahrnehmen, kann Schlussfolgerungen aus seinen Beobachtungen ziehen und komplizierte Zusammenhänge durchschauen. Der Leser kann verfolgen, wie aus einem sensiblen Jungen ein Detektiv wird, der sich der Welt der Gefühle verschließt und sein Leben auf Fakten und Logik basiert. Um durch seine Ermittlungen niemanden in Gefahr zu bringen, reduziert er freundschaftliche Kontakte auf ein notwendiges Minimum und verlässt seine Familie. Man erfährt wie er seine Fähigkeiten ausgebaut und das Wissen, mit dem er seine Klienten bei Doyle beeindruckt, gesammelt hat. Die Hintergründe für seine Begabung in Naturwissenschaften, aber auch in Kampfkünsten werden beleuchtet und alles in allem entsteht ein abgerundetes Bild von einem Jugendlichen, der eine junge Version von Holmes ist.

Die Faszination der Figur beschreibt der Autor wie folgt: „When one reads Sherlock Holmes, one always thinks that maybe, just maybe, with a great deal of studying and hard work, one might just become like him“.³⁵⁷ Er berichtet von Lesungen mit Kindern und Jugendlichen: „they all know who he is, amazing for a character that first appeared in 1887. They like the fact that he is smart, but also that he isn’t perfect, a little dark and weird“.³⁵⁸ Junge Leser, die auf diese Weise einen Zugang zur Figur bekommen, werden später eher nach den Originalen greifen, um herauszufinden, wie sie ursprünglich konzipiert war, oder um weitere Abenteuer mit ihr zu lesen. Somit erfüllt die Serie den didaktischen Anspruch, junge Leser an die anspruchsvolle Literatur der Erwachsenenwelt heranzuführen.³⁵⁹

Peacock hatte nach eigener Aussage keine intendierte Zielgruppe, er wollte junge und erwachsene Leser gleichermaßen ansprechen.³⁶⁰ Durch eine Vielzahl von intertextuellen Referenzen lassen sich die Romane – je nach Alter und Leseerfahrung

³⁵⁶ Vgl. http://www.openbooktoronto.com/news/ten_questions_with_shane_peacock (zuletzt: 30.10.2017)

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Vgl. Hasubek. *Detectivgeschichte*. S. 97; Günther Lange. „Krimis im Unterricht“. S. 800.

³⁶⁰ Vgl. http://www.openbooktoronto.com/news/ten_questions_with_shane_peacock (zuletzt: 30.10.2017)

des Lesers – auf mehreren Ebenen lesen: Wer Doyles Geschichten kennt, dem bietet Peacock eine Fülle an Verweisen, besonders im Bereich der Namensgebung.

1.1.3.1 Narratologisches

The Boy Sherlock Holmes ist durch einen häufigen Wechsel zwischen auktorialer und personaler Erzählsituation gekennzeichnet. Ist Sherlock der Reflektor, erfährt der Leser den Großteil seiner Gedanken und Gefühle, es werden lediglich die Informationen zurückgehalten, die aus Spannungsgründen erst am Ende des Romans präsentiert werden können. In vielen Szenen wechselt der Autor zwischen mehreren Reflektoren. Der letzte Band, *Becoming Holmes*, kreiert einen dynamischen Leseinstieg: Auf zwölf DIN A5 Seiten Text wird neun Mal zwischen Sherlocks Perspektive und der von vier anderen Figuren gewechselt. Im Anschluss rückt wie in den vorherigen Bänden Sherlock in den Mittelpunkt und es werden keine weiteren Informationen aus der Sicht einer der anderen Figuren gegeben.

In den ersten drei Bänden wird Sherlock meistens beim Vornamen genannt, variiert wird mit „the boy“ oder „the young detective“. Im Verlauf der Reihe wird er zunehmend beim Nachnamen genannt. Im fünften Band werden „Sherlock“ und „Holmes“ gleich oft benutzt, es gibt Seiten auf denen er zu zwei Dritteln mit seinem Nachnamen benannt wird (z.B. V, 204). Peacock nähert sich damit Doyles Stil an, lässt aus dem kindlichen Sherlock den zunehmend erwachseneren Holmes werden.

Peacock kombiniert unterschiedliche Arten der Spannungserzeugung. Wie im klassischen Detektivroman entscheidet er sich zu Beginn eines Romans für Rätselspannung: Sherlock wird mit einem Problem oder Rätsel konfrontiert, das seinen Intellekt herausfordert. Das Rätsel, das sich häufig als Verbrechen herausstellt oder auf eines verweist, dient als Auslöser für die weitere Handlung und bietet zugleich *tension* und *suspense*. Die Romane enden mit der Erklärung des Rätsels und der genauen Beschreibung der Fakten und des Tathergangs, wie es Nusser für den klassischen Detektivroman konstatiert.³⁶¹

Ein Zauberer gibt im fünften Band eine Beschreibung seiner Auftritte, die sich auf die Struktur der Romane anwenden lässt: „one should fail at least once while performing any effect, before one does it correctly. That, you see, primes the audience, builds up the tension“ (V, 79). Von diesem Schema lebt ein Großteil der Spannung der Serie: Sherlock ist einem Verbrechen auf der Spur, in der Mitte des Romans versucht er es zu lösen, scheitert und steht unter noch stärkerem Druck, die richtige Lösung bzw. Beweise für seine Theorie zu finden. Dieses Scheitern und der erneute Versuch, den Fall unter Druck aufzuklären, fesseln den Leser an die Geschichte.

³⁶¹ Nusser, *Kriminalroman*, S. 28 f.

1.1.3.2 Die Figuren

Der Autor entwirft eine feste Anzahl von Nebenfiguren, die in jeder Geschichte auftreten und Sherlock durch sein Verhalten ihnen gegenüber charakterisieren. Hierbei handelt es sich um Irene, den kriminellen Straßenjungen Malefactor und den Apotheker Bell.

Irene und Sherlock werden zu Beginn als Korrespondenzpaar dargestellt. Im Verlauf der Serie kühlst die Freundschaft zwischenzeitlich ab und Irene stellt sich auf die Seite von Sherlocks Rivalen Malefactor, so dass sich eine klassische Dreiecksbeziehung ergibt. Die Jungen rivalisieren nicht nur um Irenes Gunst, sondern stehen auf zwei Seiten des Gesetzes. Die Beziehung zwischen Sherlock und Malefactor ist zu Beginn noch von gegenseitigem Respekt geprägt, je stärker Irene jedoch auf Malefactors Seite gerät, desto feindseliger wird das Verhältnis der Jungen zueinander, so dass sie schließlich ein Kontrastpaar bilden, das den ältesten aller Konflikte, Gut gegen Böse, verkörpert.

Sigerson Bell ist Sherlocks Vertrauter, sein Mentor und der einzige, der uneingeschränkt auf der Seite des Jungen steht und ihm Rückhalt bietet. Zugleich dienen die Zwiegespräche zwischen Sherlock und Bell dazu, über Sherlocks Beweggründe und Zukunftspläne zu reflektieren – sowohl auf Sherlocks Seite als auch auf der des Lesers.

Vielfach werden Figuren auf explizit-auktoriale Weise charakterisiert. Der Erzähler präsentiert dem Leser beispielsweise Aussagen wie „Sherlock Holmes is an observing machine“ (I, 2), beschreibt Mycroft als „brisk in this manner and evasive of anything like warm emotions“ (VI, 16) und sagt von Lestrade Jr: „Young G. Lestrade is not a great detective, nor will he ever be“ (VI, 220). Auch das Ersetzen des Namens einer Figur durch eine Umschreibung stellt eine Charakterisierung dar, z.B. dass Malefactor „young crime lord“ (z.B. II, 158) genannt wird. Gleichzeitig gibt es explizit-figurale Charakterisierungen, beispielsweise wenn Sherlock über Malefactor sagt: „He is a rat“ (II, 109). Zuletzt finden sich ebenfalls implizit-figurale Charakterisierungen: Malefactor und Sherlock werden z.B. durch die Sorgfalt, mit der sie ihre Kleidung reinigen (z.B. I, 42) charakterisiert oder Sherlock durch die Arroganz, mit der er der Polizei gegenüber auftritt (z.B. II, 130).

1.1.3.2.1 Sherlock

Die Handlung setzt 1867 ein, Sherlock ist etwa 13 Jahre alt. Zwischen den Handlungen der einzelnen Bände vergehen mehrere Wochen bis Monate, im letzten Band ist Sherlock 16. So ist es möglich, eine glaubhafte charakterliche Entwicklung der Hauptfigur zu zeigen; Sherlock braucht Zeit, um seinen Charakter zu formen und Entscheidungen für seine Zukunft zu treffen.

Viele charakterliche Besonderheiten werden im ersten Band explizit durch einen Erzähler vermittelt, z.B. Sherlocks große Neugier (I, 2). Sherlock hat seine angeborene Fähigkeit, genau zu beobachten, perfektioniert: „Sherlock Holmes is an

observing machine“ (I, 2),³⁶² an anderer Stelle heißt es: „He has made it a point to study traits“ (I, 69). Diese Beobachtungsgabe wird Sherlock von großem Nutzen sein, wenngleich er zu Beginn der Reihe noch nicht weiß, wie er sie einsetzen wird: Er hat einen starken Drang nach Wissen (I, 3), kann ihn jedoch nicht anwenden: „A teacher at his school once told him he was brilliant. He'd scoffed at that. ‘Brilliant at what?’“ (I, 3). Ihm fehlt eine leitende Hand.

Sherlock verfügt zudem über ein fotografisches Gedächtnis, so dass er Details behalten und für eine spätere Untersuchung gedanklich konservieren kann (I, 58/III, 88). Peacock benutzt das Gleichnis eines Puzzles, dessen Teile zusammengefügt werden, bis sich ein fertiges Bild, die Lösung, ergibt (I, 66/154). Weitere Informationen bei diesem Puzzle beschafft Sherlock sich durch Zeitungen (I, 3). Lesen ist für Sherlock eine Sucht, „he craves it the way desperate folks in the Lime House opium dens in the East End need their drugs“ (I, 95).

Sherlock wird sich im Verlauf der Reihe des außergewöhnlichen Charakters seiner Fähigkeiten bewusst (II, 6). Zuweilen merkt man ihm bereits die Arroganz an, mit der er später z.B. Polizeibeamte behandelt (z.B. II, 130). Hier werden Charakterzüge angelegt, die der erwachsene Holmes bei Doyle häufig demonstriert. Auch der Erzähler kommentiert Sherlocks Bewusstsein für seine geistigen Fähigkeiten: „He is not only aware that he is a sort of genius, but he believes it deeply and understands that such confidence is a great weapon in his arsenal“ (V, 100). Der junge Detektiv äußert einen Satz, den er bei Doyle in ähnlicher Formulierung an Watson richtet: „*Guessing*, my good fellow, should be left to the horseracing crowd. It is not a tool for the detective“ (III, 132).³⁶³

„Clues [...] are the fictional detective's bread and butter“.³⁶⁴ Sherlock weiß, wie wichtig Beweise sind; wenn sie fehlen, müssen sie beschafft werden (I, 115). Er lässt sich ungerne zu voreiligen Schlussfolgerungen verführen, sondern sammelt zunächst Hinweise, die er zu einer Theorie zusammenfügt: „Once we have a collection of clues, a trail that we can follow, then we can seek our solution“ (I, 119). In *Death in the Air* macht er, begierig darauf, den Fall vor der Polizei zu lösen, den Fehler, eine Theorie zu präsentieren, die er nicht beweisen kann. Wenngleich sich seine Schlussfolgerungen im weiteren Verlauf als korrekt erweisen, ist das Ergebnis für Sherlock niederschmetternd: Der Inspektor verspottet ihn (II, 136). Im Verlauf der Serie schärft Sherlock seinen Blick für wichtige Fakten, aus denen er viel

³⁶² Vgl. Watsons Aussage über Holmes: „He was, I take it, the most perfect reasoning and observing machine that the world has seen“ (Scandal, 346).

³⁶³ Vgl. Holmes' Aussage: „I never guess. It is a shocking habit — destructive to the logical faculty“ (Sign, 614).

³⁶⁴ Vgl. Bruce f. Murphy. *The Encyclopedia of Murder and Mystery*. New York: Palgrave, 2001. S. 101.

über einen Tathergang und die Täter ablesen kann: z.B. Fuß-³⁶⁵ oder Radspuren (III, 137 f.).

In mehreren Werken Doyles nutzt Holmes Verkleidungen, um unbemerkt an Informationen zu gelangen.³⁶⁶ Watson merkt an, wie gut Holmes die Täuschung beherrsche: „It was not merely that Holmes changed his costume. His expression, his manner, his very soul seemed to vary with every fresh part that he assumed“ (Scandal, 362). Peacocks Sherlock lernt die Technik von den Straßenjungen, Sherlock erkennt den Wert einer guten Verkleidung schnell (I, 106). Die Schauspielerei liegt ihm im Blut, seine Mutter verriet ihm: „You have to become a character when you are presenting a part. The audience has to believe that you are someone else“ (I, 108).

Da im Kanon wenig über Holmes' Familie preisgegeben wird, ist es für viele Leser umso interessanter, dass Peacock eine unerwartete familiäre Situation präsentiert, wenn man den eleganten, finanziell wohl situierten Detektiv Conan Doyles vor Augen hat. Wilberforce und Rose Holmes sind arme Leute: Rose ist die Tochter eines französischen Gutsbesitzers,³⁶⁷ Wilbers Familie stammt aus Osteuropa (I, 14). Er hat eine Professur am University College of London (I, 14), doch als er Rose heiratet, wird er entlassen und Rose von ihrer Familie verstoßen (I, 17). Rose stirbt im ersten Band, den Kontakt zum Vater bricht Sherlock ab – als er sich ihm später wieder annähert, bleibt nur wenig Zeit bis auch Wilber stirbt (VI, 4).

Wilber und Rose repräsentieren die Pole, zwischen denen sich Holmes auch bei Conan Doyle zu bewegen scheint: Wilber verkörpert den *cold reason*. Die Beobachtungsgabe hat Sherlock von ihm geerbt (I, 12), sie ist für Wilber ein elementares Talent zum Überleben (I, 71) und er will all sein Wissen an den Sohn weitergeben (I, 37). Rose ist auf der anderen Seite die emotionale Träumerin und Musikliebhaberin, die Sherlock die Vorliebe für Musik und die Schauspielerei vererbt. Ihr Tod prägt Sherlock: In seinem Auftrag stellt sie Fragen und wird vom Mörder vergiftet (I, 232). Um nie wieder einem Menschen auf diese Weise zu schaden, reduziert Sherlock seine emotionalen Bindungen, dazu später mehr. Auch in den oben angesprochenen Verkleidungen wird die Kombination aus mütterlichem und väterlichem Erbe deutlich, das künstlerische Element auf der einen und der logisch durchdachte Nutzen auf der anderen Seite.

Sherlocks ärmliche, kulturell gemischte Herkunft erfüllt ebenfalls eine lesedidaktische Funktion: Obwohl Sherlock verspottet wird, nimmt er sich die Beleidigungen nicht zu Herzen. An Sherlocks Beispiel erkennt der Leser, dass weder die kulturelle Herkunft, noch der finanzielle Status des Elternhauses die Möglichkeiten auf Erfolg im Leben beschränken: Sherlock ist intelligent, fleißig und offen für

³⁶⁵ Bei Doyle hat er eine Monographie zu diesem Thema veröffentlicht (Sign, 612).

³⁶⁶ z.B. in „The Man with the Twisted Lip“, „A Scandal in Bohemia“ oder *The Hound of the Baskerville*.

³⁶⁷ Vgl. Holmes' Aussage: „My ancestors were country squires“ (Interpreter, 590).

Neues – Eigenschaften, die ihn später zu einem wohlhabenden und berühmten Mann machen, ganz gleich, wie schlecht sein Start ins Leben war.

Neben Mycroft erhält Sherlock bei Peacock eine Schwester, die als Kleinkind verstirbt (I, 18). Mycroft tritt nur im letzten Band kurz auf. Bei der Beerdigung des Vaters verhält er sich förmlich und desinteressiert (VI, 8). Im Handlungsverlauf treffen die Brüder mehrfach aufeinander, Mycroft hört Sherlocks Ausführungen zwar zu, schenkt ihnen jedoch keinen Glauben (VI, 30). Als Sherlock andeutet, sie könnten das Rätsel gemeinsam lösen, lehnt Mycroft ab („*Not we*, my dear Sherlock; perhaps *you*, but not *we*“ VI, 31), stimmt aber zu, seinem Bruder Informationen zu geben, obwohl er seine Ermittlungen nicht ernst nimmt (VI, 33). Vor diesem Hintergrund wundert man sich nicht, dass Conan Doyles Holmes viele Jahre mit Watson befreundet ist, bevor er von seinem Bruder erzählt; das Verhältnis der Brüder ist unterkühlt und obwohl sie in der gleichen Stadt leben, sehen sie sich nur, wenn es erforderlich ist.

Zu Beginn möchte Sherlock nur Fälle lösen, die „spectacular enough“ sind, um ihm die Zukunft zu sichern (III, 11); er hofft durch die Aufklärung auf materiellen Lohn und Bekanntheit. Durch die wiederholte Nachfrage seines Mentors Bell, warum Sherlock sein Leben riskiere, um diese Fälle zu lösen, erkennt Sherlock, dass er aus falschen Motiven gehandelt hat: „Things must be done for the right reasons“ (III, 307). Es wird ihm wichtiger, dass ein Fall geklärt und die Täter bestraft werden, als dafür Anerkennung zu finden (III, 307). Man erkennt die Parallele zu Doyles Holmes, der unentgeltlich für jeden arbeitet, der seine Hilfe braucht, und wenngleich er den Ruhm sicherlich genießt, ist dieser nicht die Motivation für sein Handeln. Der Unterschied zwischen Conan Doyles und Peacocks Holmes liegt darin, dass der Jugendliche allein an Gerechtigkeit interessiert ist, während der erwachsene Detektiv mentale Stimulation sucht.³⁶⁸ Der Hinweis auf Holmes' mentales Geltungsbedürfnis ist allerdings auch bei Peacock vorhanden: „His big brain, his big ambition, needs constant excitement. Life must either be filled with challenges and thrills or... he doesn't want to participate at all“ (III, 114). Dieses Verhalten ist aus Doyles Erzählungen bekannt: Gibt es keine geistige Herausforderung, verbringt Holmes die Tage unausgeglichen und scheint in keiner Weise am normalen Leben teilzunehmen.³⁶⁹ So auch bei Peacock: „Boredom is like a monster to Sherlock Holmes, like a troll hiding beneath a bridge, waiting to attack him. It hunts him: he fears it as it approaches“ (V, 18). Je älter Sherlock

³⁶⁸ „I claim no credit in such cases. My name figures in no newspaper. The work itself, the pleasure of finding a field for my peculiar powers, is my highest reward“ (Sign, 611).

³⁶⁹ „My mind [...] rebels at stagnation. Give me problems, give me work, give me the most abstruse cryptograms, or the most intricate analysis, and I am in my own proper atmosphere. [...] But I abhor the dull routine of existence. I crave for mental exaltation“ (Sign, 611) und „I cannot live without brain-work. What else is there to live for? [...] What is the use of having powers, Doctor, when one has no field upon which to exert them?“ (Sign, 615).

wird, desto deutlicher erkennt er, dass sich seine Arbeit von den Ermittlungsmethoden der Polizei, die er „conventional“ und „unimaginative“ nennt (VI, 13), unterscheiden muss.

Wie oben erwähnt wird durch Sherlocks Nachforschungen seine Mutter getötet und Irene verletzt. Aus Angst, erneut jemandem zu schaden, will Sherlock keine emotionalen Beziehungen mehr eingehen. Er diszipliniert sich, lernt seine Gefühle auszuschalten und der Logik den Vortritt zu lassen: „Cold, hard reason will be his guide from this moment forward“ (I, 177). Sherlock möchte sich neu erfinden, sein emotionales Ich ablegen und einen ganz neuen Charakter formen (II, 16). Sein Motto lautet bald: „No emotion. No feeling. Find the villain. *Be someone!*“ (II, 60).

Der Leser erlebt Sherlock dennoch in emotionalen Momenten. Sherlock redet sich ein, dass sein Verstand alle Probleme im Leben lösen werde, doch dieser Verstand steht zwischenmenschlichen Beziehungen im Wege. Irene klagt: „You have no interest in *most* people, it seems to me, other than those whom you can put in jail in order to make you feel better about yourself“ (II, 109). Sherlock reagiert „with a cold, unemotional face“ (II, 110) und lässt ihre Anschuldigung unbeantwortet. Irene entfernt sich von ihm und Sherlock lässt es zu: „This life I am choosing can't have many friendships, any love“ (V, 188).³⁷⁰ Passend dazu zitiert Peacock als Vorwort zum sechsten Band ein Gespräch aus „The Five Orange Pips“: Auf Watsons Frage, ob Holmes Freunde erwarte, antwortet dieser „Except yourself I have none“ (VI, XIV). Watson beschreibt seinen Freund einmal wie folgt: „All emotions, and that one [love] particularly, were abhorrent to his cold, precise, but admirably balanced mind“ (Scandal, 346).

Im letzten Band erlebt der Leser einen Sherlock, der von depressivem Selbstmitleid und Hass dominiert wird. Er möchte den Kriminellen Grimsby töten (VI, 84) und als dieser kurz darauf ermordet wird, versucht Sherlock, seinen Erzfeind Malfactor für den Mord an den Galgen zu bringen, obwohl er weiß, dass er nicht dafür verantwortlich ist. Sherlock hat sich von seinen Gefühlen übermannen lassen: „I killed him. I murdered that swine. [...] Grimsby was evil. He deserved it“ (VI, 240). Die letzten Worte seines sterbenden Meisters Bell bringen ihn zurück auf den richtigen Weg: „You must win! But never do the evil that they do“ (VI, 243).

Am oben genannten Beispiel erkennt man, dass Sherlock bereits in der Jugend ein unglückliches und einsames Leben führt. Er ist manisch-depressiv (Peacock spricht von „black depressions“ III, 7 und „black periods“ VI, 1) und lebt zwischen Phasen der Euphorie und Depression:

³⁷⁰ Vgl. Holmes' Aussage: „love is an emotional thing, and whatever is emotional is opposed to that true, cold reason which I place above all things“ (Sign, 687).

When his prodigious brain has been excited by a truly challenging problem or, better still, by the scent of the solution to a crime that no one else can solve, he has always risen to heights of almost erotic energy, like an opium addict (VI, 1 f.).

Watson beschreibt Holmes' Verhalten ähnlich, Holmes schwankt „between cocaine and ambition, the drowsiness of the drug, and the fierce energy of his own keen nature“ (Scandal, 346). Nachdem Irene im letzten Band weggezogen ist und Bell im Sterben liegt, findet sich Sherlock in einem schwarzen Loch (VI, 2); zum ersten Mal denkt er an die Wirkung der Drogen, die Bell verschreibt: „strychnine, cocaine, tubocurarine, nicotine, morphine, and more. *They do so much for our patients! Would they help me too?*“ (VI, 2). Die Beschreibung von Sherlocks Augen als „all pupil“ (VI, 5) weist darauf hin, dass er diese Drogen konsumiert hat; deutlicher wird das Thema nicht angesprochen. Dennoch lassen sich in seiner psychischen Erkrankung und dem impliziten Drogenkonsum die ungewöhnlichen An gewohnheiten erkennen, die Nusser als Charakteristikum des Detektivs nennt.³⁷¹

Bell warnt Sherlock davor, in Selbstmitleid zu versinken: „If you keep up these black moods, they shall plague you all your life!“ (VI, 10). Doch Sherlock kann der Spirale nicht entkommen: „Sherlock feels dead inside – absolutely alone and unloved“ (VI, 11). Der Leser des Kanons weiß, dass Bells Voraussage zutrifft: Sherlock wird seine Depressionen nicht überwinden. Doyle lässt Holmes durchaus kritische Worte zum Kokain äußern, zeigt aber auch, wie er es gezielt als Stimulans einsetzt: „I suppose that it's influence is physically a bad one. I find it, however, so transcendently stimulating and clarifying to the mind that its secondary action is a matter of small moment“ (Scandal, 610). Solche Aussagen sind in einer Jugendbuchreihe natürlich nicht möglich, da sich der Leser in diesem Punkt nicht mit Sherlock identifizieren darf.

Die angesprochene Zukunft, die sich Sherlock in Peacocks Reihe ausmalt, ist in zweifacher Hinsicht eine nähere Untersuchung wert. Zum einen weil er sein Leben komplett auf sein künftiges Ich ausrichtet, zum anderen bieten die Zukunftsperspektiven die Möglichkeit vielschichtiger intertextueller Anspielungen. Es gibt mehrere Szenen, die auf typische Charakterzüge des Doyleschen Detektivs hinweisen, die bei Peacock noch im Entstehensprozess sind. Peacock bringt An gewohnheiten des erwachsenen Detektivs mit Erlebnissen und Erkenntnissen seiner Kindheit und Jugend in Verbindung und liefert so für „späteres“ Verhalten eine Erklärung.

Nach der Lösung des ersten Falls fasst Sherlock einen Einschluss für die Zukunft:

He had the brains, the street connections, and the desire to help bring justice to the world around him. If he began immediately, worked every day without pause, he might, by the time he was an adult, be rebuilt into a crime-solving machine. He would be a new sort of London detective, the scourge of every villain (II, 7).

³⁷¹ Nusser, *Kriminalroman*. S. 40.

Von Fall zu Fall ist Sherlock fester überzeugt, dass es seine Aufgabe ist, seinen Verstand für die Aufklärung von Verbrechen zu nutzen. Sein Rivale Malefactor gibt ihm zudem einen Rat:

Be quiet about who you are and especially who you were. Even when you are older, never tell anyone about the things you did as a youth. Your enemies will exploit any of your weaknesses and use the advantage they have. Have no friends... except perhaps one very good one (II, 66 f.).

Sherlock setzt diesen Rat um. Selbst Watson, der eine gute Freund, weiß wenig über den Mann, mit dem er über Jahre die Wohnung teilt. Er berichtet: „I had never heard him refer to his relations, and hardly ever to his own early life ... I had come to believe that he was an orphan with no relatives living“ (Interpreter, 590). Dieses Zitat benutzt Peacock anstelle eines Vorworts im ersten Band; seine Romane geben mit den Plänen des Dreizehnjährigen eine Erklärung: „He will hide his past and create a new future“ (I, 250). Sherlocks Zukunftsvision am Ende des zweiten Bandes sieht wie folgt aus:

He will work this out [...] learn Bellitsu, boxing, chemistry, build his brain every day; he will try hard at school, prepare himself to some day enter a university... by any means. He will outsmart them all. He will continue his plan to turn himself into a crime-fighting machine unlike any England has ever seen (II, 254).

Im dritten Band hat Sherlock einen Traum über sein zukünftiges Leben:

He is twenty-seven years old. He has found a way to achieve his plans. He is a detective unlike any the world has ever known, and everyone is aware of it. [...] No problem is beyond his considerable gifts of deduction and he thirsts every day for more; his methods are unique and irregular (III, 114 f.).

Dieser Traum beschreibt das Leben, das Sherlock Holmes bei seinem Schöpfer führt, wenn er sich als „only unofficial consulting detective“ und „the last and highest court of appeal in detection“ (Sign, 611) bezeichnet. Bevor der junge Sherlock bei Peacock erwacht, trifft ihn eine traurige Erkenntnis: „He realizes too, with a start, that he is still unhappy“ (III, 115).

Sherlock hat einen festen Plan für seine Zukunft und investiert viel Zeit und Mühe in seine Umsetzung. Er erkennt, dass er beeinflussen kann, wie sein Leben verlaufen wird, setzt sich Ziele und muss diszipliniert arbeiten, um sie zu erreichen. Der Leser versteht, dass auch ein berühmter Detektiv an sich arbeiten musste, um sein Talent effektiv zu nutzen, und wird auf diese Weise motiviert. Zugleich sind seine Einsamkeit und der Verzicht auf emotionale Beziehungen nach Nusser erneut typische Merkmale des literarischen Detektivs, die ihn von anderen Personen unterscheiden und zu seiner Außenseiterrolle beitragen.³⁷²

³⁷² Ebd.

1.1.3.2.2 „The young Napoleon of crime“ – Malefactor

Malefactor ist eine weitere Hauptfigur, Peacock charakterisiert ihn bereits durch die Namensgebung. Malefactor tritt nicht in jedem Band mit gleicher Häufigkeit auf, allerdings wird deutlich, dass er in viele kriminelle Machenschaften involviert ist, so dass seine Präsenz stets im Hintergrund zu spüren ist.

Obwohl man seinen wahren Namen zunächst nicht erfährt, gibt es früh Hinweise, dass es sich um James Moriarty handelt. Gewissheit bekommt man im vierten Band, als Sherlock Malefactors Initialen sieht (IV, 189); im letzten Band fällt erstmals der Name Moriarty (VI, 97). Malefactors Kleidung stützt die These früh: Frack, Zylinder und Stock (II, 32) gelten als Attribute Moriartys, seit ihn Sidney Paget im *Strand Magazin* damit abbildete. Die Kleidung dient auch der Charakterisierung, sie ist die Imitation der Kleidung eines Gentlemans; zugleich hebt er sich optisch von den Straßenjungen ab und unterstreicht seine Führungsposition innerhalb der Gruppe.

Peacock benutzt Umschreibungen, die den intertextuellen Bezug herstellen: Er nennt Malefactor „The young Napoleon of crime“ (I, 104) – ein fast wörtliches Zitat (Problem, 303). Auch Sherlocks Überlegung „Is this brilliant boy one of the larger spiders in the web of villainy“ (III, 258) spielt durch die Spinnensymbolik auf Holmes' Kommentar an (Problem, 303). Ein weiterer Hinweis ist das im Spazierstock versteckte Luftgewehr (III, 294) – Moriartys Waffe, die bei Holmes so viel Besorgnis erregt, dass er die Fensterläden schließen lässt (Problem, 302).

Malefactor wird oft durch sein Auftreten und seine Sprache charakterisiert: Er spricht ohne Londoner Akzent, hat eine solide Bildung genossen (II, 98) und besitzt eine ausgeprägte Affinität für Mathematik (V, 145), Moriartys Forschungsgebiet (Problem, 303). Da Malefactor über alle Vorkommnisse in Londons Unterwelt informiert ist, versucht Sherlock zu Beginn, in ihm einen Verbündeten zu finden, muss aber erkennen, dass Malefactor zu tief in kriminelle Machenschaften verstrickt ist. Die Rivalität wandelt sich in Feindschaft, Malefactor versucht, Sherlock zu töten, und droht ihm: „If you ever involve yourself in attempting to solve any crime that has anything to do with me again, I will kill you“ (IV, 56 f.) – eine Aussage, die in Bezug auf „The final Problem“ interpretiert werden kann. Sherlock zweifelt nicht, dass Malefactor eine kriminelle Karriere vor sich hat (VI, 30).³⁷³

Mehrfach wird erwähnt, dass Malefactor ein ebenso ausgeprägtes Denkvermögen wie Sherlock besitzt (z.B. VI, 124 und III, 35). Sherlock sagt im ersten Band: „You and I think alike“ (I, 206), Malefactor nennt Sherlock später einen intellektuell ebenbürtigen Gegner (VI, 52). Holmes beschreibt Moriarty im Kanon als „a genius, a philosopher, an abstract thinker“, fügt anerkennend hinzu „He has a brain of the first order“ (Problem, 303) und muss zugeben: „I had at last met an

³⁷³ Vgl. Holmes' Aussage „He is the organizer of half that is evil and nearly all that is undetected in this great city“ (Problem, 303).

antagonist who was my intellectual equal“ (Problem, 304). Malefactor verdeutlicht anhand dieser Parallele zu Sherlock, wie schmal der Grat zwischen Gut und Böse sein kann.³⁷⁴ Doch er lässt sich mit den falschen Menschen ein und lernt, wie schnell er mit kriminellen Machenschaften an Geld gelangt – er nutzt seine Intelligenz allein für den persönlichen Vorteil. Er bildet den direkten Opponenten zu Sherlock, trotz der Ähnlichkeiten sind sie als Kontrastpaar konstruiert. Malefactors kriminelle Brillanz fordert Sherlock regelmäßig dazu heraus, seine Ermittlungsmethoden zu perfektionieren.

1.1.3.2.3 Sigerson Bell – Der Chemiker, Kampfkünstler und Freund

Der Apotheker Sigerson Bell prägt Sherlocks geistige Entwicklung. Er ist Wissenschaftler, arbeitet mit Fakten, genauen Beobachtungen und Experimenten und wird zu Sherlocks Tutor. Peacock erklärt somit, woher Sherlock sein Wissen im Bereich der Naturwissenschaften hat. Sherlock ist von der Chemie und ihren Möglichkeiten (auch im Bereich der Verbrechensaufklärung) begeistert (II, 11), von Bell lernt er Details über Heilkräuter, Gifte und Drogen. Zudem wird er Sherlocks Trainer in der Kampfkunst „Bellitsu“ (II, 192).³⁷⁵ Dass Sherlock sich gegen potentielle Angreifer verteidigen kann, stärkt sein Selbstbewusstsein; er lernt nicht nur, sich zur Wehr zu setzen, wenn er bedroht wird, sondern gewinnt auch mentale Stärke.

Bell wird Sherlocks Vertrauter, mit dem er über seine Ermittlungen sprechen kann, da Bell gut kombiniert und oft einen Rat kennt, wenn Sherlock nicht weiter weiß. Auf diese Weise übernimmt Bell die Funktion des Beraters in Kriminalproblemen und wird zugleich zum Vaterersatz, der nicht nur zur intellektuellen, sondern auch zur emotionalen Bildung des Jungen beiträgt. Sein Tod ermöglicht Sherlock durch eine Erbschaft den Zugang zur Universität (VI, 243).

1.1.3.2.4 „The love of his life“ – Irene Doyle

Zu Beginn der Reihe trifft Sherlock auf Irene Doyle, „the love of his life“ (VI, 4). Neben seiner Mutter ist sie die einzige weibliche Bezugsperson für Sherlock und beeinflusst seinen Charakter und seine Zukunftspläne entscheidend, denn ihretwegen reduziert Sherlock Freundschaften auf ein Minimum und beschließt, nie eine ernste Beziehung einzugehen. Auf diese Weise erfüllt Irene als Figur eine wichtige Rolle in Bezug auf Sherlocks Entwicklung und den Fortgang der Handlung.

Irene genießt eine liberale Erziehung (I, 72), ist eine Freidenkerin und strebt eine unkonventionelle Karriere als Sängerin an, mit der sie sich von allen Zwängen

³⁷⁴ Watson merkt andersherum an, dass auch Holmes ein guter Krimineller hätte werden können: „what a terrible criminal he would have made had he turned his energy and sagacity against the law“ (Sign, 639).

³⁷⁵ Zweifelsfrei die gleiche Kampfkunst, von der Holmes in „The Adventure of the Empty House“ berichtet (House, 334), auch wenn er sie dort „Baritsu“ nennt.

befreien und die Verantwortung für ihr Leben übernehmen will (VI, 112 f.). Sie kann beinahe genauso gut kombinieren wie Sherlock, von ihr stammt der Satz „We need to eliminate the things that couldn't possibly have happened and work on the things that are most likely“ (I, 115), der an Holmes' oben zitierte Aussage in „The Bruce-Partington Plans“ angelehnt ist.

Im letzten Band lebt Irene bei einer Familie namens Adler in Amerika (VI, 109), ein weiterer intertextueller Bezug. Als sie ihn besucht, ist Sherlock geneigt, seine Zukunft als einsamer Detektiv zu ändern:

He wonders if an opportunity lies before him – to set aside all this manly nonsense about fighting evil for the rest of his life and take the young woman he really loves into his arms and go with her wherever she goes, live a normal and exciting life with the beautiful Irene (VI, 191).

Auch Irene wünscht sich eine gemeinsame Zukunft, im entscheidenden Moment wird Sherlock jedoch an den Unfall und seine Rolle dabei erinnert (VI, 199), so dass er Irene ohne erklärende Worte für immer verlässt. Er nimmt sich vor, nie von ihr zu erzählen (VI, 207) – eine Erklärung des Autors dafür, dass sich Irene Adler und Holmes in „A scandal in Bohemia“ nicht kennen.³⁷⁶

1.1.3.2.5 Lestrade Senior und Junior – Die Darstellung der Polizei

Mit Lestrade findet eine weitere Figur des Originals Einzug in Peacocks Reihe. Der Leser lernt den späteren Inspektor als Gehilfen seines Vaters kennen. Zu Beginn hofft Sherlock auf Zusammenarbeit, muss jedoch erkennen, dass die Denkweise der Polizei limitiert und einseitig ist (I, 41). Er beginnt, ihre Fähigkeiten anzuzweifeln: „You work your own method, and I shall work mine“ (Boscombe, 146), sagt Holmes bei Conan Doyle. Mit Lestrade Senior steht Sherlock bei Peacock ein Polizist gegenüber, der missbilligt, dass ein Jugendlicher in Kriminalfällen ermittelt. Er ist ein aufbrausender Mann, der den Jungen verachtet und z.B. um die als Belohnung ausgesetzten 500 Pfund betrügt (II, 248).

Sherlock verachtet Lestrade Senior (II, 42), ist bei der Festnahme von Kriminellen jedoch auf ihn angewiesen. Lestrade Junior ist dem jungen Detektiv wohlgesonnen, steht jedoch zwischen seinem herrischen Vater, der ihm den beruflichen Weg ebnet, und Sherlock, der zum Freund wird. Dass Lestrade Junior bereits in jungen Jahren erfährt, welche Fähigkeiten Holmes an den Tag legt, soll erklären, weshalb er in Doyles Geschichten Rat bei ihm sucht, wenn er nicht weiß.³⁷⁷ Im

³⁷⁶ Auf diese und ähnlich Weise werden immer wieder Erklärungen für Holmes' Verhalten gegeben, die in den Originalgeschichte keiner Erklärung bedürfen, da Doyle keine Vorgeschichte konzipiert hatte.

³⁷⁷ Manchmal überträgt er seine Fälle an Holmes: „Lestrade, being rather puzzled, has referred the case to me“ (Boscombe, 136).

Gegenzug erlaubt er ihm bei seinen Ermittlungen Freiheiten³⁷⁸ und zeigt manchmal sogar Begeisterung für Holmes' Art, Fälle zu lösen.³⁷⁹

Sherlock verhält sich zwar öfters herablassend³⁸⁰ und täuscht den jungen Lestrade, erkennt aber auch den Nutzen einer direkten Verbindung zur Polizei, die er mit der gezielten Vergabe von Informationen lenken kann (VI, 119). Der Erzähler beäugt Lestrade Junior kritisch: „Young G. Lestrade is not a great detective, nor will he ever be, but he uses what brains he has to get ahead“ (VI, 220). Auch bei Doyle merkt Holmes an, dass er Lestrade überlegen sei: „He knows that I am his superior, and acknowledges it to me“ (Study, 166). Genau wie bei Malefactor und Irene beschließt Sherlock, die Bekanntschaft in der Zukunft nicht zu erwähnen (VI, 223).

Insgesamt ist die Darstellung der Polizei positiver als in anderen Jugendkrimis. Lestrade Senior mag ein menschlich unangenehmer Zeitgenosse sein, seine Fälle löst er dennoch. Zwar findet Sherlock oft vor ihm die Lösung, doch die Polizei ist keineswegs ahnungslos, sondern hat im Gegenzug auch neue Informationen für Sherlock. Lestrade und seine Kollegen kommen häufig zu ähnlichen Ergebnissen wie Holmes, nur ein wenig später.

1.1.3.2.6 Die Täter, ihre Motive und Verbrechen

In allen Bänden wird die Identität des Verbrechers erst am Ende offenbart. Häufig handelt es sich um Figuren, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht in Erscheinung getreten sind oder erwähnt wurden. Auf diese Weise hat der Leser keine Möglichkeit, während der Lektüre mitzuraten, die Lösung des Falls ist allerdings auch nicht so vorhersehbar, wie es beim schablonenhaften Jugendkrimi der Fall sein kann. In diesem Punkt widerspricht Peacocks Darstellung den Regeln des klassischen Detektivromans, die besagen, dass der Täter Teil der zu Beginn eines Romans präsentierten Gruppe von Figuren sein muss.³⁸¹

In *Eye of the Crow* wird eine Frau erstochen. Ein Glasauge am Tatort (I, 52) und ein Diamantarmband (I, 125) bringen Sherlock auf die Fährte eines reichen Liebhabers mit Glasauge. Mit Hilfe seiner Mutter findet Sherlock im 19. Kapitel (von 22) vier Verdächtige; drei kann er bald ausschließen. Erst elf Seiten vor Romanende steht Sherlock dem vierten, dem Täter, gegenüber: J.T.R (näher wird sein

³⁷⁸ So gibt er z.B. nach, als er einen Verdächtigen verhaften will, Holmes diesen jedoch erst befragen möchte, um sich selbst ein Urteil zu bilden: „it is difficult for me to refuse you anything, for you have been of use to the Force once or twice in the past, and we owe you a good turn at Scotland Yard“ (Norwood, 418).

³⁷⁹ Watson kommentiert die euphorischen Nachfragen des Inspektors wie folgt: „It was amusing to me to see how the detective's over-bearing manner had changed suddenly to that of a child asking questions to its teacher“ (Norwood, 430).

³⁸⁰ So wie Holmes bei Doyle, wenn er den Inspector als „imbecile“ bezeichnet (Boscombe, 148).

³⁸¹ Vgl. Nusser, *Kriminalroman*. S. 34.

Name nicht entschlüsselt) hatte ein Verhältnis mit der Toten, die ihn damit erpresste. Der Leser bekommt kaum Informationen über J.T.R., der nur eine auslösende Funktion in Hinblick auf die Handlung erfüllt.

In *Death in the Air* stürzt ein Akrobat von einem manipulierten Trapez in den Tod, weil er von oben einen Raub beobachten konnte (II, 147 f.). Schuldig ist die Brixton-Gang, die am Schluss des neunten Kapitels zum ersten Mal erwähnt wird. Die Mitglieder der Gang erfüllen ebenfalls lediglich eine Funktion: Sie machen Sherlocks Nachforschungen spannend. Zugleich verspricht er sich von ihrer Überführung eine finanzielle Belohnung.

In *Vanishing Girl* wird die Tochter eines Lords entführt, kehrt jedoch kurz darauf unversehrt zurück. Wenig später wird das Haus der Familie ausgeraubt, das Mädchen verschwindet erneut. Sherlock findet Spuren, die ihn zu Captain Waller führen: Dieser hat eine Doppelgängerin zurückgeschickt, um alles für den Diebstahl zu erkunden (III, 286 f.). Waller wird erstmals im dreizehnten Kapitel (von 23) namentlich erwähnt, in Erscheinung tritt er erst kurz vor Ende. Auch bei ihm bekommt der Leser nur die Informationen, die für die Lösung des Falls wichtig sind. Der Fokus liegt nicht auf ihm als Figur, sondern auf seinem geschickten Vorgehen.

In *The secret fiend* wird London vom Spring Heeled Jack heimgesucht, die Überfälle sind jedoch inszeniert: Robert Hide verkleidet sich, um Panik in der Bevölkerung zu schüren und die Politiker zum Handeln zu zwingen (III, 235). Er ist überzeugt, dass sie sich den Bedürftigen zuwenden werden, wenn diese in Gefahr sind, und inszeniert dafür sogar einen Fünffachmord (III, 167).

In *The Dragon Turn* wird Zauberer Hemsworth beschuldigt, seinen Kollegen Nottingham getötet zu haben. In Wirklichkeit haben sie den Mord vorgetäuscht, um Aufmerksamkeit zu bekommen (IV, 217). Ihr Verbrechen besteht darin, dass sie eine angeblich untreue Frau an einen Waran versüttern wollen. Hemsworth steht von Beginn an im Mittelpunkt der Ermittlung; da Sherlock zu einem frühen Zeitpunkt seine angebliche Unschuld beweist, rückt er jedoch aus dem Fokus. Peacock spielt mit der Lesererwartung und zeigt, dass der Verdacht berechtigt war. Dieser Band ist als einziger nach dem klassischen Muster des Detektivromans konstruiert, das die von Nusser benannte Variante, den Täter zuerst zu verdächtigen, dann zu entlasten, um ihn am Ende doch als Schuldigen zu überführen,³⁸² präsentiert, die z.B. Agatha Christie in *The Murder at the Vicarage* (1930) verwendet.

In *Becoming Holmes* bleibt lange unklar, worin das Verbrechen besteht; in diesem Punkt weicht der Roman von den vorherigen ab. Sherlock erfährt, dass der Governor der Bank of England, Stonefield, von einem Handlanger Malefactors, Grimsby, erpresst wird. Nachdem Grimsby den Tod von Stonefields Tochter herbeiführt hat, wird er ermordet und Sherlock hofft, Malefactor und seinen Gehilfen

³⁸² Ebd. S. 37.

Crew für diesen Mord an den Galgen zu bringen. Crew wird am Ende für den Mord an Grimsby verhaftet – obwohl er ihn nicht begangen hat.

Zusammengefasst liegt der Fokus in der Reihe auf der Spurensuche und Aufklärung und damit auf der Figur des Detektivs. Die Verbrechen dienen lediglich als Auslöser für Sherlocks Denkarbeit: Wie er Beweise sichtet und die Lösung kombiniert, ist wichtiger als die Frage, wer sich als Täter herausstellt. Die Romane enden mit der Überführung des Täters, aber für Sherlock spielt es keine Rolle, ob sie verurteilt und eingesperrt oder hingerichtet werden; das Rätsel ist gelöst, der Fall abgeschlossen. Die Täterfiguren nehmen keine individuellen Züge an, Informationen werden nur dann gegeben, wenn sie für die Aufklärung des Verbrechens relevant sind. Oft werden die Täter erst zu einem späten Zeitpunkt der Handlung namentlich eingeführt und treten erst kurz vor dem Ende des Romans auf, was gegen die Regeln des klassischen Detektivromans verstößt, da es ein Mitraten des Lesers unmöglich macht.

1.1.3.3 Intertextualität

Peacock entlehnt nicht nur Conan Doyles Hauptfigur, sondern bietet dem Leser auch eine Vielzahl von anderen interfiguralen Bezügen – Moriarty, Irene Adler und Lestrade wurden bereits vorgestellt. Junge Leser, die mit dem Prätext (noch) nicht vertraut sind, werden diese Bezüge nicht erkennen, für ältere oder „kanonfestere“ Leser tut sich jedoch ein breites Spektrum an Anspielungen auf, das vor allem dem internymischen Prinzip folgt:

Sigerson Bell ist namentlich eine Anspielung auf den schottischen Arzt Dr. Josef Bell, dem Lehrer Doyles, der als Vorbild für die Figur des Sherlock Holmes gehandelt wird.³⁸³ Zudem wählt Holmes in „The Empty House“ den Namen Sigerson als Decknamen (House, 337), Siger wird zudem oft als Name von Holmes' Vater genannt.³⁸⁴ Andrew C. Doyle, Irenes Vater, trägt die Initialen von Holmes' Schöpfer und lebt in der Montague Street, der Straße in der Doyles Sherlock Holmes nach seinem Studienabschluss für einige Zeit lebte (Musgrave, 125). Beatrice Leckie ist bei Peacock die Tochter eines Hutmachers und in Sherlock verliebt. Sie trägt den gleichen Nachnamen wie Doyles zweite Frau, während ihre Freundin Louise den Vornamen mit Doyles erster Frau teilt. Dupin ist ein verkrüppelter Zeitungsverkäufer, der Sherlock häufig eine Ausgabe überlässt und ihm Informationen beschafft. Er trägt den Namen von Edgar Allan Poes Detektiv, der das literarische Vorbild für Sherlock Holmes bildete.

Peacock übernimmt auch Formulierungen aus Conan Doyles Werken. Dazu gehört z.B. der Hinweis, Sherlock verfolge einen Fall „like a bloodhound sniffing for a scent“ (III, 135) – Conan Doyle schreibt, Holmes sei wie „a trained bloodhound“

³⁸³ Vgl. Janet B. Pascal. *Arthur Conan Doyle: Beyond Baker Street*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2000. S. 74.

³⁸⁴ Vgl. beispielsweise Baring-Gould. *Sherlock Holmes*. S. 12.

picking out a scent“ (Sign, 639). Ähnliche von Peacock übernommene Formulierungen, z.B. in Bezug auf die Beschreibung von Moriarty und das Raten während Ermittlungen, wurden bereits genannt.

Als Sherlock in *Death in the Air* mit einem Trapez in die Tiefe stürzt, denkt er: „It's like he is falling down a waterfall, plummeting to his destiny“ (II, 88). Jeder Leser des Kanons kennt die Bedeutung von Wasserfällen für Holmes vermeintliches Ableben in „The final problem“.

Im letzten Band macht sich Sherlock Gedanken über einen zukünftigen Freund. Seine Beschreibung eines guten Gefährten entspricht einem recht genauen Bild des treuen Watson, der bei Conan Doyle an seiner Seite steht:

It should be someone clever, though not as ingenious as me. [...] A man skilled in science, yes, with some courage, who would listen to me, ordinary but not too ordinary; loyal and dedicated to my cause, but with his own profession. [...] What about a writer? One who could record my cases, spread my fame, and frighten criminals? [...] What if he wasn't a real writer, just a direct man who can tell the truth? (VI, 15).

In der Mitte des letzten Bandes lässt Peacock Watson auftreten – als Randfigur: John (sein Nachname wird nicht erwähnt) ist Assistent eines Arztes, hält die wissenschaftlichen Experimente seines Vorgesetzten in spannenden Geschichten fest und Sherlock merkt begeistert an: „What a marvelous companion he must be“ (VI, 148).

Als Abschiedsgeschenk von Bell bekommt Sherlock einen Anzug und der Mann scherzt: „I thought of getting you a deerstalker hat“ (VI, 194). Der Deerstalker gilt nach Pagets Zeichnungen als typisches Attribut von Sherlock Holmes, obwohl er diese Kleidung in keiner Originalgeschichte trägt. Der Hut wird auch im dritten Band erwähnt (III, 139).

Auch die Bienen, die Holmes bei Doyle im Ruhestand züchtet (Stain, 301), werden erwähnt und Peacock erklärt, warum diese Tiere Sherlock so faszinieren:

Sherlock Holmes loves bees. He isn't sure why – perhaps because they are misunderstood. [...] He admires their systematic way of living, their delineation of male and female duties, their perfect design, and their brilliant yellow and black clothing, everything so attractively in order. (VI, 75)

Die finale Konfrontation zwischen Sherlock und Malefactor ist eine Anspielung auf „The final problem“, in der Holmes und Moriarty, am Rand einer Schlucht ringend, in die Tiefe stürzen. Bei Peacock fordert Malefactor Sherlock zum Duell heraus: „You and I shall wrestle here on the banks of the River Thames to see who is the better man“ (VI, 235). Bell trickst Malefactor aus, der junge Kriminelle stürzt von der höchsten Stelle des Kais ins Wasser (VI, 236), so wie Moriarty bei Doyle in die Reichenbachfalle stürzt.

All diese Bezüge stehen auf der Reduktionsstufe markierter Intertextualität:³⁸⁵ Nur ein mit dem Prätext vertrauter Leser erkennt sie als intertextuelle Entlehnungen. In manchen Fällen sind die Bezüge deutlicher (z.B. bei Irenes Nachnamen), in anderen wird die Kenntnis des Prätexts vorausgesetzt (z.B. bei den Bienen).

1.1.3.4 Zusammenfassung

Shane Peacock gibt Sherlock Holmes eine Jugend und zeigt, wie er zu dem Detektiv aus Conan Doyles Geschichten geworden sein könnte. Viele Charaktereigenschaften des erwachsenen Holmes werden bei Peacock durch Erlebnisse des jungen Sherlock erklärt, so dass die Figur komplexer und für junge Leser zugänglich wird. Peacock entwirft einen Jungen, der ein großes Wissen und eine sehr gute Beobachtungsgabe besitzt. Man begleitet Sherlock über drei Jahre seiner Jugend und kann sowohl in Bezug auf seinen Charakter als auch auf seine ermittelrischen Fähigkeiten und seine Motivation zur Detektivarbeit eine interessante Entwicklung nachvollziehen. In sechs Bänden lässt Peacock aus dem kindlichen Sherlock den selbstbewussten, aber auch einsamen Holmes werden, der sein Leben der Logik verschreibt.

Unterschiedliche Figuren, teils eng an Figuren des Kanons angelehnt, tragen zur charakterlichen Entwicklung bei und geben dem Leser eine Vielzahl von intertextuellen Bezügen. Neben Moriarty, der in der Figur Malefactors auftritt, übernimmt Irene eine wichtige Funktion in Bezug auf Sherlocks künftiges Junggesellendasein. Mit dem Apotheker Bell schafft Peacock einen Mentor, der Sherlock bei seiner geistigen Ausbildung lenkt und ihm hilft, seine Kombinationsgabe zu verbessern und sein Wissen zu vermehren.

Im Zentrum der Romane stehen die Detektivfigur Sherlock und ihre Entwicklung. Für den Leser ist es interessant, Sherlocks Entscheidungen und sein Handeln nachzu vollziehen oder in Frage zu stellen: Bei der Lösung eines Verbrechens und Sherlocks Art zu beobachten und zu kombinieren, bringt der Leser ihm Bewunderung entgegen. Auch Sherlocks Ehrgeiz und sein ausgeprägter Wille, ein gestecktes Ziel zu erreichen, beeindrucken. Auf der anderen Seite trifft er auch negative Entscheidungen, darunter die Abkehr von freundschaftlichen Beziehungen und Emotionen sowie das Versinken in Selbstmitleid. Sherlock ist eine vielschichtige Figur, die den Leser zum Nachdenken anregen und gleichzeitig durch spannende Abenteuer unterhalten kann. Die Romane lassen sich auch von Erwachsenen lesen, besonders die intertextuellen Verweise auf die Originalgeschichten sind gut durchdacht und machen die Lektüre attraktiv.

Es handelt sich um klassische Detektivromane, die den Detektiv und seine Ermittlungen in den Mittelpunkt stellen; das Verbrechen erscheint als Rätsel, das gelöst werden muss. Dabei treten die Figur des Täters und die Klärung seiner

³⁸⁵ Vgl. Helbig. *Intertextualität*. S. 97–111.

Identität und seines Motivs hinter der Darstellung der Spurensuche und Kombination zurück. Die Täterfiguren sind flache Charaktere, die zu einem späten Zeitpunkt der Handlung verdächtig werden und erst kurz vor Ende eines Romans auftreten. Verbrechen wie Mord, Entführung oder Raub stehen in Hinblick auf den Spannungsaufbau auf einer Stufe und es ist interessant und angenehm, dass Peacock unterschiedliche Verbrechen darstellt und sich nicht auf eines festlegt.

1.1.4 „The World’s Only Consulting Perditorian“ – Nancy Springer’s *Enola Holmes*

Von 2006 bis 2010 schrieb die amerikanische Autorin Nancy Springer eine sechsbändige Reihe über Elona Holmes, die 14-jährige Schwester Sherlocks, mit dem vielversprechenden Untertitel „*Outsmarting the world’s greatest sleuth*“. Nach Doyles Vorbild, der viele Titel seiner Holmes-Geschichten mit „The adventure of...“ beginnt, betitelt sie die Abenteuer der jungen Detektivin mit „The case of...“ und lässt eine einprägsame Alliteration folgen. Der erste Band, *The Missing Marquess*, ist im Jahre 1888 angesiedelt, Enola feiert ihren vierzehnten Geburtstag, ihre Brüder sind Mitte bzw. Ende 30. Die Geschwister haben sich nur ein einziges Mal gesehen, damals war Enola vier. Folglich ist das Verhältnis unterkühlt, nicht zuletzt, weil Enola und ihre Mutter ein modernes Bild von weiblichen Pflichten und Freiheiten haben. Enola beweist, dass sie nicht auf die Hilfe und Vormundschaft eines Mannes angewiesen ist, großes detektivisches Talent, ein gutes Herz und einen intelligenten Geist besitzt. Der erste und der fünfte Band wurden als *Best Juvenile Mystery* für den Edgar Award nominiert.

1.1.4.1 Narratologisches

Enola tritt als Ich-Erzählerin auf. Das Wissen des Lesers, der alle Ereignisse von ihrer Perspektive ausgehend erfährt, ist somit beschränkt: Als Erzählerin kann Enola nur weitergeben, was sie als Figur weiß; obwohl sie in Retrospektive erzählt, bleibt manches unklar. So bleibt in manchen Fällen z.B. ungewiss, wie sie aus brenzligen Situationen fliehen konnte.³⁸⁶ Romberg spricht vom „Nichtwissen des Erzählers“, das einen wichtigen Effekt „in creating the illusion of reality, by its gently suggesting the fragility of the human memory“³⁸⁷ erfülle. Auch Gefühle

³⁸⁶ Vgl. zum Beispiel V, 145: „I retain only the most fragmentary memory of any of this, for I did not stay to watch“, oder VI, 39: „It is my misfortune that I can never fully enjoy such sense as the above, as I am generally fleeing whilst they occur.“ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Nancy Springer. *An Enola Holmes Mystery*. 6 Bände. New York: Puffin Books, 2006–2010.

³⁸⁷ Bertil Romberg. *Studies in the narrative technique of the first-person novel*. Stockholm/Göteborg/Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1962. S. 123. „the author makes his narrator inform the reader that he had forgotten some pieces of information, or else has never know what actually happened in some situation or other“. – Auch Dorrit Cohn merkt an, dass ein Ich-Erzähler oft weniger Zugang zur eigenen Erinnerung und Psyche als ein allwissender

und Gedanken anderer Figuren bleiben für Enola und damit den Leser häufig unbekannt. Man erkennt zuweilen am Verhalten und der Sprache, wer Enola freundlich oder feindlich gesonnen ist, aber in Bezug auf die Brüder, vor denen sie flieht, bleibt vieles vage. Enola kann stets nur vermuten, was Sherlock und Mycroft planen. Der Leser bekommt hier einen Vorteil: In jedem Band gibt es ein Kapitel, das unterschiedliche Zusammentreffen von Sherlock und Mycroft oder Sherlock und einer anderen Figur präsentiert und stets sind Enola und ihr Verschwinden das Thema der Gespräche. So erfährt der Leser früh, dass Mycroft in seiner Funktion als gesetzlicher Vormund und nicht als Bruder handelt und Sherlock Enola als intelligentes Mädchen erkennt, das er gerne verstehen würde. Davor ahnt Enola in ihrer Rolle als erzähltes Ich nichts, während sie es in der Funktion als erzählendes Ich aus Spannungsgründen verschweigt.

Die Verwendung der Hauptfigur als Ich-Erzähler dient auch dazu, die Illusion von Realität und Wahrheit zu unterstützen. Der Leser bekommt den Eindruck, als sei der Erzähler nicht nur eine Funktion des Textes, sondern als verberge sich dahinter eine reale Person.³⁸⁸ Nach Stanzel dient eine Beziehung zwischen Erzähler und Leser dazu, den Leser für Randkommentare und unterschwellige Botschaften empfänglich zu machen.³⁸⁹ Die Erzählerfigur wird näher an die empirische Wirklichkeit des Lesers gebunden:

Durch den Kommunikationsakt der Leseransprache verlässt der Erzähler für einen Moment sein fiktionales Reich und begibt sich auf eine Metaebene. Er bestätigt scheinbar seine Existenz, indem er momentan vorgibt, Teil der Welt des Lesers zu sein.³⁹⁰

Gleichzeitig ist die Ich-Erzählerin nach Keitel ein typisches Kennzeichen moderner Krimis von und für Frauen: „Die neuen Detektivinnen brauchen keinen Dr. Watson und auch keinen allwissenden Erzähler; sie berichten ihre Abenteuer selbst“.³⁹¹ So wird Enolas Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, die sie sich im Verlauf der Serie erarbeitet, auch formal unterstrichen. Im klassischen Detektivroman wird selten aus Ich-Perspektive des Detektivs, sondern oft aus Perspektive

Erzähler habe. Vgl. Dorrit Cohn. *Transparent Minds. Narrative modes of presenting consciousness in fiction*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1978. S. 144.

³⁸⁸ Vgl. ebd. S. 59.

³⁸⁹ Stanzel. *Typische Formen des Romans*. S. 20. Stanzel möchte in diesem Absatz zwar die Vorteile des auktorialen hervorheben, die Wirkung bleibt jedoch auch auf einen Ich-Erzähler bezogen identisch.

³⁹⁰ Vgl. Ute Kauer. *Narration und Gender im englischen Roman vom 18. Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003. S. 148.

³⁹¹ Evelyne Keitel. *Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. S. 52.

einer anderen Figur erzählt, was zur Überhöhung des Detektivs und der Spannungssteigerung genutzt wird.³⁹²

Die Erzählsituation trägt auch zur Sympathielenkung bei. Da dem Leser die Geschehnisse durch Enolas Blick mitgeteilt und andere Figuren mit ihren Worten und von ihren Empfindungen ausgehend beschrieben werden, entsteht eine Verbindung zwischen Enola und dem Leser.³⁹³ Das ist besonders in Hinblick auf die Beschreibung der Brüder wichtig, denn beide werden negativer dargestellt, als der Leser sie in den oben erwähnten auktorial vermittelten Kapiteln erlebt. Somit ist Enola keine verlässliche Erzählerin, man muss allerdings bedenken, dass sie nicht absichtlich falsche Informationen weitergibt, sondern es die Gedanken sind, die sie zum Zeitpunkt der Handlung als Wahrheit empfand.³⁹⁴

Interessant ist auch die Leseransprache: Immer wieder wendet sich Enola mit Randkommentaren an den Leser und bezieht ihn in das Geschehen ein. An vielen Stellen wird er mit „gentle“ oder „kind reader“ direkt angesprochen (z.B. II, 206, III, 99/ 146/ 152 und IV, 67); eine übliche Anrede in Romanen des 19. Jahrhunderts, die Springers Romane enger an ihre Handlungszeit bindet.³⁹⁵ Die Leseransprache hat unterschiedliche, erzählstrukturale Gründe: In manchen Szenen fasst Enola z.B. Unterhaltungen zusammen („To spare the gentle reader any more of this, let me set forth in a straightforward fashion she told me over the next few hours“ V, 10 f. / „Let me spare you, gentle reader, the wheedling, soothing, glasses of water, and waste of time it took me to extract a confused account from him“ VI, 18) oder erklärt ihr Handeln („The gentle reader will kindly understand that I am not attempting to excuse myself, but merely reporting the truth of matter“ V, 38). Ab und an macht sie auch einen Scherz (V, 71) oder fordert ihre Leser sogar auf, ein Zahlenrätsel zu lösen, bevor sieben Seiten später die Lösung präsentiert wird (III, 146). Manchmal benutzt Enola ihre Rolle als editierende Erzählerin, um ordinäre Sprache zu beschönigen: „Then why in blazes don't she go away?“ In Klammern folgt hier: „I paraphrase, blazes being a euphemism in consideration of the sensibilities of the gentle reader“ (VI, 120 f.).

Die Autorin kreiert zwei ineinander verwobene Handlungen, die für Spannung sorgen: Zum einen die rahmenartige Handlung, die sich über sechs Bände fortsetzt und Enolas Flucht und ihr Verstecken vor den Brüdern thematisiert. Spannung entsteht durch Enolas ständige Angst, von ihren Brüdern entdeckt und in ein konventionelles, häusliches Leben gezwungen zu werden. Zudem behandelt jeder Einzelband das Verschwinden eines Menschen. Hier entfaltet sich die Spannung wie im Detektivroman üblich vor allem aus der Frage, wie die Detektivin auf die Spur des Täters kommt und ihn am Ende überführt.

³⁹² Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 43.

³⁹³ Vgl. Lahn und Meister. *Einführung*. S. 164.

³⁹⁴ Vgl. Finke. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven*. S. 59.

³⁹⁵ Vgl. Kauer. *Narration und Gender*. S. 148.

Springer arbeitet mit verschiedenen Möglichkeiten, Spannung aufzubauen: Sie benutzt Prolepsen, die einen nahenden Konflikt oder eine Fehleinschätzung der Figuren ankündigen und eine Erwartungshaltung beim Leser wecken.³⁹⁶ In ihrer Rolle als Erzählerin kündigt Enola z.B. an, einen bestimmten Ort aufzusuchen und schließt das Kapitel mit den Worten: „Nor did I think – as I should have – that I would risk my life, venturing there“ (I, 140). An anderer Stelle wird das selbstgemachte Rätselbuch von Enolas Mutter gestohlen und Enola kommentiert: „What Cutter had done with it, I would never know. (Or so I thought at the time.) But, I assured myself, I did not need it for any practical purpose (Again, so I thought.)“ (I, 206). Auch hier wird der Leser darauf vorbereitet, dass das Buch noch eine Rolle spielen wird. Zudem lassen sich überraschende Wendungen (*surprise*) finden, die den Verlauf der Handlung verändern und die Erwartungshaltung des Lesers in neue Bahnen lenken. Sie entstehen meist durch das ungewöhnliche Auftreten von Figuren, in vielen Fällen ist es Sherlock, der Enola plötzlich gegenübersteht, den vom Leser erwarteten Verlauf der Szene abbricht und aus ruhigen Gesprächen wilde Fluchten macht (z.B. II, 223 f.).

1.1.4.2 Die Figuren

Die wichtigsten Figuren der Reihe sind die drei Holmes-Geschwister. Auch Lady Eudoria, ihre Mutter, spielt eine bedeutende Rolle, obwohl sie nur in Briefen und den Erzählungen anderer Figuren präsent ist und nicht als Figur auftritt. Wichtig wird sie durch ihr Verschwinden zu Beginn, das es Enola ermöglicht, den gesellschaftlichen Zwängen zu entfliehen, und durch verschlüsselte Nachrichten, mit denen sie Enola Trost spendet.

1.1.4.2.1 „You are fated to be alone all your life“ – Enola Holmes

Enola wird mit großem Abstand zu ihren Brüdern geboren, Lady Eudoria ist bei ihrer Geburt 50 Jahre alt. Ihr Name ist ein Anagramm, rückwärts gelesen ergibt sich „alone“ – ein Wort, das Enolas Leben prägt (I, 3), aber auf unterschiedliche Weise interpretiert werden kann: einsam, ohne Begleitung, unabhängig. Eine Zigeunerin prophezeitiert Enola, dass sie ein Leben in Einsamkeit führen werde, sollte sie ihr Schicksal nicht ändern (VI, 53). Enola nimmt sich die Worte zu Herzen, als sie am Ende beschließt, ihren Brüdern zu trauen (VI, 137 ff.).

Enola hatte weder Gouvernante noch Hauslehrer, stattdessen ging sie in die Dorfschule und hat sich alles, was ihr wissenswert erschien, selbst beigebracht. Sie hat alle Bücher der Bibliothek gelesen „from *A Child's Garden of Verses* to the entire *Encyclopedia Britannica*“ (I, 45). Ihren Brüdern erzählt sie stolz: „I have read Shakespeare [...] and Aristotle, and Locke, and the novels of Thackeray, and the essays of Mary Wollstonecraft“ (I, 46). Später ergänzt sie ihre Liste mit „Hobbes, Darwin, even Winwood Reade's *Martyrdom of Man*“ (II, 111) – man erfährt sogar,

³⁹⁶ Lahn und Meister. *Einführung*. S. 162.

dass sie einige Veröffentlichungen ihres Bruders Sherlock gelesen hat (IV, 46). Enola möchte später studieren: „The Renaissance, the German Classics, Logic, Argumentation...“ (VI, 103) und „I have dreamt of learning higher mathematics, modern literature, science such as chemistry...“ (VI, 107).

Mit dem Geld, das ihre Mutter für sie zurückgelegt hat, beginnt Enola ein Leben in London – fern von der ländlichen Obhut ihrer Kindheit, aber auch fern von den Zwängen, die ihre Brüder ihr auferlegen wollen. Obwohl sie zu Beginn erst vierzehn Jahre alt und auf sich allein gestellt ist, erweist sich Enola als mutiges Mädchen, das nicht tatenlos zusieht, wenn Unrecht geschieht. Sie kümmert sich um die Armen der Stadt und riskiert ihr Leben, wenn sie nachts durch die Straßen Londons geht. Enola beweist, dass sie ein selbstloser Mensch ist, dem Gerechtigkeit und das Wohlergehen anderer am Herzen liegen. Um eine Freundin oder ihre Vermieterin zu retten, riskiert sie sogar ihre eigene Freiheit (IV, 137 und V, 104).

In ihrem Blog verrät die Autorin, dass sie Enola in vielen Punkten ähnle und beim Schreiben mehr von sich preisgegeben habe, als sie anfänglich für möglich hielt:

Like Enola, I had two older brothers I hardly knew. Both were off to college before I reached puberty.

Like Enola, I was a scrawny, bony, gawky tree-climbing tomboy with hair that needed to be washed.

Like Enola, I was solitary and bookish.

Like Enola, I was raised by Victorians. Actually, my parents were born in 1906 and 1909, but they might as well have been Victorians.

Like Enola, I was a tardy arrival in my parents' lives. My mother was forty when she had me. Forty was a lot older back then than it is now.

Like Enola's mother, mine was an artist. [...]

Also like Enola's mother, mine was an individualist.³⁹⁷

Zunächst möchte Enola nur ihre verschwundene Mutter finden und sich auf diese Weise Lady Eudorias Liebe verdienen: „I would be a heroine, she would gaze up at me in gratitude and adoration“ (I, 11). Enola beweist taktisches Vorgehen, indem sie systematisch sucht, nach ungewöhnlichen Details Ausschau hält und eine Liste mit den wichtigsten Fragen erstellt, die zur Lösung des Falls beantwortet werden müssen. Das Erstellen solcher Listen behält sie bei, fasst dabei die wichtigsten Punkte des Falls für den Leser zusammen und kann im Verlauf der Handlung Punkt für Punkt abhaken und zur Lösung gelangen.

Eher zufällig erkennt Enola, dass ihre Mutter ihr in einem selbstgemachten Rätselbuch versteckte Nachrichten zukommen lässt, die Enola zeigen, wo Lady Eudoria Geld versteckt hat. Enola ist stolz, als sie das erste Rätsel entschlüsselt (I, 75), die Verschlüsselung der Botschaften mit Hilfe von Blumencodes wird zum Stan-

³⁹⁷ http://www.goodreads.com/author_blog_posts/4602380-about-enola-and-me
(zuletzt: 31.03.2018)

dardkommunikationsmittel zwischen Mutter und Tochter und schon bald beherrscht Enola auch andere Formen der Kodierung. Die Suche nach ihrer Mutter zieht sich als roter Faden durch alle Bände. Ihr Verschwinden ist der Auslöser für Enolas Flucht, aber auch der Grund für ihr Interesse an verschwundenen Menschen und dem Wunsch, anderen zu helfen, eine vermisste Person wiederzufinden.

Schon vor dem Verschwinden ihrer Mutter und Enolas detektivischer Karriere in London sucht Enola Dinge (Schneckenhäuser, Münzen und Knöpfe) und tut so, als sei sie auf der Suche nach einer verlorenen Kostbarkeit (I, 8 und V, 33). Durch Zufall erfährt sie im ersten Band von dem vermissten Marquess: „I had to wonder how chance had placed me here, on this scene of crime, and my brother the great detective elsewhere“ (I, 110) – sie fragt sich, ob sie ebenfalls ein Talent zur Lösung von Rätseln haben könnte. Als sie einer Dame begegnet, die mit Hilfe astraler Kraft verschwundene Menschen aufspüren will, weiß Enola: „Knower of the lost, wise woman of the lost, finder of the lost: That was *my calling*. I was a perditorian. Or I would be. Not astral. Professional. The world's first professional, logical, scientific perditorian“ (I, 120). Sie macht es sich zur Aufgabe, verschwundene Dinge und Menschen aufzuspüren. Unter dem Decknamen Dr. Ragostin, „Scientific Perditorian“ (I, 211), eröffnet sie in London eine Detektei. Sie hofft auf Suchaufträge, bei denen sie ihr Können unter Beweis stellen und anderen helfen kann. Der Verlust ihrer Mutter hat sie für die Gefühle, Hoffnungen und Ängste anderer Menschen, die jemanden verloren haben, sensibilisiert. Obwohl die ersten Fälle unspektakulär sind, weiß Enola, dass sie ihre Berufung, „*my life's calling*“ (III, 165), gefunden hat und wünscht sich nichts sehnlicher, als dieser Berufung unter ihrem Namen nachgehen zu können: „Enola Holmes, the world's first and only real private consulting Scientific Perditorian“ (III, 165).

Genau wie Sherlock Holmes bei Conan Doyle und Shane Peacock erkennt Enola den Nutzen einer guten Verkleidung, vor allem bei ihren Ermittlungen, die sie, wie oben erwähnt, nicht als Enola durchführen kann, sondern hinter Pseudonymen verbergen muss: Sie ist Dr. Ragostins Sekretärin Ivy Meshle (I, 211) und spielt mit Hochsteckfrisur und Pelzmantel die Rolle von Mrs Ragostin (II, 56 f.). Sie tritt im Nonnenkostüm als „Sister of the Streets“ auf (II, 36), um Bedürftigen zu helfen, als hübsche Viola Everseau mit Perücke und Makeup (III, 33 f.), sowie als Mrs John Jacobson (VI, 9). Amüsant ist eine Szene, in der Enola und Sherlock verkleidet aufeinander treffen. Enola erkennt Sherlock, er durchschaut sie zunächst nicht (II, 164 ff.).

1.1.4.2.2 „The two best thinkers in England“ – Sherlock und Mycroft Holmes

„Mycroft was a busy, influential man with a career in government service in London, and my brother Sherlock was a famous detective with a book written about him, *A Study in Scarlet*“ (I, 28). Dies ist Enolas erste Beschreibung ihrer Brüder,

distanziert und unpersönlich. Zu Beginn denkt sie, die Brüder sähen in Enolas Existenz eine Schande für die Familie (I, 28), im weiteren Verlauf erfährt man, dass die Brüder sich nach dem Tod des Vaters mit der Mutter überworfen haben. Als Lady Eudoria das Haus verwalten will, spottet Mycroft, dass sie nicht einmal das Recht habe, das Haus zu bewohnen, sollte er es nicht erlauben. Zehn Jahre lang schickt die Lady Aufstellungen der Kosten, die Mycroft begleicht, ohne das Haus nach dem Streit nochmals zu betreten. Sie betrügt dabei jedoch und sammelt Geld für Enola (I, 44 f.).

„Small wonder they're bachelors. Must have everything their way. Think it's their right. Never could abide a strong-minded woman“ (I, 42), beschwert sich die Köchin bei Enola, die schockiert ist, wie Sherlock und Mycroft über ihre Mutter sprechen: Sherlock vergleicht die Unordnung in ihrem Zimmer mit „the innate untidiness of a woman's mind“ und klagt „Of what use is reason when it comes to the dealings of a woman?“ (I, 43). Er vermutet: „she may now have progressed from oddness to senile dementia“ (I, 41) – was er mit Logik nicht erklären kann, wird zur psychischen Krankheit. Erst im vorletzten Band spricht er milder: „Now, looking back, it all seems like a great deal of nonsense“ (V, 154). Lady Eudoria stirbt, bevor sie sich aussöhnen können.

Enola bewundert ihre Brüder insgeheim, bezeichnet Sherlock mehrfach als „hero“ (z.B. I, 29) und denkt: „I admired them. I wanted to like them“ (I, 44). Leider ist es nicht einfach, die Männer zu mögen, denn beide geben Enola zunächst das Gefühl, minderwertig und dumm zu sein (I, 38 und 49). Sherlock beschreibt Enola als „having more spirit than intelligence“ (I, 201) und nennt sie „hoyden“ (IV, 83) und „Amazon“ (IV, 89).

In einem direkten Vergleich, den Enola zwischen Sherlock und sich anstellt, erkennt der Leser, wie groß die Wertschätzung für den Bruder und wie gering das Selbstwertgefühl des Mädchens zu Beginn ist. Sherlock ist „scholar, chemist, superb violinist, expert marksman, swordsman, singlestick fighter, pugilist, and brilliant deductive thinker“ (I, 30). Ihre Begabungen beschreibt sie mit: „able to read, write, and do sums; find bird's nests, dig worms and catch fish; and, oh yes, ride a bicycle“ (I, 30).

Der Leser erfährt im Verlauf der Serie jedoch, dass auch der große Detektiv nicht jedes Rätsel lösen kann: Er versteht nicht viel von der weiblichen Psyche, kann sich nicht vorstellen, dass eine Frau rebellische Gedanken haben und der konventionellen Gesellschaft entfliehen kann. Das fehlende Einfühlungsvermögen steht ihm im Weg, denn in diesem Fall geht es nicht um Fakten, sondern Gefühle. Er gesteht offen: „I cannot by any application of my considerable mental abilities understand why she fears me so“ (V, 155) – er versucht Enolas Verhalten rational zu erklären, nicht emotional.

In späteren Bänden wird Sherlock positiver dargestellt: Er macht sich Sorgen um Enolas Wohlbefinden und gibt Mycroft und dessen herrischem Verhalten die

Schuld an ihrem Verschwinden (II, 1). Er fühlt sich an seine Kindheit erinnert: „She reminds me of myself when I was that age, all nose and chin, gawky, awkward, simply not fitting in“ (II, 4). Enola steckt in einer Zwickmühle, da sich ihre Gefühle für Sherlock widersprechen: „He was my hero. He was my nemesis. I very nearly worshipped him. But if he tracked me down, I would lose my freedom forever“ (II, 22). Sie würde sich gerne mit Sherlock austauschen, ihm vertrauen und erklären, warum sie weggelaufen ist (IV, 81). Im fünften Band vertraut Enola darauf, dass Sherlock ihr zur Hilfe eilen wird: „I did trust my older brother, with my life, although not with my freedom“ (V, 131). Nachdem Enola ihn aus einer brenzligen Lage befreit und ihr Können unter Beweis gestellt hat, erkennt Sherlock, dass sie nicht das dumme Mädchen ist, das er anfänglich in ihr sah (IV, 181). Als Mycroft einen Trick vorschlägt, um Enola zur Vernunft zu bringen, verweigert Sherlock seine Hilfe (IV, 182); er beginnt zu verstehen, dass seine Schwester unabhängig sein möchte.

Enolas kritischer Blick auf Sherlock wird in kurzen Einschüben relativiert.³⁹⁸ Enola hat zu dem Zeitpunkt, zu dem sie die Geschichten niederschreibt, mehr über ihn erfahren und gibt z.B. zu: „At the time, I did not know of my brilliant brother's one crippling weakness; I did not understand how melancholia might make him utter such harsh words“ (I, 200).

„Although quite as intelligent as Sherlock, otherwise he rather resembled last night's left-over cooked potato, cold and inert“ (II, 23) – eine treffende Beschreibung für Mycroft, wie Springer ihn darstellt. Enola ist schnell von seinem Verhalten und seinen Verboten genervt (I, 63), was sich zu Entsetzen steigert, als er sie in ein Internat schicken will: „Enola, legally I hold complete charge over both your mother and you. I can, if I wish, lock you in your room until you become sensible, or take whatever other measures are necessary in order to achieve that desired result“ (I, 69).

Mycroft stellt für Enola eine Gefahr dar: „he whom I feared above all others, the person in all the world who had the most power to ruin my life“ (IV, 169). Er wird als unemotionaler Charakter dargestellt, der Sherlock rät „you must not allow yourself to become emotionally entangled in the problem“ (II, 2) und von seiner Schwester distanziert als „the girl“ spricht (z.B. IV, 1). Die Suche nach seiner Mutter hat er schnell eingestellt, an Enolas Verschwinden ist er nur interessiert, weil es ein schlechtes Licht auf ihn als gesetzlichen Vormund wirft.

In den kurzen Gesprächen, die der Leser zwischen Sherlock und Mycroft verfolgt, erkennt man allerdings, dass Mycroft seine Schwester oft besser versteht, als es auf den ersten Blick scheint: Er fürchtet, dass sie die Suche nach verschwundenen

³⁹⁸ Vgl. Stanzel. *Typische Formen des Romans*. S. 32: „Das erzählende Ich ist seit seinen Erlebnissen, die den Inhalt der Geschichte bilden, innerlich gewachsen, reifer, einsichtiger geworden und vermag nun sein früheres Verhalten von einem höheren moralischen, religiösen, sozialen oder humanitären Standpunkt zu begreifen und zu beurteilen.“

Personen zu einer Art Beruf machen könnte (IV, 4), und erkennt, dass sie verschlüsselte Nachrichten an ihre Mutter schreibt, weil sie auf eine Nachricht wartet, die ihr Zuneigung versichert (IV, 182). Gleichzeitig ist er bereit, dieses Verständnis für ihre Emotionen gegen sie zu verwenden und sie in eine Falle zu locken. Im Laufe der Reihe erkennt Enola, dass Mycroft nur die Rolle ausfüllt, die in der Gesellschaft von ihm erwartet wird und seine Erziehung geprägt hat (IV, 173). Erst nachdem er erlebt hat, wie sie sich mutig für andere einsetzt und beweist, dass sie nicht auf fremde Hilfe angewiesen ist, erkennt Mycroft, dass er sich in seiner Schwester getäuscht hat (VI, 162).

Mycroft und Sherlock bemerken, dass Enola eine Begabung für das Auffinden verschwundener Personen und das Lösen von Kriminalfällen hat (IV, 2), allerdings denkt besonders Mycroft als gesetzlicher Vormund an ihre Zukunft: „No gentleman of any means will wed such an independent young woman who interests herself in criminal activities!“ (IV, 3). Auch Sherlock fühlt sich in der Rolle des Beschützers, der ihre Zukunft sichern muss: „I quite appreciate your remarkable abilities, my dear sister, but it is my duty to think of your future. How will you ever wed if you continue on your present course?“ (IV, 104). Selbst als die Geschwister Frieden schließen, die Brüder Enola ihre Freiheiten zugestehen und akzeptieren, dass sie weiterhin nach verschwundenen Menschen suchen wird, sind die Reaktionen unterschiedlich: Sherlock ruft „Excellent!“, während Mycroft lediglich „Scandalous“ murmelt (VI, 166).

1.1.4.2.3 Die Täter und ihre Motive

In allen Bänden bleiben die Täter unscheinbar, der Leser erfährt wenig über sie und oft treten sie erst spät in der Handlung in Erscheinung. Entgegen der Spielregeln des klassischen Detektivromans gibt es meist keine feste Gruppe von Verdächtigen. Die Täter sind keine ausgearbeiteten Individuen, sondern Figuren, deren Handeln wie bei Peacock in erster Linie als Auslöser für Enolas Aktivitäten wichtig ist. In den meisten Fällen erfährt man, ähnlich wie in Conan Doyles Geschichten, nicht, was nach der Lösung des Falles mit den Tätern geschieht.

Im ersten Band erscheint das Medium Madame Laelia erst im neunten von 16 Kapiteln und es gibt zu diesem Zeitpunkt keinen Grund, sie eines Verbrechens zu verdächtigen, da sie ihre Hilfe bei der Suche nach einem vermissten Jungen anbietet. Im elften Kapitel wird Enola von zwei Männern, Cutter und Jewky, gefangen genommen – über beide erfährt man außer ihren Namen und ihrer Erscheinung nichts. Jewky ist ein unbedeutender Handlanger, Cutter führt hingegen ein Doppel Leben: Er ist mit Perücke und Damenkleidung Madame Laelia (I, 194 f.), sein Motiv ist Geld: Er entführt eine Person und verlangt Lösegeld, während er gleichzeitig als Madame Laelia nach dem Vermissten sucht und sich dafür ebenfalls entlohnen lässt. Enola übergibt den Fall an Scotland Yard, man erfährt nichts über die weiteren Ermittlungen.

In *The Case of the left-handed Lady* verschwindet die junge Lady Cecily, man ist sich uneinig, ob sie weggelaufen ist oder entführt wurde. Im vierzehnten von achtzehn Kapiteln erkennt Enola, dass Alexander Finch, angeblich Cecilys Geliebter, sie in Verkleidung „hypnotisiert“ hat. Er gab vor, ein marxistischer Freiheitskämpfer zu sein, und fasziniert die freiheitsliebende Lady, die beinahe zu seiner Sklavin wird. Finch versucht, Lady Cecily zu töten, als sie seine Täuschung durchschaut; sie wird von Enola gerettet (II, 211 f.). Eine kurze Zeitungsnotiz, „reporting his arrest on the charge of assault with intent to murder“ (II, 232), ist alles, was man nach der Aufklärung des Verbrechens über ihn erfährt.

Im dritten Band wird Watson entführt und in eine Irrenanstalt gesperrt, wo ihm niemand seine Identität glaubt. Enola trifft früh auf die Kostümverleiherin Pertelote (= Mrs Kippersalt), die erst in der Mitte des Romans verdächtig wird (III, 90). Pertelote hat eine Schwester, Flora, die einige Zeit in einem Irrenhaus verbrachte, in das Mr Kippersalt sie einweisen ließ (III, 111 f.). Flora tötete Mr Kippersalt, ihre Schwester half ihr, das Verbrechen zu vertuschen. Der unterzeichnende Arzt war Dr Watson (III, 142), an dem Flora sich jetzt rächt, indem sie ihn als Mr Kippersalt einweisen ließ. Flora tritt erst in der Mitte des Romans auf, ihr Motiv, Rache an Dr. Watson, wird ebenfalls spät geklärt.

Im vierten Band trifft man erneut auf Lady Cecily, die gefangen gehalten wird und gegen ihren Willen verheiratet werden soll (IV, 49 f.). Die Täter sind im Gegensatz zu den anderen Bändern früh bekannt, allerdings gibt es neben ihnen auch keine weiteren Verdächtigen: Es sind zwei Tanten, die eine Frau für Cecilys missrateten Cousin suchen (IV, 66 ff.).

In Band fünf wird Enolas Hausdame Mrs Tupper entführt, nachdem sie eine kryptische Botschaft bekommen hat, die sich auf ihre Vergangenheit in Scutari bezog (V, 9). Am Ende des vierten Kapitels erfährt man, dass Florence Nightingale involviert ist (V, 44), aber erst rund fünfzig Seiten später kommt es zum Gespräch zwischen ihr und Enola (V, 86 ff.), in dem geklärt wird, dass Miss Nightingale damals eine geheime Botschaft geschickt hat, die jetzt ein Skandal wäre (V, 90 f.). Im zwölften Kapitel erkennt Enola, dass der Sohn eines ehemaligen Verbündeten von Nightingale eine politische Karriere anstrebt und die Nachricht zerstören möchte, um den Skandal zu verhindern (V, 121). Er und sein Bruder treten erst im dreizehnten Kapitel auf (V, 128), die Auseinandersetzung löst sich friedlich in einer Verhandlung (V, 141).

Im letzten Band verschwindet Duquessa Blanchefleur in der U-Bahn (VI, 18). Während man von einer Entführung ausgeht, erkennt Enola, dass die Adlige ihrer teuren Kleidung wegen überfallen wurde (VI, 75). Im elften Kapitel beginnt sie Mrs Culhane zu verdächtigen, die Besitzerin eines Ladens für gebrauchte Kleidung; die Bestätigung bekommt man im siebzehnten Kapitel, als Enola sie auf frischer Tat ertappt (VI, 120 ff.). Mrs Culhanes Motiv ist Gier, denn sie kann die teure Kleidung verkaufen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Täter aus persönlichen Motiven handeln: Sie wollen sich finanziell bereichern, sich rächen oder andere zu etwas zwingen. Sie sind (mit Ausnahme der verrückten Flora) in die Gesellschaft integriert und unauffällig. Die Opfer sind private Einzelpersonen. Enolas Aufgabe besteht darin, verschwundene Menschen lebendig wiederzufinden. In vier von sechs Bänden ist das zentrale Verbrechen daher eine Entführung: Der Marquess, Lady Cecily, Watson und Mrs Tupper verschwinden aus ihrer gewohnten Umgebung und geben ihren Mitmenschen damit Rätsel auf. Eine Variante bietet der erste Band, da der Marquess nicht entführt wurde, sondern weggelaufen ist. Unglücklicherweise ziehen seine Eltern ein Medium zu Rate, das den Jungen aufspürt und gefangen hält, um Lösegeld zu erpressen. Der vierte Band bietet ebenfalls eine Besonderheit: Das geplante „Verbrechen“, Lady Cecily zu verheiraten und sie gefangen zu halten, bis sie der Hochzeit zustimmt, ist in den Augen der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts keines, denn der Vater hat als gesetzlicher Vormund alle Rechte, so zu handeln. Einzig die empanzierte Enola sieht in dieser Handlung einen Verstoß gegen moralische Werte.

1.1.4.2.4 „A woman of character“ – Geschlechterrollen

Die Frage nach Geschlechterrollen ist in *Enola Holmes* ein Hauptthema, das hinter jeder Kriminalhandlung zu spüren ist. Springer entscheidet sich in einer männlich dominierten Welt für eine weibliche Detektivin. Mehr noch: Enola macht Sherlock Holmes Konkurrenz, indem sie beweist, dass sie genauso logisch denken kann, Fälle löst, die er nicht durchschaut, und über ihn triumphiert, gerade weil sie dem angeblich „schwachen“ Geschlecht angehört. Die Blumen-Codes, die in mehreren Bänden eine Rolle spielen, werden von Sherlock zunächst ignoriert; die Versuche der Brüder, die Botschaften nachzuahmen, werden von Enola als Imitation erkannt, denn den Männern fehlt das Verständnis, um die richtige Blume zu wählen.

Für die Autorin Nancy Springer war es wichtig, zu zeigen, dass eine junge Frau in allen Bereichen des Lebens den gleichen Erfolg wie ein Mann erzielen kann. „I am nothing if not a feminist“, sagte sie in einem persönlichen Interview. Mit Lady Eudoria und ihrer Tochter schuf sie starke Frauenfiguren: Lady Eudoria wird als „a free thinker, a woman of character“ (I, 21) beschrieben, die sich für das Frauenwahlrecht und Kleidungsreformen einsetzt (II, 134). Enola bewundert, wie ihre Mutter die Balance zwischen Individualität und gesellschaftlichen Verpflichtungen hält: 65 Jahre hat sie sich an die Konventionen gehalten und getan, was man von einer Dame ihres Standes erwartet – dann reißt sie aus und zieht mit Zigeunern durch das Land, statt weiterhin Zwängen zu folgen. In ihrem Abschiedsbrief an Enola schreibt sie: „family, husband, and children should not be allowed, as is so often the case, to steal a woman’s selfhood and her dreams“ (VI, 154) und fügt hinzu, dass sie sich kurz vor ihrem Tod ihren Kindheitstraum erfüllt habe: „All

my life since I was a child I have longed to experience the simple freedom of the Gypsies“ (VI, 155).

Lady Eudoria hat ihre Tochter in kein Internat geschickt (I, 66 f.), lässt sie alte Hosen der Brüder tragen und prägt ihr täglich ein: „You will do very well on your own, Enola“ (I, 5) – ein Satz, der zu Enolas Mantra wird, wann immer sie sich einsam und hilflos fühlt. Lady Eudoria will Enola ein Leben in Freiheit, unabhängig von männlicher Bevormundung ermöglichen. Enola erkennt die Parallelen zwischen der Situation ihrer Mutter und ihrer eigenen Lage, in der man ihr das Recht, eigenständig zu entscheiden, abspricht:

She had been weak as well as strong. She had felt as trapped as I did. She had felt the injustice of her situation just as keenly. She had been forced to obey, as I would be forced to obey. She had wanted to rebel, as I desperately yearned to rebel (I, 72).

Obwohl sich Enola anfänglich im Stich gelassen fühlt, erkennt sie am Ende, welch großen Dienst Eudoria ihr erwies, indem sie sich kurz vor ihrem Tod selbstverwirklichte: „By being herself, Suffragist and troublemaker Eudoria Holmes, she had given me the courage of her example, to be myself: Enola“ (VI, 160 f.). Beide Frauen finden die Möglichkeit sich von den Zwängen zu befreien, allerdings nur, indem sie ihr vertrautes Heim verlassen. Dabei bedienen sie sich eines Tricks, der ein Seitenheib auf die Konventionen ihrer Zeit ist: Sie verstecken ihre wichtigsten Habseligkeiten unter den ausladenden Röcken und ausgestopften Korsetten, die ihnen per Kleiderordnung aufgedrängt werden. In London muss Enola ihre Kleidung den Sitten und der Mode anpassen, um nicht aufzufallen. Ihr Korsett trägt sie dennoch nur zum Schutz (es rettet sie vor mehreren Angriffen) und zum Verstecken nützlicher Utensilien (II, 55). Ansonsten sieht sie in ihm ein Kleidungsstück, das für Frauen gemacht wurde „to fit into their ridiculous dresses, making them ornamental to society, prone to fainting spells, and susceptible to internal injuries and death“ (II, 45).

Die oben erwähnte Gegenüberstellung von Sherlocks und Enolas Talenten wird von ihr relativiert, nachdem sie ihren ersten Fall aufgeklärt hat und ihren Brüdern entkommen ist:

I knew things Sherlock Holmes failed even to imagine. [...] In fact, while Sherlock Holmes dismissed “the fair sex” as irrational and insignificant, I knew of matters his “logical” mind could never grasp. I knew an entire world of communications belonging to women [...]. I could go places and accomplish things Sherlock Holmes could never understand or imagine (I, 208 f.).

Sherlock und Mycroft haben ein anderes Bild von der Rolle einer Frau: „Every decent woman’s calling is to take her proper place in society“ (II, 223). Enola ist traurig, dass ihre Wünsche nicht verstanden werden und man sie in eine für sie unpassende Rolle zwängen will:

If any decent womans calling consisted of taking her proper place in society (husband and house, plus voice lessons and a piano in the drawing-room), then this particular woman-to-be prefers to remain indecent. Or, more accurately speaking, a disgrace to her family (II, 233).

Erst als die Brüder von den Schrecken der weiblichen Erziehung erfahren (die Florence Nightingale in drastische Worte fasst) und sie am Beispiel von Lady Blanchefleur sehen, wohin die Mode der Korsetttaillié führt,³⁹⁹ beginnen sie zu verstehen, weshalb Enola Reißaus nahm. Sherlock bemerkt, dass Enola bereits alle Qualitäten einer Dame besitzt, wenngleich sie sie nur in einer ihrer Verkleidungen demonstriert (VI, 62). Sogar Mycroft erkennt, dass sich das Mädchen verändert hat: „Last summer I met a rather spoilt yet neglected stick of a girl, or so it seemed to me. Yet now I see quite an extraordinary woman“ (VI, 131 f.). Obwohl sich die Geschwister am Ende versöhnen und die Brüder versprechen, Enola Freiheiten zu gewähren, bleibt unklar, ob Enola in ihren Augen nur eine Ausnahme ist oder sich das allgemeine Frauenbild der Holmes-Brüder verändert hat.

Auch Lady Cecily soll den Standards der Zeit entsprechen: „a singing, dancing, French-quoting, delicately fainting decoration to any aristocratic drawing-room“ (II, 71). Cecily rebelliert im Stillen, indem sie ihre Gedanken bezüglich der Unge rechtigkeit der Gesellschaft ihrem Tagebuch anvertraut (II, 77). Sie zeichnet Kohle-Portraits von bettelnden Kindern, Männern und Frauen, versteckt diese Bilder allerdings und zeigt nur konventionelle Landschafts- und Blumenzeichnungen. Ihr Vater wird ihr zur Qual: „intending to marry me off to anything titled and wearing trousers“ (II, 204). Cecily, von Natur aus Linkshänderin, wird in Konventionen gezwungen: Dass man ihr das Schreiben und Zeichnen mit der linken Hand abgewöhnt (II, 148 f.), führt zu einer Persönlichkeitsspaltung, bei der die Cecily, die mit rechts schreibt und malt, den Konventionen entspricht, während „the left-handed Lady“ ihren starken, freien Willen behält (II, 151). Im vierten Band treffen Enola und Cecily erneut aufeinander, die junge Lady soll an ihren faulen Cousin verheiraten werden. Ihr Vater ist bereit, sie einzusperren und hungern zu lassen, bis sie ihren vorbestimmten Platz in der Gesellschaft einnimmt. Das übliche und in der Gesellschaft akzeptierte Vorgehen, eine unkonventionelle Frau zur Vernunft zu bringen oder zu beseitigen, wenn die „Bekehrung“ fehlschlägt, ist, sie in ein Heim zu sperren:

Not uncommonly a woman might be put away in a lunatic asylum for insane conduct such as reading novels, going to spiritualist meetings, quarreling, failure to obey, et cetera. Having one's wife taken off by "body snatchers" in a black barouche was a respectable recourse should her presence become onerous (III, 71 f.).

³⁹⁹ Ihr Körper ist durch das Korsett so deformiert, dass sie sich ohne diese Stütze nicht mehr aufrechthalten, geschweige denn stehen oder gehen kann. Vgl. VI, 35 f. und 129.

Mit Florence Nightingale lässt Springer eine historische Persönlichkeit auftreten – wenngleich sie sich künstlerische Freiheiten in der Darstellung herausgenommen hat (V, 162). Sie lässt „the Lady with the lamp“ nicht direkt als Verfechterin von Frauenrechten auftreten, gibt ihr jedoch eine gesellschaftskritische Sichtweise: Wie die echte Florence Nightingale zieht sie sich auch in Springers Romanen aus der Öffentlichkeit zurück. Springer gibt für dieses Verhalten eine Erklärung: „You did not care to spare time for the social amenities“ (V, 97), erkennt Enola, die weiß, was von einer Dame der Oberschicht erwartet wird.⁴⁰⁰ Miss Nightingale spielt die Invalidin, statt ihre Zeit mit gesellschaftlichen Verpflichtungen zu vertun. Sherlock gesteht sie, mit seiner Mutter bekannt zu sein und ihre Flucht zu verstehen. Als Sherlock klagt, er könne die Beweggründe seiner Mutter nicht nachvollziehen, unterbricht sie ihn: „But can you not see [...] that from her point of view, there was every reason, obviously?“ (V, 154). Offener als es eine Dame in Gegenwart eines Gentlemans sein dürfte, klärte sie ihn darüber auf, aus welchen Gründen Enola das Internat fürchtet:

The sufferings of an upper-class girl in a typical boarding school are only slightly less severe than those of an imprisoned criminal upon a treadmill. I speak of painful physical rigours that result invariably in deformity and sometime in death (V, 155).

Als Sherlock widersprechen will, wird sie direkter: „thumbscrews are merciful compared with a fully tightened corset“ und „in fleeing boarding school, she is literally running for her life“ (V, 156).

Dass die Autorin mehrere Figuren auftreten lässt, die die klassische Rolle einer Frau in der Gesellschaft, mit all ihren Pflichten und Zwängen kommentieren, in Frage stellen und ihr auf unterschiedliche Weise zu entfliehen versuchen, zeigt, wie wichtig das Thema für sie ist und wie sie es neben der Krimihandlung zu einem Hauptthema ihrer Romane werden lässt.

1.1.4.3 Zusammenfassung

Enola Holmes ist eine Krimireihe, in der die Entwicklung von Hauptfigur Enola im Vordergrund steht. Der Leser kann verfolgen, wie sie sich zu einer selbstbewussten jungen Frau entwickelt. Die unterschiedlichen Fälle, die Enola dabei löst, sind manchmal fast Zierrat: Der Leser ist eher daran interessiert, wie Enola ein Rätsel löst, auf welche Verkleidung sie zurückgreift und welche neue Erkenntnis sie dabei über sich und das Leben in der Großstadt gewinnt, als daran, wer der Täter ist und was seine Beweggründe waren. Im Zentrum stehen die Detektivin und die Frage, wie sie als alleinstehende junge Frau in der Lage sein kann, nicht nur zu überleben, sondern gleichzeitig auch anderen zu helfen.

⁴⁰⁰ V, 97: „Women of her class were expected to go calling, change for dinner, entertain houseguests, attend the theatre, and so on, ad infinitum, spending the better part of their lives serving, rather like eperges, as useless, decorative objects.“

Nancy Springer verpackt diese Fragen in einer Detektivserie, die spannend zu lesen ist. Obwohl das Grundmuster gleich ist und sich Enola stets auf die Suche nach einer verschwundenen Person macht, lesen sich die Romane spannend und warten mit vielerlei Wendungen auf. Wie im traditionellen Detektivroman sind die Täterfiguren nicht als Individuen, sondern als Auslöser für die weitere Handlung relevant. Ihnen werden nur bedingt individuelle Züge verliehen; es ist interessanter zu verfolgen, wie Enola ihnen auf die Schliche kommt, als die Beweggründe für ihr Handeln auf psychologischer Ebene nachzuvollziehen. Im Gegensatz zum Detektivroman sind die Täter nur selten zu Beginn der Handlung bekannt und es gibt meist keine Gruppe von Verdächtigen, sondern allenfalls einzelne Verdächtige.

Springer hätte auch ein anderes Mädchen in den Mittelpunkt stellen können; Enola hätte keine Holmes sein müssen, ihre Brüder nicht Sherlock und Mycroft, sondern lediglich Vertreter der gleichen Denkweise. Dass die Autorin sich dennoch für eine Schwester des Detektivs entschieden hat, wird auch daran liegen, dass Sherlock Holmes ein Name ist, der viele Leser anzieht. Er ist zu einem Inbegriff der Detektivgeschichte geworden und sein Name verspricht neben einem interessanten und spannenden Fall auch das Flair des 19. Jahrhunderts.

Die Darstellung von Sherlock ist interessant, da er zu Beginn der Reihe als selbstgefährlicher Mann auftritt, der Enola wenig Respekt entgegenbringt und sich nicht vorstellen kann, dass eine Frau so analytisch ermitteln kann wie er. Enola beweist jedoch, dass sie eine sehr gute Denkerin ist, gut beobachten und die Fakten zur richtigen Lösung kombinieren kann, und überzeugt zugleich durch ihre weiblichen Qualitäten, allen voran die Fähigkeit, sich in die Lage anderer hineinzuversetzen und Situationen nicht nur rational, sondern auch emotional zu erfassen.

Die Romane können trotz der immer wiederkehrenden Art des Verbrechens und des Zurücktretens hinter der charakterlichen Entwicklung der Hauptfigur überzeugen. Enolas Abenteuer sind spannend, ohne grausam oder brutal zu sein und eignen sich auch für zartbesaitete Krimifans und jüngere Leser.

1.1.5 Detektivromane – Zusammenfassende Ergebnisse

Todesblüten, *The boy Sherlock Holmes* und *Enola Holmes* haben gezeigt, wie unterschiedlich sich typische Elemente des Detektivromans in modernen Jugendkrimis umsetzen lassen. Den drei Titeln ist eine Fokussierung auf die Figur des Ermittlers gemein, der, unabhängig davon, ob er seiner Tätigkeit einmalig und laienhaft oder mehrfach und (semi)professionell nachgeht, im Zentrum der Handlung steht. Andere Figuren, vor allem die Opfer, werden wenig bis gar nicht ausgearbeitet und dienen nur als Auslöser für die Handlung.

Todesblüten steht exemplarisch für die Unterkategorie des schablonenhaften Detektivromans, in dem alle Figuren, auch der Täter, so weit schematisiert sind, dass

sie leicht wiedererkannt werden können und so auch ungeübten Krimilesern das Mitraten ermöglichen. Für geübte Leser ist es allenfalls interessant zu sehen, wie und ob die feste Figurenschablone, die beispielsweise die freundlichste Figur als Täter entlarvt, abgewandelt wird. Meist halten sich die Autoren an feste Schemata und wählen nur zwischen verschiedenen Standardmöglichkeiten, die sich auch im Setting widerspiegeln.

Peacock zeigt mit *The boy Sherlock Holmes* traditionelle Detektivromane, die noch dazu die Figur des Sherlock Holmes entlehnern und als jugendlichen Ermittler auftreten lassen. In seiner Reihe stehen die charakterliche und emotionale Entwicklung Sherlocks im Vordergrund, sowie der stete Ausbau seiner deduktiven Fähigkeiten zur Verbrechensbekämpfung. Eine Reihe von intertextuellen Bezügen knüpft an das literarische Vorbild an und schließt zugleich die Lücke zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur. Ähnlich verfährt Springer in *Enola Holmes*, nur dass hier die jüngere Schwester des Detektivs im Fokus steht und auf diese Weise eine Mischung aus Krimi und weiblichem Bildungs- bzw. Emanzipationsroman entsteht. Enola löst ihre Fälle durch eine Kombination aus Intellekt und weiblicher Intuition. Beide Reihen zeigen (eher) schemenhafte Opfer- und Täterfiguren, die lediglich als Funktion innerhalb der Handlung interessant werden. Der Charakter oder die Vita einer verdächtigen Figur sind immer nur in Bezug auf das Verbrechen von Belang. Die Romane beweisen zudem, dass die Figur des „great detective“, der häufig ihre Aktualität abgesprochen wurde,⁴⁰¹ noch immer fasziniert, und präsentieren gleichzeitig starke, unabhängige Frauenfiguren, die das Klischee, große Detektive seien stets männlich, widerlegen.

⁴⁰¹ Vgl. z.B. Alexandra Krieg. *Auf Spuren suche: der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Tectum Verlag, 2002. S. 92.

2 Agententhriller

Der Agententhriller beginnt sein Dasein zu Beginn des 20. Jahrhunderts,⁴⁰² viele Autoren und Kritiker sehen seine Existenz allerdings bereits in den 1960er Jahren gefährdet und zweifeln den Fortbestand des Genres an.⁴⁰³ Dieses Kapitel zeigt, dass der Agententhriller diesen Zweifeln zum Trotz auch in der Jugendliteratur Fuß gefasst hat und sich wachsender Beliebtheit erfreut. Anhand von vier Reihen sollen der typische Handlungsverlauf und die Darstellung der Figuren näher betrachtet und die Charakteristika des Agententhrillers herausgearbeitet werden.

„You mean spies and things like that?“ – „Only we call them agents.“ Der Dialog zwischen Audrey Hepburn und Walter Matthau im Film *Charade* (1963) und die darauf folgenden Szenen, in denen einer den Begriff „spy“ verwendet und vom anderen mit „agent“ korrigiert wird, zeigt die Schwierigkeit bei der genauen Definition und Bezeichnung dieses Subgenres. Man liest Begriffe wie *Agentenroman*, *Agententhriller*, *Spionageroman*, *Spy fiction*, *Spy thriller*, *Secret-Agent Fiction*, *Espionage fiction* usw., die häufig synonym verwendet werden, aber auch inhaltliche Nuancen erkennen lassen.⁴⁰⁴

Auch über die Beziehung zu anderen Krimiformen besteht keine Einigkeit: Nusser, Becker und Scaggs sehen in ihm eine Unterform des Thrillers: „Der Spionageroman ist thematisch, nicht aber strukturell von anderen Erscheinungsformen des Thrillers unterschieden“.⁴⁰⁵ Becker merkt jedoch an, dass der Terminus

⁴⁰² Wenngleich Spionage zu den ältesten Tätigkeiten der Menschheit gehört; Cawelti und Rosenberg sprechen z.B. von „the world's second oldest profession“ und beziehen sich auf Passagen aus Homers *Ilias* und der Bibel, in der Spione zum Einsatz kommen. John G. Cawelti und Bruce A. Rosenberg. *The Spy Story*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. S. 3. – Vergleiche auch das Kapitel „In ancient times“ in Terry Crowdys *The Enemy within: A History of Spies, Spymasters and Espionage*. Oxford: Osprey Publishing Ltd., 2006.

⁴⁰³ Becker. *Spionageroman*. S. 166.

⁴⁰⁴ So benutzt Becker beispielsweise „Spionageroman“ als deutsche Bezeichnung, während er im Englischen von „spy thriller“ spricht, um die Zugehörigkeit zum Thriller zu verdeutlichen. Becker. *Spionageroman*.

⁴⁰⁵ Nusser. *Kriminalroman*. S. 110.

„Thriller“ ebenfalls uneinheitlich definiert werde,⁴⁰⁶ und diskutiert, ob es sich überhaupt um eine eigenständige Romanform handle.⁴⁰⁷ Andere, etwa Richard Alewyn, sehen die Ursprünge in der amerikanischen *hard-boiled* Tradition der 1920er und 1930er Jahre.⁴⁰⁸ Oft wird keine eindeutige Zuordnung vorgenommen, sondern lediglich konstatiert, dass sich Spionageromane in formalen und inhaltlichen Punkten von anderen Krimiunterarten unterscheiden.⁴⁰⁹

Für die Jugendliteratur ist es noch schwerer, einen geeigneten Terminus zu finden. Figuren wie Horowitz' Alex Rider werden vom Geheimdienst angestellt, um bei Schurken⁴¹⁰ zu spionieren und geheime Informationen zu ergattern. Alex wird als „spy“ bezeichnet; damit liegt die Genrebezeichnung „Spionageroman“ oder „spy fiction“ nahe. *Young Bond* zeigt hingegen einen Teenager, der durch Neugier und Zufall in ein Abenteuer gerät und keinen Auftraggeber hinter sich hat. James forscht, fragt, beobachtet – aber spioniert er? Und wenn nicht, kann man dann einem Roman, der James Bond als Hauptfigur präsentiert, die Bezeichnung Spionageroman absprechen?

Der Duden definiert als Spion jemanden, „der für einen Auftraggeber oder Interessenten, besonders eine fremde Macht, militärische, politische oder wirtschaftliche Geheimnisse auskundschaftet“;⁴¹¹ „Agent“ wird als „Person, die im Geheimauftrag einer Regierung, einer militärischen oder politischen Organisation o. Ä. bestimmte, meist illegale Aufträge ausführen soll; Spion“ erklärt.⁴¹² Der Fokus liegt demnach auf der Reichweite der Geheimnisse und der damit verknüpften Verbrechen; Gefahr droht nicht dem Einzelnen, sondern einer großen Gruppe von Menschen, den Bewohnern eines Landes oder der gesamten Weltbevölkerung.

⁴⁰⁶ Becker. *Spionageroman*. S. 14.

⁴⁰⁷ Jens-Peter Becker. „Der englische Spionageroman“. *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Ed. Buchloh, Paul G. und Jens Peter Becker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1973. S. 108–120, hier S. 109 f.

⁴⁰⁸ Vgl. Richard Alewyn. „Anatomie des Detektivromans“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Ed. Jochen Vogt. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. S. 52–72, hier S. 68. – Tom Zwaenepoel. *Dem guten Wahrheitsfinder auf der Spur. Das populäre Krimigenre in der Literatur und im ZDF-Fernsehen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. (Film – Medium – Diskurs. Ed. Oliver Jahraus/Stefan Neuhaus, Bd. 7). S. 52.

⁴⁰⁹ Vgl. beispielweise David Seed. „Spy Fiction“. *Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. Martin Priestman. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2001. S. 115–134.

⁴¹⁰ Der Begriff „Schurke“ passt im Agententhiller besser als die in den vorherigen Kapiteln verwendeten Bezeichnungen „Verbrecher“ oder „Täter“. Der Duden definiert einen Schurken als jemanden, „der Böses tut, moralisch verwerflich handelt“ (*Duden*. S. 1572 f.).

⁴¹¹ *Duden*. S. 1657.

⁴¹² Ebd. S. 115.

Im Folgenden wird nicht versucht, weitere Argumente für oder wider einen bestimmten Begriff anzuführen oder das Terminologieproblem zu lösen. Alle genannten Begriffe bergen Vor- und Nachteile, so dass ich mich für die Bezeichnung „Agententhriller“ entschieden habe, um die von Nusser konstatierte, strukturelle Ähnlichkeit zum Thriller zu unterstreichen.

Betrachten wir zunächst die Hauptfigur dieses Subgenres, den Ermittler. Die Figur des literarischen Agenten hat eine weitreichende Entwicklung durchgemacht:

er war Gentleman/Übtermensch, der England rettet, war der Jedermann, der in die politischen Intrigen verstrickt wurde, war der vom Leben enttäuschte romantische Held, der nicht mehr an seine Mission glaubte, war der lizenzierte Mörder, der für England kämpfte, und der Berufsagent, der mit dem russischen Oberst genauso fachsimpelte wie mit dem amerikanischen Kollegen.⁴¹³

Heute ist er auch ein Teenager, der unterschiedliche Eigenschaften seiner Vorbilder in sich vereint. Autoren wie Charlie Higson und Anthony Horowitz machen ihn in der Welt der Jugendromane populär. Die Rolle des Agenten wird von unterschiedlichen Figuren übernommen, die in der Regel zwischen neun und 20 Jahren alt sind, beiden Geschlechtern angehören können und aus verschiedenen Gründen für Geheimdienste tätig werden. Beliebt ist die Vermischung mit dem Genre der Schulgeschichte, die es dem Leser ermöglicht, die Ausbildung des Agenten zu begleiten und zu erfahren, wie er seine besonderen Fähigkeiten erwirbt.

Als Vorbild für viele Agentenfiguren in der Kinder- und Jugendliteratur gilt Ian Flemings James Bond. Genauso wie Sherlock Holmes als Inbegriff des Detektivs gilt, wird James Bond als solcher für den Agenten gehandelt. Auch junge Leser, die Flemings Romane nicht gelesen haben, kennen die Figur Bond aus den zahlreichen Kinofilmen und stellen eine Verknüpfung zwischen dem Namen und dem Genre her. Flemings Romane erscheinen ab 1951 und entwickeln nach der ersten Verfilmung 1963 eine große Popularität. James Bond hat Kultstatus erreicht, noch heute werden Flemings Romane verfilmt und neue Abenteuer mit Bond gedreht, die wiederum Vorlage für unterschiedliche Autoren und ihre Werke liefern.⁴¹⁴ Wie keine andere literarische Figur prägt Bond das Bild des Agenten, der im Auftrag seiner Majestät zur Waffe greift und die Welt vor Superschurken wie Blofeld, Dr. No oder Goldfinger schützt. Bond verkörpert die positive Seite des

⁴¹³ Becker. „Spionageroman“. S. 119.

⁴¹⁴ Bei der filmischen Umsetzung wurde jedoch vieles geändert: „the films [...] reconstruct Fleming's plots, add the gadgets absent in the novels, rewrite the dialogue and provide a stable image of the hero unavailable in the books.“ LeRoy Panek. *The Special Branch: The British Spy Novel, 1890–1980*. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1981. S. 201.

Spions, in den Filmen noch stärker als in den Romanen: Er übersteht alle Missionen unbeschadet, lernt exotische Welten⁴¹⁵ und ebenso exotische Frauen kennen.

Flemings Romane werden auch kritisiert und sein Stellenwert innerhalb des Genres sowie sein Beitrag zur Entwicklung sind umstritten.⁴¹⁶ Dass Bond so erfolgreich ist, ist laut Becker „weniger ein literarisches denn ein literatursoziologisches Phänomen“.⁴¹⁷ In der Figur Bonds vereinen sich Wunschvorstellungen des Lesers: Er sieht gut aus, ist gebildet, hat eine gute Erziehung, ist sportlich, hat Erfolg in seinem Beruf und bei den Frauen: „Bond hat genau das Auftreten, von dem der kleine Mann immer träumt“.⁴¹⁸

Bonds Gegenspieler entsprechen (besonders in Bezug auf ihre kulturelle Herkunft) häufig Stereotypen: „Race, distorted images of race and exaggerated racial characteristics are particular features of the Bond villains.“⁴¹⁹ Wiederholt treten z.B. Russen, Deutsche oder Juden in der Rolle des Antagonisten auf,⁴²⁰ viele Bösewichte bei Fleming verkörpern gleich mehrere Feindbilder.⁴²¹ Durch die Stereotypie kann der Leser schnell erkennen, wer zu den Guten und wer zu den Bösen gehört, und muss keine Zeit darauf verschwenden, komplexe Figuren zu analysieren.⁴²² Als „007-Drachentöter“⁴²³ besiegt Bond alle Feinde, die eine Bedrohung für sein Land und die westliche Welt darstellen;⁴²⁴ Bond bewahrt Werte und eliminiert den, der sie in Frage stellt.

Wenngleich Romanen von John Buchan, Len Deighton oder John le Carré in der Forschung mehr Bedeutung für die Entwicklung des Genres zugesprochen wird

⁴¹⁵ Anette Pankratz. „Casino Globale: Wie Bond mit der Welt spielt“. *James Bond – Anatomie eines Mythos*. Ed. Marc Föcking und Astrid Böger. Heidelberg: Universitäts Verlag Winter, 2012. S. 145–168.

⁴¹⁶ Vgl. ebd.

⁴¹⁷ Becker. *Spionageroman*. S. 133.

⁴¹⁸ Schmidt. *Gangster, Opfer, Detektive*. S. 434.

⁴¹⁹ Taylor. „Super-Villains“. S. 58.

⁴²⁰ Vgl. Becker. „Spionageroman“. S. 115. Hepburn spricht von „xenophobic paranoia“, die auch bei Flemings Vorgängern ausgeprägt war und oft als Element des Genres gesehen wird. Allan Hepburn. *Intrigue – Espionage and culture*. New Haven & London: Yale University Press, 2005. S. 11.

⁴²¹ Vgl. Taylor. „Super-Villains.“ S. 58.

⁴²² Vgl. Becker. *Spionageroman*. S. 38.

⁴²³ Josef Schmidt. „James Bonds Stiefsbrüder – Ein literarhistorischer Nekrolog“. *Sherlock Holmes auf der Hinterstraße. Aufsätze zur Kriminalliteratur*. Ed. Armin Arnold. Bonn: Bouvier, 1981. (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 106) S. 136–157, hier S. 141.

⁴²⁴ Vgl. Christopher Lindner. „Criminal vision and the ideology of detection in Fleming's 007 series“. *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader*. (Ed.) Christopher Lindner. Manchester: Manchester University Press, 2003. S. 76–90, hier S. 79.

als Flemings,⁴²⁵ sind ihre Figuren bei jungen Lesern kaum bekannt. Bond wurde durch die Filme populär,⁴²⁶ auch Zeichentrickfernsehserien wie *James Bond Jr.* aus den 1990er Jahren machten die Figur bei einem jungen Publikum bekannt. Daher werden die James Bond Romane und Filme in diesem Kapitel wiederholt als Referenz genutzt.

Durch die oben erwähnte strukturelle Zuordnung zum Thriller lässt sich auch die Handlung vieler Agententhiller in sich wiederholende, genretypische Versatzstücke einteilen. Becker unterscheidet fünf wiederkehrende, idealtypische Handlungsmomente:⁴²⁷ (1) Auftrag, (2) Begegnung mit dem (späteren) Schurken inklusive Kräftemessen, (3) Gefangenschaft des Agenten, oft mit Folter und überraschender Befreiung, (4) Flucht und (5) Sieg des Agenten. Die Handlung verläuft chronologisch und die Geschehnisse sind kausal mit einander verkettet, im Gegensatz zum Detektivroman sind nicht Ereignisse der Vergangenheit relevant, sondern es stehen zukünftige Geschehnisse im Mittelpunkt der Handlung. Wie im Folgenden gezeigt wird, variieren Autoren dieses fünfteilige Handlungsschema mitunter, z.B. durch die Auslassung oder Umstellung von einzelnen Elementen, um dem Leser auf diese Weise gleichsam etwas Vertrautes, Genretypisches zu bieten, und die Spannung aufrechtzuerhalten.⁴²⁸

Wie eingangs erwähnt ist dem Agententhiller oft eine kurze Lebensdauer vorausgesagt worden. Becker z.B. sieht den Höhepunkt und gleichzeitig das Ende des Genres im Schaffen von Deighton und Le Carré und gibt ihm kaum eine Überlebenschance für die Zukunft.⁴²⁹ Seitdem sind rund vierzig Jahre vergangen und der Agententhiller hat bewiesen, dass er allen Prophezeiungen zum Trotz lebendig und ein Krimisubgenre ist, das gerne und viel gelesen wird. Vierzehn Jahre nach Becker schrieben Cawelti und Rosenberg: „We live in a time that has become deeply obsessed with espionage, conspiracy, and other forms of clandestinity.“⁴³⁰ Spionage und Geheimdienstarbeit sind Themen, die nicht erst seit dem elften September 2001 oder dem Überwachungsskandal der NSA 2013 eine breite Leserschaft faszinieren und interessieren. Der Glaube an geheime, politische Machenschaften hinter dem Rücken der Bevölkerung ist tief in der misstrauischen Natur des Menschen verankert; wo es Platz für Verschwörungstheorien gibt, ist Raum für Agenten und Spione, die versuchen, an geheime Informationen zu gelangen, ihrem Auftraggeber einen Vorteil zu verschaffen und in einem Konflikt die Oberhand zu gewinnen. Spionage gilt als eines der ältesten „Gewerbe“ der

⁴²⁵ Vgl. Becker. *Spionageroman*. S. 165.

⁴²⁶ „The James Bond film phenomenon is the longest, most successful and highest grossing movie series in the history of cinema.“ Paul Simpson. *The rough guide to James Bond: the movies, the novels, the villains*. London: Penguin Books, 2002. S. 77.

⁴²⁷ Becker. *Spionageroman*. S. 36.

⁴²⁸ Vgl. Pankratz. „Casino Globale“. S. 145.

⁴²⁹ Becker. *Spionageroman*. S. 165.

⁴³⁰ Cawelti und Rosenberg. *The Spy Story*. S. 1.

Menschheit⁴³¹ und ist in unserer Zeit aktueller denn je. Daher reagieren auch Autoren und lassen die Figur des Agenten in unterschiedlichen Varianten neu auflieben.

Anhand vierer Serien wird im Folgenden die Aktualität des Genres in der Jugendliteratur gezeigt. Weitere Agententhiller der letzten Jahre veranschaulichen zudem, wie breit gefächert das literarische Angebot ist (von Agentengeschichten für Kinder bis zu Mischungen aus Agententhiller und Fantasy) und welcher Ideen sich die Autoren bedienen, um den Grundstoff zu variieren und aktuell und interessant zu gestalten (z.B. die Kombination des Genres mit anderen Genres wie dem Internatsroman oder dem historischen Roman).⁴³²

2.1 „It's a dumb idea. I don't want to be a spy“ – Anthony Horowitz' *Alex Rider*

Horowitz ließ sich bei der Entstehung seiner Figur Alex durch James Bond, insbesondere die Filme, inspirieren: „I started writing the books because I thought the actors in the James Bond films were all too old. To be really ‘cool’ I thought Bond should be a teenager.“⁴³³ Diesen Teenager präsentiert er in Form des zu Beginn vierzehnjährigen Alex, der nach dem Tod der Eltern bei Onkel Ian aufwächst,⁴³⁴ der beim Geheimdienst MI6 arbeitet. Als Ian getötet wird, stellt Alex Fragen und wird vom MI6 beauftragt, den letzten Fall des Onkels aufzuklären. Als er sich bewährt, nutzt man ihn für Missionen, in denen ein erwachsener Spion enttarnt würde. Alex widerstrebt die ihm aufgezwungene Rolle des Agenten, er muss sie jedoch erfüllen.

Die Grundformel der Romanhandlung lässt sich – wie es Umberto Eco für die Bond Romane aufzeigt⁴³⁵ – auf ein Minimum reduzieren: Teenager rettet im Auftrag verschiedener Geheimdienste neunmal die Welt vor Superschurken; Alex hat Erfolg, wo Erwachsenen scheitern.

⁴³¹ Vgl. Cawelti und Rosenberg, *The Spy Story*. S. 3.

⁴³² Bekannte Agententhiller für Jugendliche sind z.B.: Jonas Boets *Sam Smith* (ab 2003), Andrew J. Butchers *Spy High* (2003–2004), Ally Carters *Callaghan Girls* (2006–2013), Lauren Childs *Ruby Report* (ab 2011), Michel Honakers *Le Département du diable* (2009), Elizabeth Singer Hunts *Secret Agent Jack Stalwart* (2007–2011), Ying S. Lees *The Agency* (ab 2011), Robert Muchamors *CHERUB* (2004–2012), Michael P. Spradlins *Spy Goddess* (2006–2011,), Heather Vogel Fredericks *Spy Mice* (2005–2007), Michael Wallners *Secret Mission* (2011–2012) oder Peter Cocks' *Long Reach* (2011).

⁴³³ Horowitz Homepage: <http://www.anthonyhorowitz.com/alexrider/faq/index.html> (zuletzt: 30.10.2017)

⁴³⁴ Hier erkennt man die erste Parallelie zu Bond, dessen Eltern ebenfalls früh ums Leben kommen, so dass ihr Sohn bei einem Verwandten aufwächst.

⁴³⁵ Vgl. Umberto Eco, „Die Erzählstruktur bei Ian Fleming“. *Der Kriminalroman I – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Ed. Jochen Vogt. München: Wilhelm Fink Verlag,

Obwohl die Reihe 2011 nach neun Bänden mit *Scorpia Rising* abgeschlossen wurde, folgte im Juni 2017 überraschend ein weiterer Band, *Never Say Die*; für 2019 ist zudem *Nightshade* angekündigt. Horowitz versichert in einem Interview, dass er Alex eigentlich keine weiteren Abenteuer erleben lassen wollte. Doch das Ende von *Scorpia Rising* gefiel ihm nicht mehr: „I'd left Alex far from home, on his own, depressed and part of me thought I owed it to readers to return Alex to himself, to make him happy again“.⁴³⁶

2.1.1 Narratologisches

Die Perspektive der Romane ist überwiegend auf Alex und seine Gedanken und Handlungen ausgerichtet. Hinzu kommen kürzere Kapitel, meist zu Beginn eines Romans, die ein Verbrechen zeigen, das als Auslöser für das Aktivwerden des MI6 dient,⁴³⁷ oder den Schurken und seine Pläne vorstellen.⁴³⁸ In diesen Kapiteln werden unterschiedliche Figuren präsentiert, die im Folgenden meist getötet werden; ihr Tod hat auslösende Funktion und obwohl der Leser Details aus ihrem Leben erfährt, spielen sie im weiteren Verlauf des Romans keine Rolle.⁴³⁹ In anderen Szenen werden Gespräche zwischen MI6-Mitarbeitern wiedergegeben, die Alex' „Arbeit“ thematisieren und die unterschiedlichen Meinungen dazu verdeutlichen. Der Leser bekommt z.B. Hinweise darauf, dass Alex' Tod während einer Mission von der Führung in Kauf genommen wird (z.B. I, 73),⁴⁴⁰ so dass die Szenen auch der Sympathienlenkung dienen.

In *Scorpia Rising*, dem lange Zeit letzten Band, überrascht Horowitz mit einer Zweiteilung: Die ersten sechs Kapitel zeigen die Terrororganisation Scorpia bei der Planung von Alex' Tod. Bei dieser Mission rechnen die Gegenspieler nicht nur mit Alex' Eingreifen, sondern provozieren es für eigene Zwecke, so dass der Leser erstmals die Befürchtung hat, Alex könne ein Abenteuer nicht überleben,

1971, S. 250–293, hier S. 273: „Bond wird an einen gegebenen Ort entsandt, um dem Science-Fiction-Plan eines scheußlichen Individuums von dunkler, auf jeden Fall nicht englischer Herkunft zu durchkreuzen, der sich seine eigener Organisations- und Produktions-tätigkeit nicht nur zum Geldverdienen zunutze macht, sondern sich auf die Seite der Feinde des Westens schlägt.“

⁴³⁶ <https://www.thejc.com/culture/books/anthony-horowitz-alex-rider-1.438741>
(zuletzt 31.03.2018)

⁴³⁷ z.B. ein Attentat zu Beginn von *Ark Angel*.

⁴³⁸ z.B. der Kauf von waffenfähigem Uran und den Mord an den Lieferanten in *Skeleton Key*.

⁴³⁹ z.B. Michael J. Roscoe in *Point Blank*, der nur durch sein Ableben für den MI6 interessant wird.

⁴⁴⁰ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Anthony Horowitz. *Alex Rider*. 7 Bände. New York: Speak by the Penguin Group, 2000–2010. Band V (*Scorpia*, 2005) und IX (*Scorpia Rising*, 2011) waren im Bearbeitungszeitraum in dieser Ausgabe vergriffen; daher wurde die britische Ausgabe von Walker Books (London) verwendet.

weil seine Fähigkeit, durch kindliche Naivität unentdeckt zu bleiben, bereits vor Beginn der Mission enttarnt wurde.

Die meisten Figuren sind dem Leser auf Anhieb sympathisch oder unsympathisch, meist deckt sich dieses Empfinden mit der Einteilung der Figuren in das klassische Oppositionspaar Gut und Böse, das viele Agententhiller prägt. Nusser spricht von „Orientierungshilfen“ für den Leser, die entstehen, indem die Figuren „ständig gruppiert, d.h. positiv oder negativ bewertet“ werden.⁴⁴¹ Fast immer ist die Zugehörigkeit zu einer Seite durch ihre äußere Erscheinung und/ oder ihr Verhalten deutlich markiert, somit ist sie auch für jüngere Leser leicht zu erkennen. Die Hauptsympathie liegt bei Alex und Figuren, die für ihn wichtig sind. Viele Schurken sind als Figuren ebenfalls so angelegt, dass sie zu Beginn etwas Sympathie im Leser erzeugen: Sie drücken sich gewählt aus, spenden für den guten Zweck oder beeindrucken durch selbstsicheres Auftreten. Erst im weiteren Verlauf der Handlung wird ihr wahrer Charakter deutlich und der Leser erkennt, dass ihre Ziele nachvollziehbar sein mögen, ihre Methoden zur Umsetzung jedoch nicht.

Nur zwei Figuren der gesamten Reihe stellen die Sympathie des Lesers auf die Probe: Profikiller Yassen tötet für Geld. Dass er Alex trotz mehrfacher Gelegenheit nicht tötet, macht ihn sympathischer, als er mit diesem Beruf sein sollte, und als er sein Leben opfert, um Alex zu schützen, nimmt dieses Handeln den Leser für ihn ein. Viele Leser dürften enttäuscht sein, dass er in dem Moment, in dem er durch diesen Umschwung des Sympathieempfindens als Figur interessant wird, stirbt.⁴⁴² Noch schwieriger verhält es sich bei Ash, Alex' Patenonkel. Der Leser wünscht sich einen Vertrauten für Alex, einen Vatersatz; aus diesem Grund sympathisiert man mit Ash, obwohl er ebenfalls der Welt der Spionage entstammt, die Alex hinter sich lassen möchte. Im Lauf der Handlung entpuppt sich Ash als Verräter; die anfängliche Sympathie des Lesers für ihn wandelt sich in Antipathie. Yassen und Ash bleiben jedoch Ausnahmen, die das Muster einer binären Opposition von Gut und Böse durchbrechen und für Abwechslung und Spannung sorgen. Ihr doppelseitiges Spiel fordert den Leser gerade so weit heraus, dass ein Restzweifel bei der Sympathievergabe bestehen bleibt, der einen unerwarteten Umschwung der Handlung ermöglichen kann und die Figuren in ihrer Ambivalenz lebensnäher erscheinen lässt.

Horowitz arbeitet, ganz in der Tradition des Agententhillers, vor allem mit Zukunftsspannung: Durch die Genrekonventionen weiß der Leser, dass Alex einem Schurken und seinen Helfern gegenüberstehen wird, die nicht davor zurückschrecken, den Jungen zu töten. Die grundlegende Spannung wird durch mehrere Fragen bedingt, z.B. nach Alex' Gegner, dessen Plänen, dem Schauplatz der Handlung usw. Zudem geht es um die Frage, ob Alex am Ende eines Romans als Sieger

⁴⁴¹ Nusser. *Kriminalroman*. S. 56.

⁴⁴² Horowitz schrieb daraufhin ein Prequel zu *Alex Rider* mit Yassen in der Hauptrolle: *Russian Roulette* (2013).

hervorgeht oder scheitert. Man könnte argumentieren, dass es den Leser an der Schwelle zwischen Kindheit und Jugend zu stark verunsichern würde, sollte Alex verletzt oder getötet werden. Man rechnet folglich mit seinem Sieg, der die grundlegende Struktur der Romane widerspiegelt. Dennoch gibt es Szenen, die Zweifel wecken, z.B. wenn Alex in *Scorpia* nach beendeter Mission angeschossen wird.

Spannung (*suspense*) entsteht zudem in Momenten, in denen Alex wichtige Entdeckungen macht oder ertappt wird. Man kann nicht sicher sein, wann Alex' Tarnung auffliegt – *dass er enttarnt wird, steht außer Frage*. Großes Spannungspotential bieten zudem die Verfolgungsjagden, die elementarer Bestandteil im Handlungsablauf sind.⁴⁴³ Ob zu Fuß, auf einem Quad oder sogar auf einem Bügelbrett den schneedeckten Berg hinunter: Die Szenen bieten reichlich *action* und Spannung.

2.1.2 Die Figuren

Es gibt mehrere Nebenfiguren, die zu Alex' charakterlicher Entwicklung und dem Fortgang der Handlung beitragen, wiederkehrend sind u.a. Alex' Vormund Jack, die MI6 Mitarbeiter Mr Blunt und Mrs Jones, Killer Yassen Gregorovich und Techniker Smithers.⁴⁴⁴ Pro Band werden Alex zudem ein Gegenspieler und dessen Gehilfen gegenübergestellt, die optisch und psychisch keinen größeren Kontrast zu dem Jungen bilden könnten; Nusser spricht vom „personifizierten Bösen“.⁴⁴⁵

Horowitz benutzt unterschiedliche Methoden der Charakterisierung: Zum einen verwendet er explizit-auktoriale Charakterisierungen, so dass jüngere Leser den Charakter einer Figur richtig deuten können; in *Scorpia Rising* z.B. beschreibt der Erzähler einen Schurken als „quite, quite insane“ (IX, 75). Gleichzeitig gibt Horowitz eine Vielzahl von indirekten Hinweisen auf den Charakter einer Figur durch ihre Handlungen. Zudem werden Charaktereigenschaften implizit-figural vermittelt; dazu gehört auch das ungewöhnliche Äußere der Schurken und ihrer Helfer (vgl. 2.1.2.3). Auch explizit-figurale Charakterisierungen lassen sich finden, z.B. wenn ein Agent seine Kollegen mahnt: „This man is extremely dangerous“ (IX, 22).

2.1.2.1 „A spy who dreams of being a schoolboy“ – Alex Rider

Der zu Beginn 14-jährige Alex ist ein Junge mit vielfältigen Talenten – beinahe zu vielfältig. Es gibt kaum etwas, das er nicht kann oder lernt: Er brilliert in allen

⁴⁴³ Vgl. Hepburn. *Intrigue*. S. 40: „It is almost impossible to identify a spy novel or film that does not include at least one chase scene.“

⁴⁴⁴ Sein Name spielt möglicherweise auf einen Freund von Ian Fleming an, Sir Peter Smithers, der als mögliches Vorbild für die Figur James Bond gilt. Vgl. Simpson. *James Bond*. S. 26.

⁴⁴⁵ Nusser. *Kriminalroman*. S. 57.

Sportarten, spricht mehrere Sprachen,⁴⁴⁶ ist mutig und intelligent und seinen erwachsenen Mitstreitern und Rivalen in vielen Situationen überlegen. Für manchen Leser erscheint er sicherlich zu perfekt für einen Schuljungen, der gar nichts anderes sein möchte. Horowitz achtet jedoch darauf, pro Roman nur eine begrenzte Zahl von Alex' Talenten zu thematisieren und die Vielzahl dadurch glaubhafter zu machen.⁴⁴⁷

Alex ist ein Mann der Tat und klettert z.B. im 15. Stock aus dem Fenster, um in das verschlossene Nebenzimmer zu gelangen: „It was better not to think about it at all. He would just do it“ (I, 34). Alex handelt zu Beginn häufig, ohne sich Gedanken über die Konsequenzen zu machen – ein kindlicher Charakterzug, der ihn in Gefahr bringt, in vielen Situationen jedoch auch rettet, da ihm das Ausmaß der Gefahr nicht bewusst ist. Die kindliche Naivität relativiert Alex' Perfektion, denn der Leser erkennt, dass dem jungen Agenten Glück und Zufälle beim Überleben helfen, genau wie es Nusser als genretypisch konstatiert.⁴⁴⁸

„Most schoolboys dream of being a spy“ (II, 262) – ein Grund, aus dem viele auch gerne Romane über Spione lesen. Doch Alex lehnt das Angebot des MI6 ab: „It's a dumb idea. I don't want to be a spy“ (I, 53). Blunt, Chef der *Special Operations*, erkennt, dass Alex lieber ein normaler Junge sein möchte (II, 262). Allerdings ist Alex' Reaktion verständlich: Am Beispiel seines Onkels hat er erfahren, dass das Agentendasein zu einem Leben voller Lügen und einem frühzeitigen, gewaltsamen Tod führen kann.

Trotz Alex' unglaublicher Perfektion fällt es dem Leser leicht, sich mit ihm zu identifizieren, denn Alex steht als Figur für Werte wie Freundschaft, Loyalität, Mut und Intelligenz. Auch die Tatsache, dass er nicht für den MI6 arbeiten möchte, macht ihn sympathisch und zeigt sein eigenständiges Denken und einen Widerwillen gegen das blinde Ausführen von Befehlen. Zugleich leidet er darunter, niemandem von seinen Abenteuern erzählen zu dürfen (II, 15), und wird auch in diesem Punkt in seiner scheinbaren Omnipotenz beschnitten. Jeder Teenager möchte für seine Leistungen Anerkennung bekommen. Als Alex die Regeln bricht und seiner Freundin Sabina alles erzählt, erkennt er, wie unglaublich es klingt: Beim ersten Mal denkt sie, er wolle sie nur beeindrucken (III, 63). Beim zweiten Mal wird sie wütend:

I don't know what's going on inside your head. Maybe it's because you don't have parents. You have to draw attention to yourself by creating this ... fantasy! But just listen to yourself, Alex! I mean, it's pretty sick (IV, 80).

⁴⁴⁶ Vgl. Hepburn. *Intrigue*. S. 12: „Spies tend to speak several languages.“

⁴⁴⁷ Vgl. Kingsley Amis' Aussage zu Bonds vielzeitigen Talenten: „The number and variety of Bond's useful skills may be fantastic, but each seems reasonable while we're hearing about it.“ Kingsley Amis. *The James Bond Dossier*. London: Jonathan Cape Ltd., 1965. S. 18.

⁴⁴⁸ Nusser. *Kriminalroman*. S. 59.

Seine Mitschüler halten Alex für kriminell oder psychisch labil (V, 14 f.), beide Theorien stempeln ihn als Außenseiter ab. Schnell erkennt er, dass er nach wenigen Monaten das Leben führt, für das er seinen Onkel verurteilt hat: ein Leben voller Lügen, das zwischenmenschliche Beziehung stört.

Trotz wiederkehrender Charakterzüge und Handlungsmuster ist Alex nicht als flache Figur angelegt, sondern durchlebt im Laufe der Reihe Veränderungen, die ihn als Figur lebensnäher erscheinen lassen. Bereits am Ende seines ersten Abenteuers kommt er zu einer entscheidenden Einsicht im Hinblick auf seine Spionagetätigkeit, die sich zugleich auf die Entwicklungen der Figurenkonzeption innerhalb des Genres anwenden lässt:

In the end, the big difference between him and James Bond wasn't a question of age. It was a question of loyalty. In the old days, spies had done what they'd done because they loved their country, because they believed in what they were doing. But he'd never been given a chance. Nowadays, spies weren't employed. They were used (I, 228).

Alex dient nicht seinem Land, handelt nicht aus Patriotismus, sondern weil er zur Mitarbeit gezwungen wird. Zu Beginn hat Alex falsche Vorstellungen vom Leben eines Spions: „I used to think that being a spy would be exciting and special, like in the films“ (II, 262). Der MI6 sieht in ihm aber nur ein nützliches Werkzeug, so dass Alex sich bald weigert, weiterhin für ihn zu arbeiten (II, 262). Der Leser merkt, wie sich von Band zu Band mehr Ablehnung in dem Jungen aufstaut, indem man ihn zu weiteren Missionen zwingt. Die stärkste Veränderung in Alex' Persönlichkeit ist in *Scorpia* zu spüren: Alex tritt einer Organisation bei, die sich zu Sabotage, Mord und Dealerei bekennt.

Die Romane beschreiben neben der spannenden, actionreichen Handlung die charakterliche und geistige Entwicklung des Protagonisten und zeigen, wie er nach und nach dazu übergeht, sein Leben selbst zu bestimmen und sich gegen die Ausnutzung des Geheimdienstes zu wehren. Die Familie spielt eine große Rolle für Alex und seine Entwicklung, obwohl alle Angehörigen tot sind. Alex' Eltern starben kurz nach seiner Geburt (I, 3), seitdem ist Onkel Ian sein Vertrauter, aber auch er wird getötet. Die Missionen des MI6 sind für Alex der Versuch, seine Identität zu finden: Er glaubt, sie nur dann verstehen zu können, wenn er weiß, wer seine Familie war. In *Scorpia* erfährt Alex, dass sein Vater John ein Auftragskiller war; Alex ist schockiert, da er sich über seinen Vater definiert (V, 12). Er denkt, dass die Genetik sein Leben bestimme und er keine andere Wahl habe, als wie John zu werden; erst später erfährt er, dass John ein verdeckter Agent war. Ian und John erfüllen als Figuren eine wichtige Rolle: Durch die direkte Verwandtschaft mit zwei Spionen wird Alex' Spionagetätigkeit relativiert und für das Lese-publikum glaubhafter gemacht, als besitze Alex eine „genetische Begabung“ zur Spionage, ein angeborenes Talent, das durch seine Kindheit bei Ian gefördert wurde.

Obwohl sich Alex' Suche nach seinem Ich über neun Bände erstreckt, erkennt der Leser, dass der Junge während dieser Suche einen eigenen Charakter entwickelt und sich am Ende von der Fremdbestimmung befreit hat. Er erkennt, dass er sich nicht über die Taten anderer definieren kann und eigene Entscheidungen treffen muss, um glücklich zu sein. Diese freie Entscheidung, sein Leben in eigene Bahnen zu lenken, nahm Ian ihm in früher Kindheit:

Rider may have been preparing him for this all along. [...] Ever since the boy was old enough to walk, he's been being trained for intelligence work... but without knowing it. I mean, he's lived abroad so he now speaks French, German, and Spanish. He's been mountain climbing, diving and skiing. He's learned karate. Physically he's in perfect shape. [...] I think Rider wanted Alex to become a spy (I, 72).

Somit beschäftigt sich die Serie auf ungewöhnliche Art mit dem Problem der Identitätsfindung, mit dem sich viele Jugendliche im Laufe des Erwachsenwerdens auseinander setzen, besonders diejenige, die wie Alex nicht bei ihren leiblichen Eltern aufgewachsen sind.

2.1.2.2 Die Darstellung der Erwachsenen

Horowitz' Erwachsenenfiguren wirken (mit Ausnahme der Schurken) im Vergleich zu Alex unbedarft, naiv oder engstirnig. Alex siegt durch unkonventionelle Herangehensweisen, die oft kindlich-naiven Vorstellungen entspringen und mit denen er die jahrelange Ausbildung und Erfahrung der Berufsagenten eher durch Zufall als durch Können übertrifft. Erwachsene Figuren in Nebenrollen handeln meist nach dem gleichen Prinzip: Sie schenken Alex' Beobachten und Aussagen keine Beachtung, da sie ihn allein aufgrund seines Alters beurteilen. Ein Beispiel sind die CIA-Agenten in *Skelton Key*: Sie tappen trotz professioneller Ausbildung in mehrere Falle, die Alex im Gegensatz zu ihnen kommen sah, übersehen wichtige Details während ihrer Ermittlung, unterschätzen ihren Gegner und bezahlen schließlich mit dem Leben (III, 196). Auch andere Erwachsene behindern Alex' Arbeit: Polizisten werten z.B. seine Informationen zu einem Bombenanschlag als Kindergeschwätz (IV, 32 f.) und ein Wachmann muss sterben, weil er sich vor Alex aufspielt und auf seine angebliche Überlegenheit pocht (III, 284 ff.).

Eine Sonderposition unter den erwachsenen Figuren nimmt Mr Blunt, der Chef der *Special Operations* des MI6, ein. Es ist seine Idee, Alex für die Zwecke des Geheimdienstes zu benutzen, und dieses Verb trifft den Kern von Blunts Beziehung zu Alex, der nicht aus Patriotismus, sondern aus Zwang für den MI6 arbeitet.⁴⁴⁹ Blunt muss keinen Agenten „opfern“, sollte etwas schief gehen: „If the boy gets himself killed, at least it will be the final proof that there is something wrong. [...] In a way, it would almost help us if he *was* killed“ (I, 73). Blunt bildet Alex' Antagonisten in den Reihen des MI6, zwingt ihn zu neuen Missionen und fungiert als Auslöser für die weitere Handlung. Er symbolisiert die dunkle Seite des

⁴⁴⁹ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 117.

Geheimdienstes, den Erfolg einer Mission um jeden Preis. Entgegen der eindeutigen Order des Premierministers (VIII, 338) schickt Blunt Alex in *Scorpia Rising* auf eine weitere Mission, die Alex' Freundin Jack das Leben kostet und Blunt zum Rücktritt zwingt.

Auch die Verbrecherfiguren sind ausnahmslos erwachsen:⁴⁵⁰ Zum einen wäre die Handlung mit einem Jugendlichen in dieser Rolle noch unglaubwürdiger, da alle dargestellten Verbrechen ein hohes Maß an Planung, Beziehungen und Kapital voraussetzen. Zum anderen würde die eingangs erwähnte Schwarz-Weiß-Darstellung der Figuren in Frage gestellt: Kinder und Jugendliche stehen in *Alex Rider* immer auf der Seite der Guten. Das unausweichliche Ende des Schurken ist darüber hinaus in Anlehnung an die Bond-Filme ein spektakulärer Tod. Um die unterhaltende Funktion der Romane aufrechtzuerhalten, ist es notwendig, für den Leser akzeptable Situationen zu schaffen – der Tod eines Kindes oder Jugendlichen gehört nicht dazu. Alle minderjährigen Figuren der Reihe überleben unverletzt; lediglich einmal wird ein Junge versehentlich von einer Kugel am Arm getroffen (VI, 279).

2.1.2.3 Die Schurken – Alex' Gegenspieler, ihre Motive und Verbrechen

Was Blofeld, Goldfinger oder Orlov für James Bond sind, sind Figuren wie Sayle, Cray und Rothman für Alex Rider. Alle Schurken der Reihe heben sich vom Standard normaldenkender Menschen ab: Sie haben festgefahrene Ansichten über die Gesellschaft, die Politik und die Menschen und sehen die einzige Lösung darin, eine große Zahl von Menschenleben auszulöschen, um die Welt im Anschluss nach ihren Vorstellungen neu zu formen.

„Villains' motives, insofar as they are visible, can be reduced to three categories: profit, revenge and power“,⁴⁵¹ konstatiert Palmer und diese Aussage lässt sich leicht auf *Alex Rider* übertragen. Die Schurkenfiguren veranschaulichen die Auswirkungen des eigenen Handelns auf die charakterliche Entwicklung eines Menschen (z.B. Sayle) und die Verkehrung positiver Gedanke in ihr negatives Spiegelbild (z.B. Cray). Sie bilden den größtmöglichen Kontrast zu Alex, der durch ihr Extrem umso positiver erscheint; diese Divergenz zwischen Gut und Böse ist genretypisch für viele Agententhriller. Nusser merkt zudem an:

⁴⁵⁰ Vgl. Hasubek. *Detectivgeschichte*. S. 66: „Es ist ein ungeschriebenes Gesetz der Jugenddettektivliteratur, daß die jugendlichen Detektive nie Kinder oder Jugendliche als Täter entlarven. Die Täter gehören vielmehr immer den Kreisen der Erwachsenen an.“ Diese Feststellung lässt sich auch auf die meisten Jugendagententhriller anwenden. Vgl. auch Worthington. *Key Concepts*. S. 100.

⁴⁵¹ Jerry Palmer. *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*. London: Edward Arnold Ltd., 1978. S. 16.

Als Angehörige südländischer oder asiatischer Rassen, als religiös oder politisch Andersdenkende, als übermäßig Intelligente repräsentieren sie die (sich im Verlauf des 20. Jh.s kaum verändernden) Sündenböcke der Gesellschaft.⁴⁵²

In *Alex Rider* lassen sich viele Kriminelle finden, die einer bestimmten „Rasse“ oder Nationalität angehören, die traditionell das Feindbild im Agententhriller bestimmen. Cord Krüger zeigt jedoch auf, dass schon Fleming Figuren wie beispielsweise Dr No auftreten lässt, die solche Feindbilder zwar verkörpern (No ist halb Deutscher und halb Chinese), aber nicht im Auftrag einer Nation handeln und somit den ursprünglichen Konflikt des Agententhrillers zwischen Regierungen unterschiedlicher Länder, verschieben.⁴⁵³

Alex' Gegenspieler haben genau wie die Bonds ungewöhnliche Gehilfen an ihrer Seite.⁴⁵⁴ Die Mehrheit von ihnen wird durch ihre äußere Erscheinung gekennzeichnet und charakterisiert, so dass es auch genreun erfahrenen Lesern leichtfällt, sie „den Bösen“ zuzuordnen; positiv besetzte Figuren sind normal bis gutaussehend (die einzige Ausnahme bildet die schöngesche Julia Rothmann als Antagonistin). Bei der Gestaltung der Helferfiguren legt Horowitz keinen Wert auf Realismus, sondern nutzt das deformierte, unnatürliche Aussehen als Schockeffekt. Auch bei Fleming werden Schurken durch ihr Äußeres gekennzeichnet:⁴⁵⁵ Dr. No hat Metallklauen, Drax' Gesicht ist entstellt und Goldfingers Körper weist keinerlei Proportionen auf.⁴⁵⁶ Nusser spricht von einer Skala „vom Hässlichen über das Anormale bis zum Außermenschlichen, Tierischen“.⁴⁵⁷

Interessant ist auch die Darstellung weiblicher Antagonisten: Von insgesamt 29 Gegenspielern in *Alex Rider* sind lediglich vier weiblich und nur Julia Rothmann zählt zu den Hauptgegnern. Die anderen (Nadja Vole, Myra Bennett und Eva Stellenbosch) sind Handlanger, die mit männlichen Attributen wie breiten Schultern (I, 102 f.) oder starken Muskeln (II, 105/118) versehen sind. Ganz ähnlich sieht es in den Bond-Verfilmungen aus: Von 29 Hauptantagonisten⁴⁵⁸ sind nur zwei weiblich und lediglich Elektra King (*The World is Not Enough*, 1999) ist eine

⁴⁵² Nusser. *Kriminalroman*. S. 56.

⁴⁵³ Cord Krüger. „Mr. Bond, I expect you to die!“ 007s Widersacher und die Transnationalisierung des Bösen“. *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*. (Ed). Andreas Rauscher et al. Mainz: Bender Verlag, 2007. S. 122–149.

⁴⁵⁴ Man erinnere sich an Goldfingers stummen, kampfkunsterprobten Diener Oddjob, Scaramangas zwergenwüchsigen Diener Nick Nack oder den Mann mit den Metallzähnen, Jaws.

⁴⁵⁵ Vgl. Pankratz. „Canino Globale“. S. 151.

⁴⁵⁶ Diese und weitere körperliche Auffälligkeiten bei Bonds Gegenspielern führt Umberto Eco auf, vgl. „Narrative structure in Fleming“. *Popular Culture: Past and Present*. Ed. Tony Bennett, Graham Martin und Bernard Waites. Maidenhead: Open University Press, 1982. S. 242–262, hier S. 246 ff.

⁴⁵⁷ Nusser. *Kriminalroman*. S. 55.

⁴⁵⁸ In den 24 Verfilmungen von *Dr No* (1962) bis *Spectre* (2015).

attraktive Frau, während Rosa Klebb aus *From Russia with Love* (1963), genau wie die Handlanger bei Horowitz, sowohl im Roman als auch im Film sehr unweiblich dargestellt wird.⁴⁵⁹ Auch von insgesamt 55 Helfern sind nur neun Frauen.

Neben dem Agenten ist der Täter die wichtigste Figur des Agententhrillers. Mit ihm steigt und fällt der Erfolg eines Romans oder Films, denn Leser bzw. Zuschauer erwarten einen würdigen Gegner mit ungewöhnlichen Plänen, die das Handeln des Agenten motivieren.

Der diskriminierte Milliardär – Herod Sayle

„I wish to make a gesture [...] to express my true feeling toward your country“ (I, 47), verkündet Harod Sayle. Die PCs, die der Milliardär jeder Schule Englands spendet, tragen jedoch ein Pockenvirus in sich, das möglichst viele Schulkinder töten soll. Sayles Motiv findet sich in seiner Biografie: Ein englisches Paar adoptiert den ägyptischen Straßenjungen, er wird von den anderen Schülern jedoch aufgrund seiner Herkunft, seines schlechten Englischs und seiner geringen Körpergröße verspottet (I, 182 f.). Ein Junge tat sich dabei hervor, der heutige Premierminister Englands (I, 184 f.). Sayle hat 40 Jahre lang seine Rache geplant: Der Premierminister soll den Startknopf für die PCs betätigen und damit das Virus freisetzen (I, 216).

Sayle zeigt dem Leser, welche Folgen Mobbing für die Psyche eines Opfers haben kann – wenngleich in radikaler Form; man kann sich fragen, ob Sayle auch ohne Mobbing kriminell geworden wäre. Er will tausende Menschen töten, weil er unter einem kindheitlichen Trauma leidet; sein Anderssein hat ihn zum Außenseiter gemacht, der die Opferrolle durchbricht und zum Täter wird. Als Figur erinnert er an Hugo Drax aus Flemings *Moonraker*, der den Briten mit der Moonraker-Rakete ebenfalls ein imposantes Geschenk verspricht, eigentlich jedoch die Zerstörung Londons plant.⁴⁶⁰

Sayles Helfer sind Mr Grin und Nadia Vole. Grin hat vom Mund bis zu den Ohren Narben und keine Zunge (I, 95 f.), Nadia Vole ist Deutsche – eine seit jeher bevorzugte Nationalität für Kriminelle im Agententhriller.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Bei Fleming ist zu lesen: „She was shot, about five foot four, and squat, and her dumpy arms and short neck, and the calves of the tick legs in the drab khaki stockings, were very strong for a woman. [...] in general her figure, with its big pear-shaped hips, could only be likened to a cello.“ Ian Fleming. *From Russia with love*. London: Vintage by Random House, 2012. S. 87.

⁴⁶⁰ Auch der ähnliche Klang von *Moonraker* und *Stormbreaker* bringt die Romane in Verbindung, inhaltlich lassen sich weitere Parallelen finden, z.B. die Tatsache, dass ein Agent bei Nachforschungen in Drax'/Sayles Unternehmen ermordet wird und der MI6 einen neuen Agenten in Tarnung schicken muss, Bond bzw. Alex.

⁴⁶¹ Vgl. Becker. „Spionageroman“. S. 115. Auch Fleming lässt Deutsche in der Rolle des Schurken auftreten, z.B. Hugo Drax oder Max Zorin aus dem Film *A view to a kill*. In den Verfilmungen ist auch Dr. No zur Hälfte Deutscher.

Der Profikiller mit den guten Tipps – Yassen Gregorovich

Als Russe steht Yassen in der literarischen Tradition einer Vielzahl von Gegenspielern, die vor allem während des Kalten Krieges ein häufig genutztes Feindbild des Agententhillers bildeten.⁴⁶² In *Stormbreaker* rettet er Alex das Leben. „Those were my instructions“ (I, 233), sagt er und lässt den Jungen entkommen; das Muster wiederholt sich in *Eagle Strike*. Alex weiß, dass Yassen seinen Onkel getötet hat; was er nicht weiß: Alex' Vater war Yassens Ausbilder und Partner während seiner Undercoverzeit bei der Verbrecherorganisation Scorpia. Als Alex schwört, Yassen zu töten, gibt dieser ihm einen guten Rat: „Go back to school. Go back to your life. And the next time they ask you, say no“ (I, 234). Als Alex in *Eagle Strike* mit einer Waffe auf ihn zielt, bleibt der Mann ruhig und gibt Alex ein paar Gedanken mit auf den Weg:

you should consider very carefully. Killing a man is not like you see on the television. [...] you will live with what you have done for the rest of your life. You will never forget it. [...] This isn't your life. This has nothing to do with you (IV, 43).

Alex hat in diesem Moment das Gefühl, als könne von allen Erwachsenen allein Yassen ihn verstehen (IV, 43). Allerdings liegt hier auch Yassens Schwäche: Als er sich weigert, Alex zu töten, wird er von seinem Auftraggeber erschossen (IV, 300). Yassen steht als Figur für den Verbrecher, der durch Alex an sein früheres Leben erinnert wird und sein Leben opfert, um den Jungen zu schützen. Yassens letzte Worte bringen Alex dazu, dem MI6 den Rücken zu kehren und die Verbrecherorganisation Scorpia aufzusuchen; somit erfüllt Yassens Tod eine Funktion innerhalb der Handlung: Da er Alex nicht die gewünschten Informationen über seinen Vater geben kann, muss Alex Scorpia beitreten, um Antworten zu bekommen.

Der verrückte Wissenschaftler – Dr. Hugo Grief

Die Gefahren der Wissenschaft in den Händen der falschen Menschen sind nicht nur im Agententhiller ein wiederholt genutzter Topos.⁴⁶³ In *Point Blank* wird Alex' Gegenspieler Dr. Grief gleich zu Beginn wie folgt charakterisiert: „If there were such a thing as a vampire, it might look very much like Dr. Hugo Grief“ (II, 85). Der Vergleich ist treffend, saugt Grief doch den entführten Jungen das Leben aus, um sich selbst zu erhalten.⁴⁶⁴ In den 1960er Jahren war Grief Wissenschaftsminister in Südafrika, die Apartheid bezeichnetet er als „perfect“ (II, 205) und zu-

⁴⁶² Scaggs, *Crime fiction*, S. 119. – Zwaenepoel, *Wahrheitsfinder*, S. 53. – Fleming lässt u.a. Rosa Klebb und General Grubozaboychikov (*From Russia with love*) als russische Antagonisten auftreten, viele weitere haben Verbindungen nach Russland.

⁴⁶³ Beispielsweise James Bonds Gegenspieler Dr. Julius No. Dass einer von Giefs Klonen den gleichen Vornamen trägt, ist vermutlich kein Zufall.

⁴⁶⁴ Als Horowitz den Roman 2001 schrieb, hatte Vampire noch nicht den Kultstatus, den sie heute vor allem durch die *Twilight*-Serie von Stephanie Meyer innehaben. Damals verband man düstere, blutsaugende Wesen mit dem Begriff – keine gestylten Teenager.

nehmende Gleichberechtigung, schwindende Kolonialansprüche und Demokratisierung missbilligt er (II, 206). Aus diesem Grund klont er sich und tauscht seine jüngeren „Ichs“ gegen Kinder aus, die später weltweit Führungspositionen übernehmen sollen. Seine Vorbilder sind Adolf Hitler (II, 173), Napoleon und Stalin (II, 206). Grief steht für die Macht und Risiken der Wissenschaft: Auf seinem Forschungsgebiet ist er genial, will aber die Ergebnisse nur zu seinem persönlichen Nutzen verwenden. Er handelt aus den falschen Beweggründen und nimmt sich die falschen Menschen zum Vorbild. Nur ein Klon überlebt: Julius, Alex' Kopie. Man geht davon aus, dass er in einem explodierenden Labor stirbt (II, 274). Im letzten Band tritt er erneut auf und sinnt auf Rache. Er ist der einzige Antagonist, der von Alex erschossen wird (IX, 390).

Der kommunistische General – Alexei Sarov

Alexei Sarov hat als General in der UdSSR gedient und den „Verfall“ seines Heimatlandes beobachtet. Die ehemalige Weltmacht „has become second-rate“ (III, 215), die Kriminalitätsrate ist hoch und Drogen regieren die Menschen. „I am going to give my country back its pride and its position on the world stage. [...] my only wish is to stop the disease and to make the world a better place“ (III, 215 f.) – eine euphemistische Umschreibung für Massenmord, denn in Sarovs Augen muss die bestehende Welt zunächst atomar vernichtet werden. Hier ähnelt er Karl Stromberg aus dem Bond-Film *The Spy who loved me*, der New York und Moskau atomar zerstören will, um im Anschluss eine neue Welt aufzubauen.

Sarov nimmt gegenüber Alex väterliche Züge an: Alex erinnert ihn an seinen im Krieg gefallenen Sohn (III, 225 f.), zudem ist er von Alex' (angeblichem) Patriotismus beeindruckt (III, 226 f.). Selbst als er Alex bei einem Fluchtversuch ertappt, vergibt er ihm: „you were only doing your job. I admire that and it is the reason I have forgiven you“ (III, 263 f.). Sarov ist Patriot, aber genau wie Alex' andere Gegenspieler erkennt er nicht, wo Fanatismus beginnt: Um seinem Land zu Macht und Ansehen zu verhelfen, ist er bereit, das Leben von Tausenden seiner Landsmänner zu opfern. Auch Sarov hat Vorbilder bei Fleming, z.B. General Grubozaboyeschikov im Roman *From Russia with love*, General Orlov aus dem Film *Octopussy* oder General Koskov aus *The living daylights*.

Der tödliche Samariter – Sir Damian Cray

Auch Popstar Damian Cray ist wie Sayle Millionär⁴⁶⁵ und will die Welt „verbes-

⁴⁶⁵ Kriminelle Millionäre und Milliardäre gibt es auch bei Bond, z.B. Karl Stromberg (*The spy who loved me*), Max Zorin (*The living daylights*) und Emilio Largo (*Thunderball*). Taylor führt an, dass die bei Fleming auftretenden Plutokraten auf ein Feindbild des späten 19. Jahrhunderts zurückgehen und Fleming prägten (vgl. Taylor, „Super-Villains“, S. 56 f.). Horowitz demonstriert, dass man Figuren, „who tried to buy their way into polite society“ (ebd.), auch in modernen Agententhrillern mit Skepsis begegnet.

sern“, indem er Drogenzentren mit Raketen zerstört; dass dabei Millionen Unschuldige sterben, spielt für ihn keine Rolle (IV, 286).⁴⁶⁶ Cray verkörpert den reichen, eingebildeten und geistig derangierten Mann, der stets bekommt, was er will: Er engagiert sich für wohlätige Zwecke, spendet an Hilfsprojekte und wird kriminell, als ihm die legalen Mittel nicht ausreichen. Er lässt seine Widersacher töten statt Unterschriften gegen sie zu sammeln (IV, 253 ff.). Er ist von seiner Lösung überzeugt und vergisst, dass es weltweit mehr Drogenlabore, -verkaufsmöglichkeiten und Dealer gibt, als er je zerstören könnte.

Das organisierte Verbrechen – SCORPIA und Julia Rothman

Mit Scorpia steht Alex erstmals eine Verbrecherorganisation gegenüber. Der Name steht für Sabotage, Corruption, Intelligence, Assassination (V, 36) und ist nicht der einzige Grund, aus dem sich der Leser an SPECTRE (SPecial Executive for Counter-intelligence, Terrorism, Revenge and Extortion), die Terrorgruppierung in Flemings Romanen, erinnert fühlt. Scorpia hat sich während des Kalten Krieges gebildet und setzt sich (wie Spectre) aus ehemaligen Agenten unterschiedlicher Nationalität zusammen (V, 36). Es wird deutlich, wie schmal der Grat zwischen „gut“ und „böse“ ist: Männer, die früher für ihr Land kämpften, verfolgen nun eigene Interessen – es ist nicht verwunderlich, dass sich der vom MI6 ausgenutzte Alex zu ihnen hingezogen fühlt. Rothmann ist die einzige Frau an der Spitze und stammt aus einer kriminellen Familie (V, 38). In *Scorpia* leitet sie die aktuelle Mission und wird Alex’ Gegenspielerin. Mit Major Yu und Razim treten in späteren Bänden weitere Mitglieder als Alex’ Antagonisten auf. Genau wie Spectre ist auch Scorpia vor allem auf Profit aus, beide repräsentieren „evil unconstrained by ideology but centered on a quest for money“.⁴⁶⁷

Der macht- und geldgierige Multimilliardär – Nikolai Drevin und Force Three

Mit Drevin kommt ein weiterer Russe und Milliardär ins Spiel. Drevin hat nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion Ölquellen und Konzerne gekauft, ausgebaut und damit ein Vermögen gemacht, so dass auch er dem Bild des Plutokraten entspricht.⁴⁶⁸ Zudem hat er Kontakte zur Mafia, zur Yakuza und zu den Triaden (VI, 175 f.). Laut CIA ist Drevin „the biggest criminal in the world“ (VI, 174), seine Akte wird im Pentagon aufbewahrt (VI, 177 f.). Drevin weiß von dieser Akte, hinzukommen finanzielle Probleme mit dem Bau von Ark Angel, einem Luxushotel im Weltall (VI, 240). Drevin will die Lösung beider Probleme kombinieren: Eine Bombe soll Ark Angel in das Pentagon stürzen lassen. Um nicht

⁴⁶⁶ Vgl. Palmer. *Thrillers*. S. 21: „To the villain, victims are peripheral objects, a nuisance to be dealt with.“

⁴⁶⁷ Jeremy Black. *The Politics of James Bond. From Fleming’s Novels to the Big Screen*. Lincoln und London: University of Nebraska Press, 2005.

⁴⁶⁸ Vgl. Taylor. „Super-Villains“. S. 56.

unter Verdacht zu geraten, braucht er einen Sündenbock: *Force Three*, eine angebliche Terrorgruppierung, die von Drevin angeheuert wurde.

Der kaltherzige Ex-Agent – Major Winston Yu und Snakehead

Yu ist Mitglied von Scorpia und der Kopf hinter der Verbrecherorganisation Snakehead, die sich auf Menschen- und Organhandel spezialisiert hat. Yu ist der Sohn einer Killerin (VII, 273); wie bei Rothmann beeinflusst bzw. erklärt das Verhalten der Eltern die kriminelle Laufbahn der Kinder.⁴⁶⁹ Yu arbeitete für den MI6, durfte durch eine Knochenkrankheit aber nur Büroarbeit leisten, kehrte dem Geheimdienst daher den Rücken und erkannte, dass er geheime Informationen gewinnbringend verkaufen kann.

Wie Bonds Gegenspieler Max Zorin im Film *A view to a kill* will Yu mithilfe einer Bombe ein Erd- bzw. Seeboden und eine anschließende Überflutung auslösen.

Der geldgierige Ex-Strafpling – Desmond McCain

McCain ist der dritte (Ex-)Milliardär in der Riege der Schurken. Als Säugling ausgesetzt, wurde er Profiboxer, engagierte sich in Wirtschaft und Politik, wurde Mitglied des britischen Parlaments und war als Ministerpräsident im Gespräch (VIII, 24 f.). Aus finanzieller Not begeht er Versicherungsbetrug, für den er ins Gefängnis muss. In dieser Zeit wendet er sich dem Christentum zu, nach seiner Entlassung gründet er die Hilfsorganisation First Aid (VIII, 26 f.).

Mit einem schlecht operierten Gesicht nach einem Boxunfall (VIII, 41) wird McCain durch seine äußere Erscheinung als Schurke erkennbar; er ist der einzige Hauptantagonist, der optisch als solcher markiert ist.⁴⁷⁰ McCain klagt über seinen schlechten Start ins Leben (VIII, 279 f.) und teilt ein ähnliches Schicksal wie Sayle, als man ihn in der Schule schikaniert (VIII, 280). Er distanziert sich von allen Werten, allein Geld spielt für ihn eine Rolle: „If I was rich, people wouldn't care where I came from“ (VIII, 280).⁴⁷¹

McCain erinnert in seiner Rolle als spendabler Helfer an Damian Cray, eine Parallelie, die auch Alex auffällt (VIII, 28). Man erfährt, dass McCain die Katastrophen, bei denen First Aid hilft, selbst verursacht und einen Großteil der Spenden unterschlägt (VIII, 288 f.). Bei der neuesten Katastrophe soll in Afrika ein Massensterben herbeigeführt werden, mit den unterschlagenen Spendengeldern will McCain ein neues Leben beginnen (VIII, 297).

⁴⁶⁹ Vgl. Pankratz' Aussage zur „archaische[n] Welt“ James Bonds, „in der die Bösen von Geburt an böse“ sind. „Casino Globale“, S. 152.

⁴⁷⁰ Von geringer Körpergröße bei Sayle und Cray abgesehen.

⁴⁷¹ Vgl. Taylor, „Super-Villains“. S. 56.

Der gefühllose Terrorist – Razim

Der vormals letzte Schurke der Reihe ist der Iraker Razim, der ebenfalls für Scorpia arbeitet und schon als Kind auffällt, da er keine Emotionen zeigt, dafür jedoch sehr intelligent ist (IX, 33). Als Hussein an die Macht kommt, sympathisiert der vierzehnjährige Razim mit dem Diktator, dokumentiert die Widerstandspläne seiner Eltern gegen das Regime und liefert sie aus (IX, 34 f.). Mit 18 Jahren tritt er dem irakischen Geheimdienst bei und wird einer der gefürchtetsten Mitarbeiter, bis das Regime 2003 gestürzt wird und Razim sich der al-Qaida anschließt (IX, 37 f.).

Razim provoziert den MI6, Alex auf eine neue Mission zu schicken, bei der Razim ihn töten will, um sich für vereitelte Pläne in der Vergangenheit zu rächen; gleichzeitig wird die britische Regierung damit erpressbar (IX, 58 f.). Von allen Schurken erkennt allein Razim, warum Alex zwei Scorpia-Operationen stoppen konnte:

do you really think a basic knowledge of karate and the ability to speak a few foreign languages were the reason he managed to defeat you? That's nonsense! Alex Rider won because you underestimated him. [...] He was the world's most unlikely spy (IX, 57)

Doch obwohl er Sicherheitsvorkehrungen trifft, unterschätzt auch Razim seinen Gegner: Er lässt Alex' Freundin Jack töten und ist überzeugt, dass er Alex damit gebrochen hat (IX, 345 f.). Das Gegenteil ist allerdings der Fall, Alex sinnt auf Rache und geht brutaler denn je vor, da er glaubt, bereits alles verloren zu haben.

Razim verkörpert das neue Feindbild des Agententhrillers, das nach den Attentaten des 11. September 2001 und dem Erstarken des IS in immer mehr Romanen des Genres zu finden ist: An die Stelle der Nazis und Russen sind Terrorgruppierungen aus dem Nahen Osten getreten.

Die comic-haften Zwillinge – Giovanni und Eduardo Grimaldi

In *Never Say Die* sind die Grimaldizwillinge Alex' Gegenspieler, im Vergleich zu den vorherigen Schurken bleiben sie jedoch eher blass⁴⁷² und zeichnen sich mit zierlicher Statur, stark gezielten Haaren und kleinen Mündern (X, 154), vor allem durch ihre ins Lächerliche gezogene Erscheinung aus. Sie stammen aus einer Mafiafamilie (X, 150), wirtschaften jedoch schlecht und entführen daher reiche Schulkinder, um 300 Millionen Pfund Lösegeld zu verlangen.

⁴⁷² Horowitz selbst spricht von ihnen als „low-key“ und sagt: „I deliberately chose a plot that wasn't world domination“, um den Fokus auf Alex' Suche nach Jack zu konzentrieren. <https://www.thejc.com/culture/books/anthony-horowitz-alex-rider-1.438741> (zuletzt 31.03.2018)

Der Tod des Schurken

„Der große Bösewicht hat auch einen großen, einen exquisiten Tod“.⁴⁷³ Nicht umsonst gab es auf der offiziellen Internetseite zu *Alex Rider* die Kategorie „Unusual Deaths“.⁴⁷⁴ Dr. Grief stirbt in einem explodierenden Hubschrauber, Cray wird vom Triebwerk der Air Force One pulverisiert, Drevins Assistent stirbt im Weltall, Major Yu werden durch die Druckwelle seiner eigenen Bombe alle Knochen im Leib zertrümmert, McCain verbrennt und Razim wird von einem gigantischen Haufen Salz lebendig begraben.

Horowitz erklärt: „Everyone enjoys a fanciful death. The enjoyment of the James Bond films is in proportion with the ingeniousness of the death – I haven't stop [sic!] smiling ever since Gold Finger got sucked through that aeroplane window!“⁴⁷⁵ Es gelingt dem Autor, den Tod seiner Schurken spektakulär, gleichzeitig jedoch für die Altersgruppe der Leser angemessen darzustellen, denn es gibt in der Beschreibung keine Details. Zudem erscheinen viele Todesursachen so absurd, dass der Leser sie als pure Fiktion abtut und ihre Grausamkeit nicht überdenkt.

2.1.3 Der Handlungsverlauf

In der Einleitung wurde die Reduktion der Handlungsstruktur vieler Agenten-thriller auf fünf Punkte konstatiert: Auftrag, Begegnung, Gefangennahme, Flucht, Sieg,⁴⁷⁶ die durch Fleming beispielweise „allenfalls in ihrer Reihenfolge variiert werden“⁴⁷⁷ und in vielen seiner Romane Anwendung finden. Auch Horowitz hält sich an die Fünfteilung, wenngleich die einzelnen Punkte je nach Band unterschiedlich gewichtet werden und die Szenen verschiedene Längen aufweisen. Im Durchschnitt bekommt Alex seinen Auftrag im dritten oder vierten Kapitel eines Bandes, in *Eagle Strike* und *Crocodile Tears* variiert der Autor und lässt Alex spionieren und seinen kriminellen Gegenspieler treffen, bevor er den offiziellen Auftrag bekommt. Die Begegnung mit dem Schurken findet meist am Ende des ersten Drittels statt, zuvor ist Alex häufig auf Helfer getroffen. Im zweiten Drittel wird Alex' Tarnung entlarvt, er wird gefangen genommen und soll getötet werden. Es vergehen im Schnitt zwei bis drei Kapitel bis Alex sich befreit und sich nahtlos eine Verfolgungsjagd anschließt. Dabei übernimmt Alex unterschiedliche Rollen: Er kann der Verfolgte (*Point Plank*), aber auch der Verfolger (*Stormbreaker*) sein. Mitunter missglückt eine Flucht schnell (*Skeleton Key*), in anderen Fällen gelingt

⁴⁷³ Hans Christoph Buch. „James Bond oder Der Kleinbürger in Waffen“. *Der Kriminalroman I – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Ed. Jochen Vogt. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971. S. 227–250, hier S. 243.

⁴⁷⁴ <http://www.alexrider.com/Alexs-World/Unusual-Deaths> (zuletzt 30.10.2017)

⁴⁷⁵ Vgl. http://clubs-kids.scholastic.co.uk/clubs_content/2748 (31.03.2018)

⁴⁷⁶ Becker. *Spionageroman*. S. 36.

⁴⁷⁷ Nusser. *Kriminalroman*. S.113.

Alex die dauerhafte Flucht (*Point Blank*). Der finale Kampf und der Sieg über den Schurken wird in den letzten beiden Kapiteln ausgetragen, oft ergibt sich eine unerwartete Wendung (z.B. dass Sayle vom selbst angeheuerten Killer erschossen wird).

Horowitz variiert die bekannte Struktur, so dass die Handlung nicht zu vorhersehbar wird: Es gibt Verfolgungsjagden vor der Gefangennahme (*Stormbreaker*), Treffen mit dem Schurken, bevor Alex einen Auftrag bekommen hat (*Eagle Strike*), und ein beinahe tödliches Attentat auf Alex nach dessen Sieg (*Scorpia*).

	Auftrag	Begegnung	Gefangennahme	Flucht	Sieg
<i>Storm Breaker</i>	x	x	x	x	x
<i>Point Blanc</i>	x	x	x	x	x
<i>Skelton Key</i>	x	x	x	x	x
<i>Eagle Strike</i>	x (spät)	x (vor Auftrag)	x	x	x
<i>Scorpia</i>	x	x	x	x	x
<i>Arc Angel</i>	x	x	x	x	x
<i>Snakehead</i>	x	x	x	x	x
<i>Crocodile Tears</i>	x	x	x	x	x
<i>Scorpia Rising</i>	x	x (spät)	x	x	x
<i>Never Say Die</i>	x (spät)	x	x	x	x

(Tabelle 4)

In einigen Romanen zeigt sich eine typische Handlungsstruktur, die in Flemings Romanen und den Verfilmungen zu beobachten ist: ein Spiel zwischen Agent und Schurke, wie es z.B. Weber in „James Bond als Spieler“ beschreibt.⁴⁷⁸ Der Schurke wähnt sich im Vorteil, verliert jedoch. Es handelt sich um ein erstes Kräftemessen von Gut und Böse, aus dem der Antagonist als gedemütigter Verlierer hervorgeht.⁴⁷⁹

Das erste Spiel in *Alex Rider* ist eine Snooker-Partie gegen Sayle, der eine hohe Geldsumme setzt (I, 113). Drevin schlägt ein Wettrennen mit Karts vor und Alex wird von Drevins Sohn geraten, er solle absichtlich verlieren (VI, 122). Alex nimmt die Herausforderung dennoch an und wird beinahe getötet, weil Drevin

⁴⁷⁸ Sebastian Weber, „James Bond als Spieler. Zur Metapher des Spiels – Spielräume im Casino und darüber hinaus“. *Die Evolution des James Bond. Stabilität und Wandel*. Ed. Stefani Brusberg-Kiermeier und Werner Greve. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014. S. 63–73.

⁴⁷⁹ Vgl. Eco, „Fleming“. S. 268.

jedes Mittel recht ist, um zu gewinnen (VI, 128 ff.). Alex gewinnt durch eine List.⁴⁸⁰ In *Eagle Strike* testet Alex das neue Konsolenspiel von Damian Cray, der ihn mit unfairen Mitteln zum Verlieren zwingt (IV, 122). Obwohl Cray aus diesem Duell als Sieger hervorgeht, hat er bewiesen, dass er ein schlechter Verlierer ist und betrügt, wenn er so gewinnen kann. In *Crocodile Tears* besteht das Spiel aus einer Partie Poker, Alex gewinnt gegen McCain und demütigt den Mann, der 25000 Pfund gesetzt hatte (VIII, 45 ff.).

Die Spiele dienen dazu, die Figuren zu Beginn der Handlung in der fiktiven Welt zu positionieren: Der Leser enttarnt Drevin durch seine unfairen Betrugsversuche als Schurken des Romans, noch bevor dieser sich auf andere Weise verdächtig gemacht hat. Auch Cray wird erst Objekt von Alex' Misstrauen, als er diesen zum Verlieren zwingt. Die Spiele dienen der indirekten Charakterisierung der Gegner, die auf unlautere Weise ihren Vorteil unter Beweis und ihr vermeintlich schwaches Gegenüber bloß stellen wollen, und zugleich der des Agenten, der den Mut besitzt, die Herausforderungen anzunehmen, und Einfallsreichtum und Geschick beweist, indem er (meist) gewinnt: „Bond schlägt [...] schon rein metaphorisch den Bösewicht und zeigt ihm, wer das gesamte Spiel, die Mission, gewinnen wird.“⁴⁸¹

2.1.4 MI6 – Die Darstellung des Geheimdienstes

Wie sich gezeigt hat, ist die Darstellung des Geheimdienstes in *Alex Rider* zweiseitig: Auf der einen Seite steht Mr Blunt als Chef der Special Operations, der in Alex ein nützliches Werkzeug sieht, das man leicht austauschen kann, sollte es „kaputt gehen“. Er schreckt nicht davor zurück, Alex zur Mitarbeit zu zwingen, und ist zu illegalen Handlungen bereit. Für Alex bildet Blunt die Verkörperung des MI6, so dass der Junge den gesamten Geheimdienst als negativ, intrigant und dominant erlebt. Auf der anderen Seite steht Blunts Assistentin Mrs Jones, die in *Scorpia Rising* seine Nachfolge antritt. Sie ist gegen den Einsatz von Alex und widerspricht Blunt in vielen Situationen, wenngleich sie sich der Hierarchie der Organisation unterwerfen und Blunts Entscheidungen akzeptieren muss. Dennoch verkörpert sie die positive(re) Seite des MI6 und in ihrem letzten Gespräch mit Blunt wird deutlich, dass sie viele seiner Vorgehensweisen verurteilt und in Zukunft anders entscheiden wird (IX, 423 ff.). Auch Smithers trägt dazu bei, das Bild des MI6 zu verbessern, da er beinahe zu einem Freund für Alex wird und in *Scorpia Rising* beweist, dass er ein fähiger Agent ist, der sein Leben riskiert, um Alex zu schützen.

⁴⁸⁰ Wie Bond z.B. im Film *Octopussy*, als er gegen Kamal Khan würfelt und seine Würfel gegen die gezinkten von Khan tauscht, oder im Roman *Goldfinger*, als er gegen den Schurken golft, merkt, dass Goldfinger betrügt, und seinen Ball austauscht.

⁴⁸¹ Weber, „James Bond als Spieler“, S. 69.

Blunts Verhalten wird auf den letzten Seiten von *Scorpia Rising* relativiert: Er gesteht, falsche Entscheidungen getroffen zu haben, merkt jedoch an, dass er sie voller Überzeugung traf: „if you are going to succeed in this job, Mrs Jones – my job – then there will come a time when you will have to do the same“ (IX, 427). Viele dieser Entscheidungen scheinen ihn emotional zu belasten, denn er zitiert Nietzsche: „he who fights monsters must take care that he doesn't become one himself. Our work is often monstrous. I'm afraid there's no escaping it“ (IX, 427).

In *Never Say Die* ist Mrs Jones Leiterin der *Special Operations* und wenngleich sie anfänglich versucht, Alex aus der Welt der Spionage herauszuhalten, bietet sie ihm am Ende eine offizielle Anstellung in naher Zukunft an. „We can't keep on treating you like a child“ (X, 344), sagt sie, was Alex zynisch mit “You mean... manipulating me” kommentiert. Sie versichert, ihm, sollte der Geheimdienst ihn nochmals brauchen, die Wahl zu lassen, den Auftrag abzulehnen. Alex scheint nicht abgeneigt, denn er erwidert „You know where to find me“ (X, 344). Nur fünf Seiten später wird deutlich, dass dieser nächste Auftrag bereits mit Alex geplant wurde und Mrs Jones kein „nein“ akzeptieren wird (X, 349).

2.1.5 „It wouldn't be any fun without gadgets“ – Ausrüstung

Was Q für James Bond ist, ist Smithers für Alex Rider. Gegenstände wie die Uhr mit Radarsender, ein Kugelschreiber mit ätzender Säure, Minikameras oder eine als Feuerzeug getarnte Bombe sind durch die Verfilmungen unausweichlich mit Bond verbunden. Auch Smithers denkt sich Gegenstände aus, die Alex unauffällig bei sich tragen kann und die ihm das Leben retten.⁴⁸² Mit ihrer Hilfe gelingt es dem Agenten, sich aus misslichen Lagen zu befreien. Auf diese Weise gibt es kaum eine Situation, in der er sich nicht zurechtfindet: Versagen Verstand und Körperfunktion, hilft die Technik: „Guns and telephones, photographs and missiles extend the physical capacities of the human body“.⁴⁸³ So wird Alex' Können erneut relativiert, er muss nicht „allmächtig“ sein, sondern sich lediglich im richtigen Moment für ein Hilfsmittel entscheiden. Meister weist darauf hin, dass die Gadgets auch dazu dienen, „die teils eklatanten Plotdefizite in der eigentlichen *spy novel* [zu] kompensieren.“⁴⁸⁴ Aus den Hilfsmitteln kann der Leser zudem einen Teil der kommenden Handlung ableiten, denn kein Gegenstand bleibt unbenutzt. Eine Ausnahme bietet *New Say Die*, denn hier ermittelt Alex auf eigene Faust. Das

⁴⁸² Er bekommt z.B. einen Gameboy mit eingebautem Wanzenfinder, einen kugelsicheren Schianzug, eine im CD-Player versteckte Miniatursäge, ein Buch mit Betäubungspfeilen im Rücken, Kaugummi, der Schlösser sprengt, und ein Fahrrad mit Schleudersitz und Minispriegköpfen.

⁴⁸³ Hepburn. *Intrigue*. S. 16.

⁴⁸⁴ Jan Christoph Meister. „*A Licence to Tell*: Wie James Bond erzählt (wird)“. *James Bond – Anatomie eines Mythos*. Ed. Marc Föcking und Astrid Böger. Heidelberg: Universitätsverlag Winter Heidelberg 2011. S. 31–57, hier S. 40.

einige Hilfsmittel ist sein Laptop, der mit einer speziellen Software zur Bombe umfunktioniert wird (X, 125 f.).

2.1.6 „It wasn't Coke. It wasn't even Pepsi“ – Der Fleming-Effekt

Ein Vierzehnjähriger rettet im Auftrag des Geheimdienstes neun Mal in rund einem Jahr die Welt. In Kombination mit teuflischen Kriminellen, opulenten Plänen zur Zerstörung der Welt und einer unglaublichen Zahl von glücklichen Zufällen, ohne die Alex bereits bei seiner ersten Mission gestorben wäre, erscheint der Inhalt von *Alex Rider* nicht einmal annähernd realistisch. Kein Leser erwartet eine realitätsgtreue Darstellung der Arbeiten eines Agenten in der Reihe, denn der Fokus der Romane liegt in erster Linie auf der Unterhaltung,⁴⁸⁵ die durch eine actionreiche, schnell vorangetriebene Handlung ohne längere Ruhepausen, die Exotik der für den Leser meist unbekannten Schauplätze und die übersteigerte Abnormität der Figuren entsteht.

Horowitz gelingt es trotzdem, seinem Leser den Anschein von (Pseudo-)Realität zu vermitteln, indem er erneut einen Rückgriff auf Fleming vollzieht und sich neben Handlungselementen auch eines erzähltechnischen Kniffs Flemings bedient. Fleming benutzt in seinen Bond-Romanen eine Technik, die Amis als „Fleming-Effekt“ bezeichnet:⁴⁸⁶ Bond wird als aktiver Konsument von Produkten dargestellt, die oft detailliert beschrieben und mit den genauen Markennamen bezeichnet werden. Zum einen täuschen „die zivilisatorischen Gegenstände der Gegenwart [...] über die relative Zeitlosigkeit der Handlung hinweg“.⁴⁸⁷ Durch die Nennung von realen Produkten wird zum anderen die unrealistisch anmutende Handlung stärker mit der Realität des Lesers verknüpft; Marsch spricht von „Pseudorealismus“,⁴⁸⁸ der „über die Unwahrscheinlichkeit der Handlung hinwegtäuschen“ soll.⁴⁸⁹

Horowitz nutzt diesen Fleming-Effekt ausgiebig, wie folgende Beispiele aus dem ersten Band zeigen: Alex' Fahrrad ist ein *Condor Junior Roadracer*, der Rahmen ein *Reynolds 531* (I, 13). Alex führt nicht irgendeinen Karatetritt, sondern einen *Ushirogeri* aus (I, 25), er trinkt *Coke* und *Pepsi* (I 32), seine Spielekonsole ist ein *Nintendo Color Game Boy* (I, 80). Sayles Auto ist ein *Mercedes S600* mit 389 PS und einem 6-Liter-Motor (I, 86), Alex' Reisetasche ist von *Nike* (I, 97). Selbst bei

⁴⁸⁵ Vgl. Horowitz' Aussage: „The Alex Rider books are meant to be fun, escapist... I don't want to get too close to the bone.“ <https://www.thejc.com/culture/books/anthony-horowitz-alex-rider-1.438741> (31.03.2018)

⁴⁸⁶ Amis. *James Bond*. S. 111: „it's so highly characteristic of these books, so much their very essence, that I don't see why it shouldn't be called the Fleming effect.“

⁴⁸⁷ Nusser. *Kriminalroman*. S. 64.

⁴⁸⁸ Edgar Marsch. *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. München: Winkler, 1983. S. 21.

⁴⁸⁹ Nusser. *Kriminalroman*. S. 115.

den Quads, die Alex verfolgen, handelt es sich um Markenprodukte, nämlich die „Kawasaki four by four, powered by 400cc engine“ (I, 136). Waffen und Fahrzeuge werden besonders oft mit genauen Markennamen und zusätzlichen Informationen versehen: „Offensichtliche Phantastik wird durch exakte Details verdeckt.“⁴⁹⁰

Horowitz lässt zudem historische Ereignisse und die Namen bekannten Persönlichkeiten einfließen, Nusser spricht von der „Verwendung geographischen und historischen Tatsachenmaterials“:⁴⁹¹ In *Scorpia Rising* nutzt er z.B. Hussains Machtergreifung im Irak 1979 als historischen Hintergrund, um davor das Leben seines fiktiven Schurken Razim zu entwerfen (IX, 34 f.). In ähnlicher Weise lässt er andere Menschen durch Erwähnung Teil seiner fiktiven Realität werden, z.B. wenn Jack Alex in *Crocodile Tears* „a Barack Obama baseball cap“ (VIII, 81) schenkt; der Roman erschien 2009 und spielt im Februar des gleichen Jahres, kurz nach Obamas offizieller Amtseinführung. „As in Fleming's novels, references to actual events and institutions help to make the fantasy more convincing“.⁴⁹²

Die vielen Markennamen und Bezüge zur Realität des Lesers durch historische Ereignisse, prüfbare Daten und Fakten täuschen dennoch nicht darüber hinweg, dass viele Szenen in der Realität unmöglich auszuführen wären. Physikalische Gesetze und die Tatsache, dass ein Mensch die meisten Stunts nicht überleben würde, werden zu Gunsten der Spannung ignoriert: In *Stormbreaker* schießt Alex eine Harpune an den Rumpf eines startenden Flugzeuges, zieht sich hoch in die Luft und öffnet während des Flugs von außen die Tür (I, 206 f.). In *Point Blank* fährt er auf einem umgebauten Bügelbrett einen verschneiten Abhang hinunter und landet nach einem Sprung auf einem fahrenden, vereisten Zug (II, 224 ff.). In *Ark Angel* wird er sogar ins Weltall geschickt und das in einer Kapsel, die nicht für Menschen konzipiert war (VI, 288 f.). Auch junge Leser erkennen die Diskrepanz zwischen ihrer Realität und Alex' Welt. Was Alex vollführt, würde niemand mit gesundem Menschenverstand nachmachen; dass er sich nicht gleich in seiner ersten Mission buchstäblich den Hals bricht, grenzt an ein Wunder. Doch er überlebt sogar das Attentat eines professionellen Heckenschützen und ist wenige Tage nach seiner Operation in einer neuen Mission für den Geheimdienst unterwegs. Man darf dabei nicht vergessen, dass Serien wie *Alex Rider* auf Unterhaltung und Spannung ausgelegt sind. Gerade weil Alex in so viele ungewöhnliche Situationen gerät und sich auf unkonventionelle und unglaubliche Weise rettet, werden seine Abenteuer für junge Leser attraktiv. Der Leser fragt sich bei der Lektüre

⁴⁹⁰ Marsch. *Kriminalerzählung*. S. 21.

⁴⁹¹ Nusser. *Kriminalroman*. S. 65.

⁴⁹² Jim Leach, „The world has changed? Bond in the 1990s – and beyond?“ *The James Bond phenomenon. A critical reader*. Ed. Christoph Lindner. Manchester: Manchester University Press, 2009. 2. Auflage. S. 301–311, hier S. 306.

nicht, ob alle Handlungen in unserer Realität nachgeahmt werden könnten, sondern genießt stattdessen die Spannung, die sich daraus ergibt, und die Tatsache, dass Alex Dinge tut, die der Leser nicht tun kann.

2.1.7 Zusammenfassung

Alex Rider wird vor allem männliche Leser ab 12 Jahren ansprechen und zum Lesen bewegen, da die Serie eine spannende, abwechslungsreiche Handlung mit einer sympathischen Hauptfigur verbindet. Wie gezeigt wurde orientiert sich Horowitz bei der Gestaltung seiner Figuren und Handlungsverläufe oftmals an den James-Bond-Verfilmungen und nutzt die Erwartungen des Lesers, um besonders spannende und ausgefallene Szenen zu konstruieren. Es werden exotische Schauplätze, mächtige Waffen und ungewöhnliche Hilfsmittel präsentiert; man trifft auf gewissenlose Schurken und ihre ungewöhnlichen Helfer und der Agent muss in jedem Band nicht nur sich selbst, sondern meist die Bevölkerung eines ganzen Landes vor der Vernichtung retten. Die Handlungen der einzelnen Bände sind auf *action* ausgelegt, Alex ist ständig in Bewegung, bereist nach einander alle Kontinente und ist auch vor Ort immer unterwegs: Es gibt Verfolgungsjagden und Schießereien, Alex wird eingesperrt, gefoltert und angeschossen und geht am Ende doch siegreich aus einer Auseinandersetzung mit einem skrupellosen Erwachsenen hervor.

Obwohl die erzählte Zeit nur etwa ein Jahr umspannt, lässt Horowitz seine Hauptfigur eine charakterliche Entwicklung durchleben und die Frage nach der eigenen Identität, mit der sich viele Jugendliche im Verlauf des Erwachsenwerdens auseinander setzten, in Alex' Denken und Handeln einfließen. Der Junge entwickelt sich von einem unbedarften, leichtsinnigen Teenager, der andere für sich entscheiden lässt, zu einer eigenständigen Persönlichkeit. Gleichzeitig zeigen der gewaltsame Verlust seines Onkels zu Beginn und der seiner Freundin am Ende der Reihe und die damit verbundenen seelischen Narben, die Alex für sein weiteres Leben kennzeichnen werden, den „Ernst des Lebens“.

Als Agententhiller bietet *Alex Rider* eine – dem Alter des Lesers angemessene – kritische Auseinandersetzung mit den Vorgehensweisen des Geheimdienstes. Horowitz zeigt die Vor- und Nachteile, wie Alex gegen seinen Willen zur Spionage gezwungen wird und man in ihm nur ein Werkzeug sieht, das bereitwillig für die Mission geopfert wird. Wenngleich es Alex gelingt, den Fängen des MI6 am Ende zu entkommen und ein neues Leben zu beginnen, bietet der Autor kein reines Happy Ending, da der Leser erkennt, dass das Jahr, das Alex mit Missionen und der ständigen Konfrontation mit dem Tod durchleben musste, ihn geprägt hat.

2.2 „Death will walk by your side through your life“ – Charlie Higsons *Young Bond*

Während Horowitz mit Alex eine neue Figur in einen bereits bekannten (filmi-schen) James-Bond-Kontext stellt, präsentiert Charlie Higson dem Leser in seiner Reihe eine jugendliche Version von Flemings Agenten und lässt James Bond persönlich als Hauptfigur auftreten. *Young Bond* erzählt von unterschiedlichen Abenteuern, die James während seiner zweijährigen Zeit am Eton College erlebt. Die fünf Bände (2005 bis 2008) wurden auf Wunsch von Ian Fleming Publications Ltd. entwickelt. Im Herbst 2014 schloss mit *Shoot to kill* der erste Band, geschrieben von Steve Cole an, der die Serie weiterführt; sie wurde im Frühjahr 2017 nach vier Bänden mit *Red Nemesis* abgeschlossen.⁴⁹³

Wie bei den vorgestellten Detektivromanen, die Sherlock Holmes als (Haupt-)Figur auftreten lassen, zeigt sich auch in Higsons Reihe die intertextuelle Entlehnung einer bekannten literarischen Figur aus der Erwachsenen- in die Jugendliteratur. Genau wie bei Holmes ist nur wenig über das Privatleben der Figur Bond bekannt, der Leser von Flemings Romanen findet nur wenige Fakten über Bonds Kindheit und Jugend, die in unterschiedlichen Romanen verstreut sind. Autoren wie Higson genießen auf diese Weise einen gewissen Spielraum, da sie sich nur an wenige Kernpunkte der literarischen Biografie ihrer entlehnten Figur halten müssen.

Ein wichtiger inhaltlicher Punkt, der *Young Bond* von *Alex Rider* unterscheidet, sei gleich vorweggenommen: James arbeitet in Higsons Reihe für keinen Geheimdienst, sondern wird (mehr oder weniger) zufällig in unterschiedliche Abenteuer mit teils politischem Ausmaß verwickelt. Das ist ein interessanter Ansatz, da die meisten Leser vermutlich erwartet hätte, dass Bond in seiner Jugend den Kontakt zu seinem späteren Arbeitgeber herstellt und die Figur auch in einer Jugendbuchreihe im gleichen Kontext auftritt. Somit fehlt ein wichtiges Element des Agententhillers und es wird die Frage aufgeworfen, ob es sich überhaupt um eine Agentenserie handeln kann, wenn die Hauptfigur kein Agent ist. Reicht die Tatsache, dass es sich um James Bond handelt, um die Romane diesem Genre zuzuordnen? Im Folgenden wird gezeigt, wie *Young Bond* aufgrund von anderen Handlungsstrukturen und typischen Figuren des Genres trotz fehlenden Auftraggebers als Agententhiller kategorisiert werden kann.

Higson wollte ausdrücklich keine Reihe mit einem jugendlichen Spion als Hauptfigur schreiben: „James should very much **not** be a teenage spy figure; we didn't

⁴⁹³ „The new series [...] will follow teenage James in the aftermath of his expulsion from Eton. This period in Bond's life has never been explored before and readers can expect all the thrills, action, glamour and tension that are the essential ingredients of a classic Bond adventure.“ Vgl. <http://www.ianfleming.com/books/young-bond-books-2/> (30.10.2017)

want to go down the cheesy Cody Banks/Spy Kids route“.⁴⁹⁴ Daher präsentiert er James als neugierigen und engagierten Jungen, der sich im Grunde jedoch ein ruhiges Leben wünscht; eine erkennbare Parallele zu Alex Rider.

2.2.1 Narratologisches

Young Bond präsentiert neben dem Erzählstrang, der auf Hauptfigur James fokussiert ist, auch Kapitel, die Gedanken und Beweggründe anderer Figuren, meist der Täter, darstellen und dem Leser auf diese Weise einen Wissensvorsprung gegenüber James ermöglichen. Diese Kapitel dienen zum einen der frühen Charakterisierung der Gegenspieler und dienen gleichzeitig dem Spannungsaufbau, da der Leser in Form von geplanten Verbrechen (z.B. Amys Entführung in *Blood Fever*) oder beschriebenen Orten (z.B. der Todesparkour in *Hurrican Gold*) frühzeitig Informationen über den späteren Fortgang der Handlung bekommt. Informationen zu Figuren werden oft in einem neutralen Erzählbericht zusammengefasst, so dass der Leser die wichtigsten Details ihres Lebens kennt und daraus oftmals Rückschlüsse auf ihre (kriminelles) Handeln ziehen kann.

Nicht alle Schurken werden dabei als durchweg böse dargestellt, sondern erscheinen zumindest zum Teil als ambivalentere Figuren, die im Gegensatz zu Horowitz' Schwarz-Weiß-Malerei in Grauzonen verortet werden können: Zoltan aus *Blood Fever* hilft James beispielsweise zu entkommen, ein gefangenes Mädchen zu befreien und den eigentlichen Schurken des Romans zu überwältigen. El Huracán aus *Hurrican Gold* zeichnet sich durch Zuneigung gegenüber James aus und gibt ihm die Chance, für seine Freiheit zu kämpfen – er hält sein Versprechen und lässt James nach dessen Sieg frei (IV, 358 ff.).⁴⁹⁵ Im gleichen Band ist Sakata zwar Mitglied einer mörderischen Verbrecherbande, missachtet aber die Befehle seiner Chefin und bringt einen verletzten Jungen ins Krankenhaus (IV, 176 f.). Ähnlich verhält es sich mit Roan aus *By Royal Command*, die James verrät, aber am Ende des Romans ihr Leben gibt, um ihn zu schützen (V, 344). Auf diese Weise tragen unterschiedliche Figuren zum Spannungsaufbau bei: Da der Leser sie nicht immer eindeutig „den Guten“ oder „den Bösen“ zuordnen kann, besteht das Risiko, dass James von vermeintlichen Freunden hintergangen wird (Roan), sowie die Chance, dass er Feinde auf seine Seite ziehen und sich dadurch einen Vorteil verschaffen kann (Zoltan). Es handelt sich hierbei um die subgenretypische Zukunftsspannung,⁴⁹⁶ die Higson in seiner Reihe ausgiebig verwendet. Da James im Gegensatz zu Alex Rider von keinem Geheimdienstmitarbeiter zu Beginn eines Romans über den Charakter seines Gegenspielers und die potentielle Gefahr seiner nächsten

⁴⁹⁴ Vgl. Interview: <http://commanderbond.net/2677/the-charlie-higson-cbn-interview.html> (31.03.2018)

⁴⁹⁵ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Charlie Higson. *A James Bond adventure*. 5 Bände. New York: Hyperion Books, 2009–2011.

⁴⁹⁶ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 52 ff.

Mission informiert wird, steigt die Spannung. Zugleich lassen sich in allen Bänden Rätselemente finden, die zu Beginn eines Romans präsentiert werden und durch das Wecken von James' Neugier die weitere Handlung auslösen. In *Blood Fever* entdeckt James z.B. das versteckte Portrait eines Mannes (II, 17) und belauscht zwei Gestalten, die Latein sprechen (II, 15). Die Frage nach der Identität des Porträtierten und dem Nutzen einer toten Sprache führen zu Spannung (*tension*), geraten im weiteren Laufe der Handlung jedoch (zunächst) in Vergessenheit. Erst zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt wird dieser Handlungsfaden wieder aufgenommen und die rätselhaften Ereignisse des Anfangs stellen sich als Teil eines größeren Verbrechens heraus. In fast allen Bänden gibt es parallel ablaufende Handlungen, die anfänglich nichts mit einander zutun zu haben scheinen, am Ende jedoch stets verknüpft werden.

2.2.2 „I try and get as much violence in as I can“ – Gewaltdarstellung

Higson will nach eigener Aussage junge Leser, „ten to thirteen“,⁴⁹⁷ ansprechen. Daher ist es erstaunlich, welch hohes Maß an Gewalt, Brutalität und Ekel in *Young Bond* präsentiert wird: Man hört schnell auf, die Toten zu zählen, dass Menschen bei einem Hurrican oder einer Überschwemmung sterben, erscheint in Anbetracht der Tatsache, dass umso mehr Menschen erschossen, erschlagen oder zu Tode gefoltert werden, beinahe nebensächlich. In *Hurricane Gold* wird beispielsweise detailliert beschrieben, wie ein Mann den Todesparkour des Schurken durchläuft, seine Füße von Metallstacheln durchbohrt werden, er sich an glühenden Metallplatten Haut und Fleisch von den Händen reißt und schließlich von scharfen Metalldrähten in Stücke zerteilt wird, bevor ein Jaguar seine Leiche frisst (V, 15–24). Im gleichen Band frisst sich eine Made durch das Fleisch in James' Schulter (V, 278). In *By Royal Command* hängt wie durch Zufall die Leiche eines Bergsteigers vor James' Zellenfenster. Als er sie zu sich ziehen will, um an ihre Waffe zu gelangen, schlitzt er ihr versehentlich den Bauch auf und wird unter einem Schwall aus Gedärmen und Verwesungsflüssigkeiten verschüttet:

There were coils of intestines over his forearm now, and his hand was buried in it all. [...] Slimy, glistening, bluish-gray in the moonlight, the man's guts almost seemed to be alive. James finally managed to tear his eyes away, and his fingers wormed through the tangled mass (V, 319 f.).

Über eine Seite lang wird beschrieben, wie James zwischen den Därmen nach der Pistole tastet, und seine Reaktion, als er sie endlich findet, zeigt deutlich, wie traumatisierend das Erlebnis für ihn ist: „He tore off his shirt and furiously wiped the filth from his arms and chest and face. He didn't stop. He couldn't. He had to keep doing something to prevent the horror from taking over his mind.“ (V, 321).

⁴⁹⁷ http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb1d_postsilver-fin.php?&s=literal_higson (31.03.2018)

Der Autor erklärt: „I try and get as much violence in as I can because that's what the kids love“.⁴⁹⁸ Zwar wird dieser Satz von Higson mit einem Lachen begleitet, allerdings fällt es schwer, dieses zu deuten. Auch auf die Frage nach einer möglichen Verfilmung seiner Romane gibt Higson zu: „they're quite violent, so I don't know... Well, there's quite a lot of discussion about kids and violence and what they should be exposed to“.⁴⁹⁹ In einem Interview sagt er, er habe die Geschichten vor der Veröffentlichung seinen eigenen Söhnen vorgelesen: „it's their fault the books are so violent; being boys they just want to kill all the characters and have huge battles all the time“.⁵⁰⁰ Nach Nusser setzt gerade bei dieser “violence is fun”-Technik” die Kritik am Genre an.⁵⁰¹

James Bond ist eine Figur, die durch Flemings Romane und die Verfilmungen mit Gewalt assoziiert wird. In vielen Szenen, vor allem in den Filmen mit Connery und Moore, werden gewalttätig Szenen jedoch durch Humor abgemildert, was bei Higson nicht der Fall ist. In diesem Zusammenhang macht Eco darauf aufmerksam, dass Flemings Werke nicht per se Gewalt verkörpern, sondern der Fokus auf der desillusionierten Sicht von Handlungen liegt, die durch ihre Unabwendbarkeit nebensächlich erscheinen.⁵⁰²

2.2.3 Die Figuren

Neben Hauptfigur James haben regelmäßig auftretende Figuren (Freunde und Lehrer in Eton, James' Tante) nur kleinere Nebenrollen. Lediglich im dritten Band werden James' Freunde näher beleuchtet; nicht jedoch, um sie als Figuren lebensnäher oder interessanter zu machen, sondern, um die Handlung voranzutreiben und James nicht durch zu viele Talente unglaublich erscheinen zu lassen. Sie erfüllen Funktionen, z.B. Pritpal, der durch seine Vorliebe für Rätsel den verschlüsselten Brief eines entführten Professors dekodieren kann (III, 21 ff.). Higson erklärt: „The friends are there to do what they need to do, talk to him, tell him what's going on... [...] I did want James to stay the main focus even in the school scenes“.⁵⁰³ So ist Pritpals Aufgabe mit der Lösung des Codes erfüllt und er spielt im weiteren Verlauf keine Rolle mehr.

⁴⁹⁸ Interview: <http://www.thebookbond.com/p/charlie-higson.html> (zuletzt 31.03.2018)

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Interview auf: http://clubs-kids.scholastic.co.uk/clubs_content/4246 (zuletzt 31.03.2018)

⁵⁰¹ Nusser, Kriminalroman. S. 49.

⁵⁰² Umberto Eco. „Narrative structures in Fleming.“ *The James Bond phenomenon. A critical reader*. Ed. Christopher Lindner. Manchester: Manchester University Press, 2003. S. 34–55, hier S. 49.

⁵⁰³ http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb1d_postsilverfin.php?&s=literary_higson (31.03.2018)

Neben dem genretypischen Kontrastpaar Hauptfigur–Schurke wird James pro Band ein Mädchen an die Seite gestellt, das die Rolle des „Bond Girls“ übernimmt, die nicht nur in den Romanen Flemings, sondern vor allem in den Verfilmungen ein wiederkehrendes Element ist. Es lassen sich sowohl Kontrastpaare (James–Precious / James–Vendetta) als auch Korrespondenzpaare (James–Wilder / James–Amy) erkennen. Die Paarungen tragen auf unterschiedliche Weise zum Handlungsverlauf und Spannungsaufbau bei (vgl. 2.2.3.5).

Die meisten Figuren der Reihe werden durch ihr Handeln charakterisiert: Entführte Kinder für Experimente zu missbrauchen (*SilverFin*), jemanden durch Moskitostiche töten zu lassen (*Blood Fever*) oder ihn durch ein Labyrinth voller Fallen zu schicken (*Hurrican Gold*), trägt nicht dazu bei, beim Leser Sympathie zu wecken – höchsten durch die Kreativität, die die Schurken bei diesen Folter- und Tötungsarten beweisen. Gleichzeitig gibt es explizit-auktoriale Charakterisierungen in unkommentierten Textpassagen, die alle wichtigen Details zu einer Figur zusammenfassen und viel über ihren Charakter und ihre Beweggründe preisgeben. Ein Beispiel sind Wolfgang und Ludwig Smith aus *Double or Die*: Der dreiseitige Bericht über sie beginnt mit ihren Namen und lässt eine Kurzbiografie folgen, die bei der Geburt beginnt und in der Gegenwart endet (III, 105 ff), ohne dabei wertend zu sein.

2.2.3.1 „My name is Bond, James Bond.“

Wie erwähnt ist über Bonds Kindheit und Jugend wenig bekannt. Fleming gibt in seinen Romanen nur spärliche Hinweise auf Bonds Vergangenheit, die von John Pearson in *James Bond: The Authorized Biography* zusammen getragen wurden.⁵⁰⁴ Einige wenige Details liefert der Roman *You only live twice* (1964), denn hier schreibt Bonds Chef M einen Nachruf für den totgeglaubten Bond: 1920 geboren sind seine Eltern der schottische Ingenieur Andrew Bond und die Schweizerin Monique Delacroix. Nach ihrem Tod 1931 wächst James bei seiner Tante auf, mit 13 Jahren geht er genau wie Fleming nach Eton, von wo man ihn zwei Jahre später wegen „some alleged trouble with one of the boys' maids“⁵⁰⁵ verweist. Mehr erfährt man nicht.

Bei Higson wurde James von seiner Tante unterrichtet, daher fällt es ihm anfänglich schwer, sich den strengen Regeln der Schule zu unterwerfen (I, 17). Sein Vater verbrachte viel Zeit auf Reisen, Frau und Kind lebten in Hotels und fremden Ländern (I, 86) ohne ein richtiges Zuhause zu haben: Seine Tante vergleicht James mit „a piece of lost luggage“ (I, 89), das durch Europa geschickt wird. Ein Vorteil des häufigen Ortswechsels sind James' Sprachkenntnisse in Französisch und Deutsch (I, 17); auf die Mehrsprachigkeit als häufiges Attribut eines Agenten

⁵⁰⁴ Higson hat diese Biografie nach eigener Aussage jedoch nicht gelesen:
<http://commanderbond.net/2677/the-charlie-higson-cbn-interview.html> (31.03.2018)

⁵⁰⁵ Ian Fleming. *You only live twice*. New York: The New American Library, 1964. S. 224.

wurde bereits bei *Alex Rider* hingewiesen. Neben dem frühen Verlust der Eltern gibt es eine weitere Parallele zwischen Alex und James: „All James wanted was to return to being an ordinary schoolboy“ (V, 30). Obwohl James in vielerlei Abenteuer verstrickt wird, wünscht er sich eigentlich ein ruhiges Leben. Higson wollte zeigen, wie aus einem normalen Jungen der zynische Bond geworden ist, den Fleming darstellt: „I wanted to show Bond hardening and growing up through the books; becoming tougher and more cynical and disillusioned with the world“.⁵⁰⁶ James ist diese Veränderung im Verlauf der Reihe anzumerken, er wird schweigsamer und abweisend und ist bereit, in schwierigen Situationen zu handeln. Er muss in Gefahren wie eine Maschine funktionieren und hat wenig Raum für Gefühle oder private Gedanken. Nur selten denkt er über sein Leben nach und offenbart eine pessimistische Sicht: „Sooner or later we all die. If violence didn't get you, disease would, and if somehow all the diseases in the world missed you, then there was only old age to look forward to and the slow decay of the body“ (III, 164). James ist sich der Gefahr meist bewusst und nicht so kindlich naiv wie Alex. Er weiß, dass er sein Leben riskiert, sieht sich jedoch in der Pflicht, nicht tatenlos zuzusehen.

Double or Die, der dritte Band der Reihe, schließt mit drei Seiten, die zwölf Jahre nach den Geschehnissen in Eton spielen und einen veränderten James zeigen. Er ist Commander der R.N.V.R., der königlichen Marinereserve, und führt Aufträge aus, ohne ihre Hintergründe zu kennen oder zu hinterfragen (III, 368 f.). Er macht eine zynische Bemerkung über seine Tätigkeit: „I'm just a foot soldier. I tend to solve problems with my fists, or with a gun, and I suppose I'm doomed to spend the rest of my life trying to sort out the problems that the clever people of this world make for the rest of us“ (III, 371).

2.2.3.2 „I was what you might call a spy“ – Uncle Max

Wie Alex Rider hat auch James einen (ehemaligen) Spion als Onkel, der auf inhaltlicher Ebene als Verbindung zur Welt der Spionage fungiert. Higson erklärt die Figur des Onkels, der im ersten Band gerade noch lange genug lebt, um James einen Einblick in diese Welt zu geben, wie folgt:

I did want there to be some element of spying in the book, because that's obviously what Bond is known for. So it felt right for him to have an uncle who had been a spy in the First World War. It gives us a taste of the world that James is going to be involved with when he grows up, and the man he is going to become.⁵⁰⁷

Als Max erstmals von seiner Tätigkeit spricht, reagiert James begeistert mit „How exciting“ (I, 108), während Max sogleich versucht, die aufkeimende Euphorie zu

⁵⁰⁶ Vgl. <http://commanderbond.net/2677/the-charlie-higson-cbn-interview.html> (31.03.2018)

⁵⁰⁷ Ebd.

bremsen: „You think so? If constant, belly-rotting fear is exciting“ (I, 108). James ist dennoch fasziniert und sagt, er wolle später vielleicht ebenfalls Spion werden (I, 186). Max erzählt eindringlich, wie er gefoltert wurde und nur schwer verletzt, halb verhungert und gedemütigt entkommen konnte (I, 187 ff.). Er warnt: „don't ever be a spy. War's a dirty enough business as it is“ (I, 191). Damit ist das Thema beendet; Max stirbt kurz darauf. Als Figur erfüllt er die Funktion des Informanten, der James erstmals auf die Arbeit eines Spions hinweist. Genau wie bei Alex soll die Verwandtschaft zu einem Spion zudem auf eine Art angeborenes Talent für diese Arbeit hinweisen und James' Handlungen und seine spätere Berufswahl glaubwürdiger machen (V, 357).

2.2.3.3 Michael Merriot und der SIS

Bereits im ersten Band wird eine Figur in James' schulischem Umfeld eingeführt, die zum einen als verständnisvoller, väterlicher Freund auftritt und zum anderen die durch Onkel Max angestoßene Verbindung zum Geheimdienst aufrechterhält: Michael Merriot.⁵⁰⁸ Er motiviert James zu sportlichen Bestleistungen an der Schule (z.B. I, 27) und ist der Einzige, der von James' Abenteuern in anderen Ländern weiß. Erst im letzten Band erfährt man, dass er für den SIS arbeitet (V, 219 f.) und James auf diese Weise von Anfang an indirekten Kontakt zur Welt der Spionage hatte. Merriot hat mit James' Onkel zusammengearbeitet und kannte James' Vater, der als Informant für den SIS agierte (V, 220). Es war Merriot, der vorschlug, James nach Eton zu schicken, so dass er ihn dort im Auge behalten und nach verborgenen Spionagefähigkeiten suchen könnte (V, 220). Auch in diesem Punkt ähneln Higsons Romane denen Horowitz', denn auch James soll gegen seinen Willen zum Agenten ausgebildet werden, da aufgrund seiner Verwandtschaft zu einem Spion wie erwähnt ein Talent vermutet wird. Man muss sich zudem fragen, ob James wirklich durch Zufall in all seine Abenteuer verstrickt wird oder ob der SIS auch hier seine Finger im Spiel hat. Diese Frage lässt sich innerhalb der Reihe jedoch nicht beantworten. Es ist möglich, dass Steve Cole in der Fortführung Antworten gibt.

Der SIS greift ein, als James und Roan im letzten Band vor den Nazis fliehen. James trifft auf Merriots Vorgesetzten, der an seinen Patriotismus appelliert (V, 358). Auf James' Einwand, Max habe ihn gewarnt, niemals ein Agent zu werden, erwidert Merriot: „Wise words I'm sure [...] But perhaps our destinies are chosen for us. And we will always need people like you“ (V, 357). Auf die Nachfrage, ob James später dem MI6 beitreten werde, erwidert dieser: „I don't suppose I have much of a choice“ (V, 358).

⁵⁰⁸ Auf interessante Weise erinnert Merriot als großer, dünner Mann mit grauen Augen, Hakkennase und Pfeife (I, 26) an Sherlock Holmes; eine Ähnlichkeit, die vermutlich nicht zufällig ist.

2.2.3.4 Die Schurken, ihre Verbrechen und Motive

Wie bei *Alex Rider* sollen auch für *Young Bond* die Täter genauer vorgestellt werden, da sie neben dem Agenten zu den wichtigsten Figuren des Genres gehören und sich in ihrer Gestaltung oft besondere Muster und Konventionen zeigen. Higson hat in den Schurkenfiguren eine besondere Herausforderung der Reihe gesehen, da er sich an Flemings Schema halten wollte:

The trickiest thing in writing a Bond book is coming up with a good villain. Because I'm trying to structure them like the Ian Fleming books and use them as the inspiration, the villains are going to come out like Fleming's villains and be up to the same sort of things that his villains got up to. In a sense his villains are all variations of the same theme, this kind of rich powerful megalomaniac.⁵⁰⁹

Besonders die letzten drei Wörter, rich powerful megalomaniac, fassen die kriminellen Figuren der Reihe passend zusammen. Auch in *Young Bond* sind die meisten Antagonisten zudem männlich: Es treten rund ein Dutzend Kriminelle (inklusive Helfer) auf, lediglich zwei von ihnen sind weiblich, Irina Sedova und Mrs Glass. Sedova wird jedoch als sehr maskulin beschrieben (III, 316) und erinnert in ihrer Darstellung an Rosa Klebb aus Flemings Roman *From Russia with Love* (1957). Mrs Glass bekommt einen äußeren Makel in Form fehlender Haare, den sie unter einem Hut verbirgt (IV, 313).

Im Gegensatz zu *Alex Rider* weiß der Leser zu Beginn nicht immer, wer James' Gegner sein wird, was u.a. durch den fehlenden Auftrag eines Vorgesetzten bedingt ist, der nicht gleich anfangs das Augenmerk auf eine bestimmte Figur lenkt. Higson verwendet kein einheitliches Schema für den Zeitpunkt des ersten Erwähnens bzw. Erscheinen des Schurken: Lord Hellebore tritt in *SilverFin* im zweiten Kapitel (von 28) auf und El Huracán wird gleich im ersten Kapitel von *Hurricane Gold* als Schurke vorgestellt (IV, 3 ff.). Im Gegensatz dazu bleibt z.B. Irina Sedova in *Double or Die* als Drahtzieherin hinter den Verbrechen lange Zeit verborgen: James sieht sie im 18. Kapitel (von 29) zum ersten Mal, ohne dass man erfährt, welche Rolle sie spielt; ihr Name wird erst im 25. Kapiteln erwähnt und erst hier bekommt der Leser mehr Informationen über sie und ihren kriminellen Auftrag.

Die Fanatiker – Lord Randolph Hellebore und Dr. Perseus Friend

Lord Hellebore ist von der Erschaffung eines Supersoldaten durch die Kreuzung menschlicher mit tierischer DNS besessen (I, 240 ff.). An seiner Seite steht Dr. Perseus Friend, Halbrusse und in Deutschland aufgewachsen, sodass er zwei „Klischeefeinde“ des Agententhrillers verkörpert. Friend ist genau wie Dr. Grief aus *Alex Rider* ein Anhänger von Hitler und „his very modern ideas about biological purity and the selective breeding of humans to create a master race“ (I, 170). Man nimmt an, dass Friend im brennenden Labor stirbt (I, 316 f.), im letzten Band

⁵⁰⁹ http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb2a_bloodfever.php?&s=literary_higson (31.03.2018)

kehrt er jedoch zurück:⁵¹⁰ Er ist zu den Nazis übergelaufen (V, 301 f.): Ein Anschlag auf König George, für den Friend die Russen verantwortlich machen will, soll Prinz Edward zu einer Allianz mit Hitler gegen Russland überzeugen (V, 303 f.).

Piraten und römische Herrscher – Zoltan, Count Ugo Carnifex und die Millenaria

In *Blood Fever* stehen James mehrere Schurken gegenüber: Zoltan verdient seinen Lebensunterhalt mit dem Diebstahl und Verkauf von Kunstgegenständen, hilft jedoch James die entführte Amy zu retten und Count Ugo zu töten (II, 250 f.). Ugo wird als „ghostly, white-skinned man“ (II, 120) beschrieben, der ein Anhänger des Römischen Reichs ist (II, 126) und wie die antiken Feldherren in die Geschichte eingehen möchte (II, 126). Er leitet die Gruppierung Millenaria, die Europa in einen Krieg stürzen und auf diese Weise „erobern“ will (II, 214 f.). Die Millenaria ist ähnlich wie SCORPIA bei *Alex Rider* oder SPECTRE in Flemings Romanen ein Zusammenschluss von Kriminellen aller Nationen (II, 215), sogar in Eton hat Ugo einen Verbündeten, den Lehrer Peter Haight (II, 78 ff.). Ugo erklärt seine einfache, aber wirkungsvolle Art, Probleme zu lösen: „If there is a problem, I fix it with a gun or with a knife“ (II, 239). Ugo stirbt in seinem Schloss, das von den Wassermassen eines gebrochenen Staudamms überflutet wird.

Der Feind im Osten – Colonel Irina Sedova und Sir John Charnage

Mit Irina Sedova, Oberst der GPU (des sowjetischen Geheimdienstes), tritt ganz in Flemings Tradition eine Russin als Gegenspielerin auf, die, wie zuvor erwähnt, an Flemings Figur Rosa Klebb erinnert.⁵¹¹ Sie wird als strenge, stämmige Frau mit grauem Haar und grauer Kleidung beschrieben (III, 316), die wenig Emotionen zeigt und den Erfolg einer Mission als oberste Priorität ansieht. In *Double or Die* wollen die Russen unter ihrem Kommando eine Dekodiermaschine in ihre Gewalt bringen. Obwohl sie versucht, James zu töten, lässt er sie gehen (III, 366 f.), ohne zu wissen, dass sie noch mal eine Rolle in seinem Leben spielen wird, denn auch sie tritt im letzten Band erneut auf. Hier will sie Friends Pläne zur englischen Allianz mit den Nazis verhindern und es sind ihre Leute, die James und Roan das Leben retten (V, 338 ff.). Als James sich weigert, mit ihr nach Russland zu kommen, will sie ihn töten (V, 344). James schießt auf sie und glaubt, sie getötet zu haben (V, 344), sie entkommt jedoch erneut (V, 354).

Sir John Charnage ist überzeugter Kommunist, der nach einer Kriegsverletzung den Glauben an sein Vaterland verloren hat (III, 322 f.) und bereit ist, den Russen beim Bau einer Decodiermaschine zu helfen (III, 324). Sedova lässt ihn töten, als er nicht mehr von Nutzen ist: „You were only ever a servant, John. [...] you were simply a tool“ (III, 320). Charnages Helfer Ludwig und Wolfgang Smith

⁵¹⁰ Auch hier lässt sich eine Parallele zu *Alex Rider* finden: Julius Grief soll ebenfalls in Flammen umgekommen sein, tritt im letzten Band der Reihe jedoch erneut als Schurke auf.

⁵¹¹ Vgl. Becker, „Spionageroman“, S. 115.

sind wie viele Handlanger in *Alex Rider* durch ihre äußere Erscheinung als solche gekennzeichnet, besonders Ludwig fällt durch sein totenkopfähnliches Gesicht auf, das ihn zur Zielscheibe von Spott und durch seine Rache kriminell werden lässt (III, 105).

Der stürmische Inselbesitzer – El Huracán

Auf El Huracáns Insel flüchten sich Kriminelle, falls sie für die „Gastfreundschaft“ bezahlen können. Es gelten vier Regeln: Huracán ist der Boss, Geld wird in seiner Bank aufbewahrt, es gibt keinen Kontakt zur Außenwelt, wer die Insel einmal betreten hat, kann sie nicht mehr verlassen (IV, 8). Ein Verstoß bedeutet gleichsam den Tod, wie im Fall von Mr King, der nur einen Brief verschicken wollte (IV, 15 ff.). Sein minutiös beschriebener Todeskampf in einem Hindernisparkour mit grausamen Folterinstrumenten dient gleich zu Beginn des Romans der Charakterisierung Huracáns, der das Schauspiel genießt und auf diese Weise gleichzeitig seinen unumstrittenen Machtanspruch auf der Insel unterstreicht. Higson nennt den Parkour „a homage to Dr No“,⁵¹² der ebenfalls auf einer Insel lebt und Bond im Roman durch einen ähnlichen Parkour schickt, um zu sehen, wie viele Schmerzen er ertragen kann.⁵¹³

El Huracáns Vater benannte seinen Sohn nach einer Maya-Gottheit (IV, 118 f.), Huracán zieht Parallelen: „just like a real hurrican you cannot argue with me. I am king, chancellor, judge, jury, and executioner. There is no law but mine. My word is absolute“ (IV, 273 f.). Er findet Gefallen an James: „You are brave and resourceful and clever, and I see you have a streak of iron in your soul, like me, James. [...] I need an assistant. Someone I can train. [...] You could one day rule here“ (IV, 318 f.). El Huracán erinnert damit an Sarov aus *Alex Rider*, der den Jungen ebenfalls väterlich bei sich aufnehmen will. Als James das Angebot ablehnt, stimmt Huracán zu, ihn freizulassen, sollte er bis ans Ende des Parkours gelangen (IV, 357). Er hält das Versprechen und ist einer der Schurken der Reihe, der überlebt.

Die hübsche Opportunistin – Mrs Glass

Mrs Glass ist die zweite weibliche Antagonistin und Deutsche (IV, 213). Sie hat für viele Länder spioniert, Kontakte zur Yakuza, den Tongs, der Cosa Nostra und anderen Verbrecherorganisationen (IV, 285). Sie hat Staatsgeheimnisse verkauft und ihre Auftraggeber hintergangen; trotzdem wurde sie in Amerika als Heldin gefeiert und nahm einen Job als verdeckte Ermittlerin an (IV, 286 f.). Auch hier nutzt sie ihre Beziehungen auf kriminelle Weise für den Schmuggel und lässt sich

⁵¹² http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb4a_elements.php?3?literary_higson (31.03.2018)

⁵¹³ Ian Fleming. *Dr No*. London: Vintage by Random House, 2012. S. 256 f.: „I have just finished construction an obstacle race, an assault course against death. [...] It will be most interesting to observe how far you get down the course I have devised. [...] I have high expectations of you.“

als Söldnerin anheuern (IV, 287). Ihr ist jede Anstellung recht, die Geld bringt. Wird sie im Gegensatz zu Sedova zunächst als schöne Frau vorgestellt, verbirgt sie unter ihrem Hut tiefe Narben und fehlendes Haar (IV, 313). Auf diese Weise gehört sie zu den Schurken, die äußerlich (wenn auch verborgen) als solche gekennzeichnet sind.

An ihrer Seite steht eine vierköpfige Bande, die vor allem durch ihre kreative Art zu sterben auffällt: Allein Sakata, der sich gegen Mrs Glass' Befehle stellt, überlebt (IV, 177.). Manny wird erschossen (IV, 271), Strabo von Wanderameisen gefressen (IV, 239 f.) und Whatzat versinkt in einem Ölsee (IV, 160 f.).

2.2.3.5 „You will break many girls' hearts“ – Bond-Girls

Einen charmanten Herzensbrecher, wie man ihn aus den frühen Bond-Filmen mit Connery oder Moore kennt, trifft der Leser bei Higson nicht an. Meist verhält sich James gegenüber den Mädchen, die ihm pro Band zur Seite gestellt werden, nicht einmal höflich – und dennoch verlieben sie sich in ihn. „[Y]ou can't write a James Bond book without some good strong female characters“, sagt Higson. „That's what I've tried to do, to get some interesting girls in there“.⁵¹⁴ Die Mädchen werden auf der Internetseite der Reihe als „Bond-Girls“ gelistet, entsprechen jedoch nicht dem Bild leichtbekleideter, erotischer Frauen, das viele Leser durch die Filme mit diesem Begriff assoziieren. Die sexuelle Komponente musste Higson beschränken: „Sex is tricky in these books because they are aimed at kids who are younger than James Bond who will be reading it. Boys particularly at that age don't want to be reading about kissing and cuddling“.⁵¹⁵ Die Namen der Mädchen erinnern jedoch stark an Fleming, der ungewöhnliche Vornamen wie Solitaire, Vesper, Honeychile oder Domino vergibt.

Wie Flemings Bond bleibt James auch bei Higson alleine, seine „Bekanntschaften“ überdauern nicht bis zum nächsten Abenteuer und werden in keinem weiteren Roman erwähnt.⁵¹⁶ Die Mädchen erfüllen eine Funktion innerhalb der Handlung und sind notwendig für bestimmte Wendungen: Wilder Lawless fungiert als Informantin, die James Wissenswerts über seinen Gegenspieler Lord Hellebore erzählt (I, 179 f.), und rettet James wie ein *deus ex machina*, als Hellebore ihn töten will (I, 299).⁵¹⁷ In *Blood Fever* präsentiert Higson ein klassisches Kontrastpaar,

⁵¹⁴ http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb1a.php?3?s=literary_higson (31.03.2018)

⁵¹⁵ http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb2a_blood-fever.php?3?s=literary_higson (31.03.2018)

⁵¹⁶ Vgl. Cornelius' Aussage zu hilfreichen Freunden in Nebenrollen: „In many instances, after the case is solved, the friend is never heard from again.“ Michael G. Cornelius. „Introduction“. *The boy detective*. Ed. Michael G. Cornelius. S. 1–18, hier S. 10.

⁵¹⁷ Vgl. Nussers Aussage zur Funktion von Gefährten im Thriller. Nusser. *Kriminalroman*. S. 62.

„standard good girl and bad girl“⁵¹⁸ die blonde, aristokratische, wortgewandte Amy Goodenough und das Eingeborenenmädchen Vendetta mit dunkler Haut, schwarzer Mähne und animalischem Verhalten (II, 271). Amys Entführung bildet den Ausgangspunkt für James’ Nachforschungen und ist der Hebel, der alles weitere in Gang setzt. Vendetta ist wie Wilder die Figur, die James im entscheidenden Moment unverhofft rettet (II, 271 f.) und durch neue Informationen für einen Umschwung in der Handlung sorgt (II, 299 f.). Kelly hilft James im dritten Band bei der Lösung eines Rätsels, das er alleine nicht entschlüsseln konnte, und durch ihre gute Kenntnis der Londoner Straßen. Precious Stone ist ein reiches, verzogenes Mädchen, das allein an Äußerlichkeiten interessiert ist (z.B. IV, 77 f.) und James’ Handeln im vierten Band blockiert und erschwert; er muss sich nicht nur gegen Naturkatastrophen und mehrere Kriminelle beweisen, sondern auch gegen Precious.

Eine Sonderrolle nimmt Roan im letzten Band ein. Mit ihr führt Higson das Zimmermädchen ein, wegen dessen Bond Eton verlassen muss.⁵¹⁹ Da der „incident“ bei Fleming nicht näher beschrieben wird, hatte Higson genügend Freiraum und machte aus der Liebesbeziehung zugleich eine politische Intrige: Roan soll in Eton ein Attentat auf den König planen, doch als der Plan misslingt und ihr Partner erschossen wird, soll James Roan für den SIS ausspionieren (V, 223 f.). Stattdessen flieht er mit ihr ins Ausland. Roan ist jedoch nicht ebenso loyal, sondern liefert James an ihren Auftraggeber aus (V, 310). Sie glaubt, für den Kommunismus zu arbeiten, hat jedoch den Nazis in die Hände gespielt (V, 301 ff.). Sie bezahlt ihr doppeltes Spiel mit dem Leben, als sie sich schützend vor James wirft.⁵²⁰ Eine sexuelle Affäre wird nur zwischen den Zeilen angedeutet (V, 271): „it’s that eternal problem with writing for kids at the age I’m writing. I can’t be explicit“.⁵²¹ Der Geheimdienst verschleierte die wahren Beweggründe als „[a]n affaire of hearts, nothing more“ (V, 358). James muss eine Verschwiegenheitserklärung unterzeichnen (V, 355) und Higson erklärt somit, warum bei Fleming nie Genaueres berichtet wird.

⁵¹⁸ http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb2a_blood-fever.php?3?s=literary_higson (31.03.2018)

⁵¹⁹ Vgl. Fleming. *You only live twice*. S. 224.

⁵²⁰ Vgl. die Ausführungen von Brusberg-Kiermeier und Greve zu weiblichen Figuren bei Fleming, die „dem Charme des Agenten erliegen“ und am Ende der Geschichte die Seiten wechseln. Stefani Brusberg-Kiermeier und Werner Greve. „Die Evolution des James Bond: Facetten einer vielgestaltigen Entwicklungsgeschichte.“ *Die Evolution des James Bond. Stabilität und Wandel*. Ed. Stefani Brusberg-Kiermeier und Werner Greve. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014. S. 7–21, hier S. 15.

⁵²¹ http://youngbonddossier.com/Young_Bond/Interview_us.html (31.03.2018)

2.2.4 Der Handlungsverlauf

Der fünfteilige Handlungsablauf des Agententhillers (Auftrag, Begegnung, Gefangennahme, Flucht und Sieg) lässt sich in abgeänderter Form auch bei Higson finden: An die Stelle des offiziellen Auftrags treten jedoch unterschiedliche Rätsel, die James' Nachforschen notwendig machen. Im Vergleich zu *Alex Rider* ist es schwierig, in *Young Bond* von Beginn an zu erkennen, wer der Schurke des Bandes ist, denn James begegnet ihnen oft erst in der Mitte oder im zweiten Drittel eines Bandes. Ihre Pläne bleiben trotz Szenen aus ihrer Perspektive lange undurchsichtig, da sich James alle Informationen selbst erarbeiten muss und nicht durch einen Auftraggeber präsentiert bekommt.

Die Gefangennahme lässt sich in allen Bänden finden, in *Double or Die* gibt es sogar mehrere Szenen, in denen James abwechselnd gefangen wird und entkommt. In manchen Fällen flieht er unerkannt (z.B. *Blood Fever*), in anderen kommt es zur typischen Verfolgungsjagd, die sich über mehrere Seiten erstreckt und James in Lebensgefahr bringt. Im Gegensatz zu *Alex Rider* ist in *Young Bond* der Tod des Schurken nicht das unausweichliche Ende, James' Sieg kann auch ohne ihn errungen werden. In *Double or Die* lässt James Irina Sedova laufen, in *Hurricane Gold* lebt El Huracán weiterhin auf seiner Insel, ebenso Mrs Glass.

	Auftrag	Begegnung	Gefangennahme	Flucht	Sieg
<i>SilverFin</i>	nein	zum Teil	ja	ja	ja
<i>Blood Fever</i>	nein	ja (spät)	ja	ja	ja
<i>Double or Die</i>	nein	ja (spät)	ja	ja	ja (Schurke überlebt)
<i>Hurricane Gold</i>	nein	zum Teil	ja	ja	ja (Schurke überlebt)
<i>By Royal Command</i>	nein	ja (spät)	ja	ja	ja (Schurke überlebt)

(Tabelle 5)

Wie Horowitz variiert Higson das Schema und schafft überraschende Momente, behält gleichzeitig jedoch so viel bei, dass die Erwartungen des Lesers nicht enttäuscht werden. Higson fasst seine Struktur wie folgt zusammen: „confrontation with the villain, competition with the villain, gets into villain's lair, gets captured,

is tortured, escapes, gets his revenge“.⁵²² Durch das Fehlen des anfänglichen Auftrags wird es jedoch schwer, *Young Bond* als Agententhiller von anderen Thrillerformen abzuheben; dies geschieht vor allem durch die entlehnte Hauptfigur.

Das im Kapitel zu *Alex Rider* erwähnte Spiel gegen den Schurken ist ein Standard-element in vielen Bond-Romanen Flemings. Bond wird herausgefordert und gewinnt – häufig, weil er die gleichen Tricks wie seine Gegner anwendet. Auch bei Higson liefert sich James solche Spiele, z.B. als er den Sohn eines Schurken beim Wettkauf schlägt, indem er ebenfalls eine Abkürzung nimmt (I, 66 ff.), bei einem Boxkampf die Trägheit durch illegale Gewichte in den Handschuhen seines Gegners zu seinem Vorteil nutzt (II, 192 f.) oder beim Kartenspiel Hearts durch eine Besonderheit in den Regeln des Spiels gewinnt, die er zufällig kennt, sein Gegner jedoch bewusst verschweigt (III, 55 ff.). Man könnte auch die Wette zwischen James und El Huracán als ein Spiel bezeichnen: James soll freigelassen werden, wenn er es durch Huracáns Parkour schafft (IV, 319 f.).

2.2.5 „They're sort of spies, aren't they?“

SIS – Die Darstellung des Geheimdienstes

Im Gegensatz zu *Alex Rider* fällt die Darstellung des Geheimdienstes in *Young Bond* knapp aus. Mit Ausnahme des durch Kriegserfahrungen traumatisierten und daher negativ eingestellten Onkels tritt mit Mr Merriot erst im letzten Band ein Agent des SIS auf bzw. wird erst zu diesem Zeitpunkt als solcher enttarnt. Eine Analyse der Darstellung des Geheimdienstes bei Higson muss daher lückenhaft bleiben; zu viele Fragen bleiben unbeantwortet, z.B., wie weiter oben angesprochen, zu einer möglichen Involvierierung des SIS in James' erste vier Abenteuer.

Zudem spielt auch die zeitgeschichtliche Komponente eine Rolle: James macht seine ersten Begegnungen mit dem Geheimdienst in einer Zeit, in der sich ein Krieg ankündigt und umso stärker an den Patriotismus der nächsten Generation appelliert wird. Auch James fühlt sich von Merriots Appell, dem Vaterland zu dienen, angesprochen, wenngleich Merriot durchaus auch kritische Worte findet. Im ersten Band sinniert er z.B. über den Ersten Weltkrieg:

England has changed forever. [...] men are lying dead under the mud at the Somme and Ypres. And the boys too – boys of eighteen and nineteen. What a waste. Young men who should have gone on to become great sportsmen, politicians, scientists, writers, artists, musicians ... gone forever (I, 29).

Immer wieder liest man ähnliche Kommentare von Merriot, die ebenfalls dazu beitragen, seine Rolle als verdeckter Agent zu verschleiern, indem er wiederholt darauf hinweist, dass er sich nur von anderen Lehrern unterscheide, weil keine besseren Männer verfügbar waren. Merriot erklärt James auch, dass Spionage zu

⁵²² http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb1a.php3?s=literary_higson (31.03.2018)

Zeiten seines Onkels noch brutaler und verlustreicher war, dass viele Fehler bei der Organisation gemacht wurden, man daraus jedoch gelernt habe:

The most important thing we learned in the war [...] was that there will always be a need for intelligence, and intelligence officers. There are men like me all over the country now, in the schools, the universities, the armed forces, in business and government, who are constantly looking out for young men and women who we think would serve the country well. (V, 220)

Der Auftrag, Roan zu beschatten und mehr über die Terrorzelle zu erfahren, der sie angehört (V, 223 f.), ist James erster Auftrag für den Geheimdienst, wenngleich er ihn nicht ausführt, sondern glaubt, Roan durch eine Flucht beschützen zu können. Dass sie ihn verrät, prägt James und unterstützt möglicherweise seinen Entschluss, dem Geheimdienst nach seinem Schulabschluss beizutreten.

2.2.6 Zusammenfassung

James Bond ist Geheimagent,⁵²³ sein Name gilt beinahe als Synonym für dieses Berufsfeld. Higson präsentiert dem Leser in *Young Bond* den vierzehnjährigen James, der sich durch unterschiedliche Abenteuer nach und nach dem Mann annähert, den Fleming in seinen Romanen zeigt. Die Erlebnisse bringen ihn körperlich und seelisch an seine Grenzen und beeinflussen seine Entwicklung; schon als Jugendlicher hat James einen zynischen Blick auf die Welt und fühlt sich verpflichtet, in einer politisch unruhigen Zeit seinen Teil zur Aufrechterhaltung von Recht und Ordnung beizutragen.

James handelt jedoch nicht im Auftrag eines Geheimdienstes, so dass der übliche Auftrag zu Beginn eines Agententhrillers entfällt und die Informationen über seine Gegenspieler und ihre Pläne erst im Verlauf der Handlung zusammengetragen werden müssen. Elemente der Spionage und Geheimdienstarbeit sind jedoch immer wieder präsent, beispielsweise durch James' Onkel Max oder Gegenspieler wie Irina Sedova, die für den russischen Geheimdienst GPU arbeitet. Mit Ausnahme des Auftrags weist die Reihe alle typischen Handlungselemente des Agententhrillers auf, wenngleich Higson sie unterschiedlich gewichtet und manche Sequenzen, z.B. die Gefangennahme und Flucht des Helden, wiederholt und variiert, um eine eintönige Darstellung zu vermeiden und trotz fester Strukturen eine abwechslungsreiche Handlung darzubieten. Aus diesem Grund ist es durchaus gerechtfertigt, eine Reihe wie *Young Bond* auch ohne das deutliche In-Erscheinung-Treten eines Geheimdienstes als Auftraggeber hinter dem Handeln der Hauptfigur als Agententhriller zu verorten.

⁵²³ Vgl. Amis. *James Bond*. S. 12.

Bei der Gestaltung seiner Figuren hält sich Higson an Konventionen des Genres und an die Vorlage, die Ian Flemings Romane über Bond liefern. Er kreiert Schurken in der Tradition von Dr No, nutzt mit Sowjets und Nazis klassische Gegenspieler des Genres, dem dadurch oft Xenophobie und Rassismus unterstellt wurde. Doch auch hier variiert der Autor feste Schemata, beispielsweise wenn er den gleichen Schurken in mehreren Bänden auftreten lässt, ein Roman nicht zwingend mit dem Tod des Schurken endet und Figuren in moralischen Graubereichen, statt auf gegengesetzten Polen von „gut“ und „böse“ positioniert werden. Auch die weiblichen Figuren, die James in jedem Band zur Seite gestellt werden, erinnern nicht nur durch ihre Namen deutlich an die Bond Girls bei Fleming und erfüllen bei Higson ebenfalls oft Funktionen in Bezug auf die Handlung.

2.3 „It made me feel important“ – Andy McNabs *Boy Soldier*

Einen nochmals anderen Blick auf den Agententhiller bietet der britische Autor Andy McNab, der mit *Bravo Two Zero* (1993), das detailliert einen Einsatz des Special Air Service im Irak beschreibt, bekannt wurde. McNab bezeichnet sich als „specialist in counter terrorism, prime target elimination, demolitions, weapons and tactics, covert surveillance and information gathering in hostile environments“⁵²⁴ und hat für den SAS gearbeitet. In seinen Romanen beeindruckt er den Leser mit detaillierten Informationen über Militäraktionen, Spionage und Einblicke in die Welt der Geheimdienste und Spezialeinheiten.

Von 2005 bis 2007 schrieb er gemeinsam mit dem Journalisten Robert Rigby die vierbändige Reihe *Boy Soldier*, die den 17-jährigen Danny in den Mittelpunkt stellt und zeigt, wie dieser durch seinen Großvater Fergus, einen ehemaligen Agenten, in die Welt des Geheimdienstes gezogen wird.

2.3.1 Narratologisches

In allen Bänden erhält der Leser Informationen über die Vergangenheit, Gedanken, Pläne und Gefühle unterschiedlicher Figuren und damit einen Wissensvorsprung gegenüber den Hauptfiguren Danny und Fergus. So erfährt der Leser z.B. im ersten Band gleich zu Beginn, dass Fergus als „Frankie“ eine neue Identität angenommen hat (I, 21 ff), während Danny ihn erst zehn Kapitel später unter diesem Namen ausfindig macht (I, 82 f). Mitunter finden sich Szenen, in denen der ansonsten unauffällige und nicht fassbare Erzähler wertend hervortritt, z.B. wenn er die Vergangenheit eines Soldaten wie folgt kommentiert:

He had been working in Baghdad, guarding VIPs, for the best part of two years, watching the locals rip themselves apart as most of the country continued its

⁵²⁴ <http://www.andymcnab.co.uk/about/> (31.03.2018)

downward spiral towards total anarchy, with the coalition forces helpless to do anything but dodge the bullets and pick up the pieces (IV, 30).⁵²⁵

Gelegentlich wird auch aus Sicht der Figuren berichtet, beispielsweise wenn sich Elena über ihre unzuverlässigen Vater ärgert und dies nicht in direkter Rede geschieht: „now he'd gone AWOL again. Same old Joey. He would never change. Never.“ (II, 266).

Die Sympathie des Lesers ist bei Hauptfigur Danny – nicht zuletzt, weil auch er (wie Alex und James) eine heimatlose Waise ist. Im Laufe der Handlung verdient er sich zusätzliche Sympathie durch mutiges und kluges Handeln. Auch seine Freundin Elena ist sympathisch, Danny kann sich stets auf ihre Hilfe und Unterstützung verlassen. *Avenger* geht am intensivsten auf sie ein und zeigt die unterschiedlichen Facetten einer starken, weiblichen Hauptfigur. Zuletzt wird auch Fergus zumindest teilweise sympathisch. Seine Vergangenheit hat ihn geprägt und abstumpfen lassen, gleichzeitig riskiert er mehrfach sein Leben, um seinen Enkel zu schützen. Der Leser erkennt, dass Fergus Danny trotz anfänglicher Schwierigkeiten und harter Worte lieb gewonnen hat (II, 164) und in der harten Schale ein weicher Kern steckt. Zudem gibt es Nebenfiguren, die sich die Sympathie des Lesers erwerben, z.B. Elenas Vater Joey oder der Reporter Eddie Moyes, beide ihre Hilfe jedoch mit dem Leben bezahlen.

McNab verwendet unterschiedliche Arten des Spannungsaufbaus. Rätselbedingte Spannung baut der erste Band auf, da weder der Leser noch Danny mit Fergus und seiner Vergangenheit vertraut ist und die Hintergründe zunächst unklar bleiben. Ebenso rätselhaft sind in der gesamten Reihe die Beweggründe der Agentin Marcie Devereaux (vgl. 2.3.2.4). Allgemeine Spannung wird durch das erste Kapitel eines Bandes bzw. einen Prolog erzeugt, indem der Zusammenhang mit der darauffolgenden Handlung zunächst nicht erkennbar ist und es keine Berührungspunkte zu geben scheint. Diese Kapitel wecken das Interesse des Lesers auf die finale Verknüpfung, Pro Band stehen zudem eine oder mehrere Frage(n) im Mittelpunkt, auf deren Beantwortung die Handlung ausgerichtet ist: Im ersten Band fragt sich der Leser, ob Fergus ein Verräter ist, warum der Geheimdienst ihn unbedingt fassen will und wie weit man gehen wird, um dieses Ziel zu erreichen. Im zweiten Band lautet die Frage, ob es der Agentin Devereaux gelingt, Fergus' Unschuld zu beweisen. Im dritten Band entsteht der größte Teil der Spannung aus der Frage, ob Elena die Seiten gewechselt hat und sich gegen Danny und den Geheimdienst stellt. Auch der Leser weiß nicht, wann Elena ihre wahren Gefühle zeigt und wann sie eine Rolle spielt. Im letzten Band muss geklärt werden, wer eine neue Droge produziert und wo die Produktion stattfindet.

Auch die wechselnde Perspektive, die den Leser über zeitgleich ablaufende Handlungen in Kenntnis setzt, z.B. dass sowohl Danny als auch sein Gegner Fincham

⁵²⁵ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Andy McNab und Robert Rigby. *Boy Soldier*. 4 Bände. London: Corgi Books, 2006–2007.

im selben Gebäude sind, ohne von einander zu wissen (II, 241 ff.), trägt zum Spannungsaufbau bei. Hier erschafft der Autor Spannung, indem er dem Leser einen Wissensvorsprung ermöglicht und einen möglichen Handlungsverlauf suggeriert, der eintreten kann, aber nicht muss.

Zuletzt wird die Spannung gesteigert, indem McNab Figuren opfert: Während bei *Alex Rider* und *Young Bond* nur eine Figur aus dem Freundeskreis der Hauptfigur stirbt (und das erst im letzten Band der jeweiligen Reihe), lässt McNab in jedem Band mindestens eine Figur sterben: den Reporter Eddie, Elenas Vater und im dritten Band mit Elena sogar eine der Hauptfiguren. Der Leser fragt sich vor der Lektüre des letzten Bandes, ob Danny oder Fergus sterben könnte.

Auch unter sprachlichen Gesichtspunkten ist die Reihe interessant, denn McNab benutzt Bezeichnungen und Abkürzungen des Militärjargons, um seine Figuren näher an die Realität des Lesers zu binden. Ein Glossar zu Beginn eines jeden Romans gibt eine Übersicht über Begriffen wie „rounds“, „foxtrot“ und „dead ground“ und erklärt, was sich hinter Kürzeln wie „MoD“ (Ministry of Defence), „DMP“ (drug manufacturing plant) oder „FOB“ (forward operating base) verbirgt. Für den Leser sind viele Begriffe fremd und zu Beginn ist es mühsam, sie nachzuschlagen. Auch Danny muss sich auf das neuen Vokabular einstellen und fragt: „Don't you ever speak normal English?“ (I, 133). Mit der Zeit gewöhnt sich der Leser an die Militärsprache, so dass sich häufig verwendete Begriffe einprägen und ihre Kenntnis in späteren Bänden vorausgesetzt wird.

In Onlinechats zwischen Danny und Elena zeigt der Autor außerdem den Umgang Jugendlicher mit geschriebener Sprache. Hier liest man Kürzel wie „u“, „@“ oder „y“ und Verkürzungen wie „yr“ oder „dunno“. In die Chats zwischen Elena und Black Star baut McNab sogar Tippfehler ein, die zeigen in welcher Geschwindigkeit und Rage Elena die Nachrichten verfasst und schickt (III, 53). Hier ist es Fergus, der mit der ihm unbekannten Sprachverwendung Problem hat und die Abkürzungen als „stupid bloody language“ (I, 115) bezeichnet.

Beide Arten der individuellen Sprachverwendung tragen dazu bei, die Handlung realistischer zu gestalten und eine Verbindung zwischen der literarischen und der empirischen Welt herzustellen. Der Militärjargon unterstützt zudem das Gefühl des Fremden und steht symbolisch für die unbekannte Welt des Geheimdienstes, die sogar sprachlich eigenen Vorgaben und Besonderheiten folgt.

2.3.2 Die Figuren

Danny und Elena werden im ersten Band als eingespieltes Team eingeführt, das durch eine intensive Freundschaft und gegenseitiges Vertrauen verbunden ist. Zusammen mit Dannys Großvater Fergus bilden sie den Kern der positiv besetzten Figuren. Eine wichtige Rolle nimmt zudem die sehr ambivalent dargestellte Agentin Marcie Devereaux ein. Wiederkehrende Figuren sind zudem die Agenten Fincham und Dudley.

Viele Charakterisierungen sind explizit-auktorial, z.B.: „Elena was confident, clever and sharp. No one intimidated her, and she knew how to handle people“ (I, 16 f.), oder: „He was a loner, a man who'd spent a lifetime keeping his feelings and emotions in check“ (I, 112). Auch Verbrecherfiguren werden auf diese Weise charakterisiert und ermöglichen dem Leser auf diese Weise eine klare Zuordnung: „There was nothing, absolutely nothing, good about Siddie Richards. He was evil. And proud of it“ (IV, 57).

2.3.2.1 „He felt part of it“ – Danny Watts

Wie Alex und James ist auch Danny seit seinem sechsten Lebensjahr eine Waise (I, 16). Nach mehreren Pflegefamilien kommt er mit zwölf in eine private Einrichtung für Jugendliche (I, 16). Seine Zukunft sieht er in der Armee (I, 60) und als man ihn ablehnt, macht er sich auf die Suche nach seinem Großvater, um ihn für die entgangene Karriere zur Rede zu stellen (I, 20).

Es fällt Danny anfangs schwer, Fergus zu glauben, er bezeichnet ihn wiederholt als Lügner (z.B. I, 106) und hilft ihm zunächst nur aus Eigennutz (I, 118). Sie gewöhnen sich nur langsam aneinander:

They were not getting on well. After six months together they were still, in many ways, like strangers. Physically, the family resemblance was strong, but the similarity ended there. They were from different generations, different lives, different worlds (II, 25).

Ihre Beziehung besteht aus einem abwechselnden Annähern und Abwenden, am Ende des letzten Bandes trennen sich ihre Wege erneut (IV, 291), vielleicht endgültig.

Danny wird als aufmerksamer Beobachter beschrieben (I, 65); sein Bauchgefühl „warnt“ ihn in gefährlichen Situationen (z.B. I, 77). Als er an einer Mission des Geheimdienstes mitarbeitet, merkt er schnell, wie sehr ihn die Aufgabe fasziniert: „the whole clandestine world of the Secret Service was fascinating and exciting. He felt part of it, as though he belonged“ (III, 36). Dennoch fällt es ihm schwer, sich an Regeln zu halten und seine Gefühle zu kontrollieren. Immer wieder unternimmt er Alleingänge und bringt die Mission in Gefahr (z.B. IV, 148 ff.).

Meltdown endet mit einem Epilog, der drei Monate nach der letzten Mission spielt. Während Fergus sein Leben als freier Mann genießt, hat sich Danny für die Arbeit beim MI5 entschieden (IV, 293) und sieht vermutlich der Karriere entgegen, die er im ersten Band anstrebt.

2.3.2.2 „He was a loner“ – Fergus Watts

„Fergus Watts betrayed his country and his regiment“ (I, 13). Weitere Informationen bekommen Danny und der Leser zunächst nicht. Zeitungsartikel bezeichnen

ihn als „excellent soldier“ (I, 26), behaupten jedoch, er sei zu einer Guerillabewegung übergelaufen und aus dem Gefängnis ausgebrochen (I, 26 f.) und seitdem auf der Flucht. Fergus trat der Armee mit 16 Jahren als „boy soldier“ bei (I, 103) und wurde vom Geheimdienst angeworben. In Kolumbien arbeitete er undercover, als seine Tarnung auffliegt, nutzt man ihn als Sündenbock (I, 105 f.). Auf Dannys Frage, wie man damit zurechtkommen könne, jemanden zu töten, antwortet Fergus: „You don't have a choice. You just deal with it“ (I, 218). Hier zeigt sich die emotionale Barriere, die er im Laufe seines Lebens errichtet hat.

Obwohl beide in London leben, hat Fergus nur einmal versucht, Kontakt zu seinem Enkel aufzunehmen (I, 13). Er will Danny nicht an seiner Seite haben, weiß aber, dass Fincham den Jungen töten will (I, 110). Als Danny im ersten Band von Agenten entdeckt wird, handelt Fergus selbstlos: „His decision was instant. He had to save Danny“ (I, 235). Er liefert sich aus und ermöglicht seinem Enkel die Flucht. Erst im Nachhinein ist Fergus erleichtert, dass Danny ihn überreden konnte, seine Unschuld zu beweisen (I, 190). Im letzten Band wird Fergus' Ruf wiederhergestellt (IV, 288) und er wendet dem Geheimdienst endgültig den Rücken zu.

2.3.2.3 „confident, clever and sharp“ – Elena Omolodon

Elena lebt in der gleichen Einrichtung wie Danny, hat jedoch einen Vater, der sich aber wenig kümmert (I, 16). Sie hat feste Vorstellungen von ihrer Zukunft, die auch eine Funktion innerhalb der Handlung einnimmt: „After university she planned to become a computer scientist“ (I, 31). Durch ihre Technikkenntnisse kann Elena z.B. Fergus über sein Handy orten (I, 67 ff.) und sich in Finchams E-Mail-Account hacken, um an Informationen zu gelangen (I, 206 ff.). Im dritten Band wird sie durch den Internetkontakt zu einem Attentäter wichtig für den Geheimdienst und die Handlung, da nur sie die Kniffe der Chat-Kommunikation glaubhaft beherrscht.

Auch ihr Vater Joey und seine kriminelle Neigung sind wichtig für die Handlung, da Deveraux Elena damit erpresst (II, 58 f.). Deveraux tötet Joey (II, 272), lässt Elena darüber jedoch im Unklaren, so dass diese denkt, erneut von ihrem Vater verlassen worden zu sein (II, 266). Diese Enträuschung und die Tatsache, dass Danny durch sein Training mit Fergus kaum Zeit für sie hat (z.B. III, 36), lassen Elena im dritten Band desillusioniert werden. Dem Kriminellen Black Star soll sie ein depressives Mädchen vorspielen, das bereit ist, zur Selbstmordattentäterin zu werden; nur Danny erkennt, dass Elena viele ihrer Worte ernst meint (III, 69). Elena lässt sich von Black Stars negativer Weltsicht vereinnahmen (III, 142) und ein Brief an ihren Vater, der mit den Worten „I don't think I'll ever see you again“ (III, 155) schließt, lässt die Agenten glauben, Elena wolle Black Stars Plan umsetzen (III, 159). Als sie versichert, dass sie von Black Stars Plan überzeugt sei und für diese Überzeugung sterben wolle (III, 241), fällt es dem Leser schwer zu entscheiden, ob sie wirklich so denkt oder ihre Rolle nur sehr überzeugend spielt. Erst

als Black Star tot ist, versichert Elena, dass sie niemals vorhatte, die Bombe zu zünden (III, 274). Doch Deveraux glaubt, Elena sei übergelaufen, und erschießt sie (III, 279).

2.3.2.4 Die Schurken, ihre Verbrechen und Motive

In der Darstellung der Antagonisten ist ein deutlicher Unterschied zu den beiden zuvor vorgestellten Reihen, *Alex Rider* und *Young Bond*, erkennbar, denn McNab entscheidet sich sowohl gegen typische Nationalitäten in der Rolle des Feindes als auch gegen eine äußerliche Markierung, die ein Schwarz-Weiß-Denken fördert und wenig Raum für Ambivalenz lässt. Der Autor wählt die Übergänge zwischen den Bänden fließend: In *Boy Soldier* und *Payback* ist Fincham der Hauptantagonist und der Leser muss akzeptieren, dass er am Ende des ersten Bandes nicht gestellt wird. Auch Black Star, der Verbrecher aus *Avenger*, tritt in den vorherigen Bänden auf, allerdings ohne dass man dort ahnt, dass er im dritten Band eine Hauptrolle übernehmen wird.

„he was a clever, cunning bastard“ – Fincham

Fincham wird als „high-ranking IB“ (I, 34) eingeführt, als Elitekraft des Geheimdienstes, der die Sektion für Innere Sicherheit leitet. Indem er Danny die Aufnahme beim Militär verweigert, nutzt er ihn indirekt für die Suche nach Fergus (I, 111). Bereits im ersten Drittel nennt Fergus ihn einen Verräter (I, 111); Fincham hat Fergus als Sündenbock verwendet und 15 Millionen Dollar unterschlagen (II, 16). Er ist allein auf den persönlichen Vorteil bedacht, z.B. lässt er ungewollte Zeugen töten (I, 195 f.), und sein Vorgehen in Fergus' Fall lässt auch seine Entscheidungen in anderen Missionen fragwürdig erscheinen. Seine Mitarbeiter führen seine Anweisungen ohne Nachfragen aus und töten ohne Zögern, da sie glauben, einer gerechten Sache zu dienen (II, 290). Fincham steht wie Blunt aus *Alex Rider* für die negative Seite des Geheimdienstes, denn er nutzt seine Führungsposition aus und greift zu illegalen Mitteln, um seine persönlichen Ziele zu erreichen. Dabei lässt er jeden töten, der ihm gefährlich werden könnte.

„no lady to mess with“ – Marcie Deveraux

Marcie Deveraux wird als ambitionierte und loyale Mitarbeiterin eingeführt (I, 108) und wirkt sympathisch durch den vorwurfsvollen Ton, mit dem sie Finchams zweifelhafte Entscheidungen in Frage stellt (I, 213), und ihre Hilfe bei Dannys Flucht (I, 236). Im letzten Drittel des ersten Bandes gibt es den Hinweis auf ihre Undercoverarbeit (I, 246); sie hilft Fergus, Danny und Elena zu fliehen, indem sie einen Agenten tötet (I, 284). Bis zu diesem Zeitpunkt erinnert sie an Mrs Jones aus *Alex Rider*, die ebenfalls die rechte Hand eines Agenten in Führungsposition ist und Blunts Entscheidungen in Bezug auf Alex missbilligt.

Deveraux wurde eingeschleust, um Fincham zu überführen (II, 14 ff.). In *Payback* lernt man sie von ihrer berechnenden Seite kennen, denn sie ist allein am Erfolg

einer Mission interessiert und ähnelt Fincham in diesem Punkt stark (II, 88). Im dritten Band muss Deveraux mit Danny, Fergus und Elena zusammenarbeiten, allerdings mit dem Plan, alle am Ende töten zu lassen (III, 4); sie erschießt Elena, um den Erfolg der Mission sicherzustellen (III, 279). Im letzten Band ist sie erneut zur Zusammenarbeit mit Fergus und Danny gezwungen und versucht trotz Ermahnung ihres Vorgesetzten erneut Fergus und Danny auszuschalten (IV, 270 f.). Danny erschießt Deveraux schließlich (IV, 284), es ist zugleich Notwehr und Rache für Elenas Tod. In der offiziellen Version des Geheimdienstes wurden sie im Einsatz getötet; man verleiht ihr posthum einen Orden (IV, 287) und verkennt damit, dass sie eine berechnende Frau war, die zahlreiche Menschenleben auslöschte, um ihre Karriere voranzutreiben.

„*a master of manipulation*“ – Black Star alias Charles Pointer II

Der Hacker Black Star (alias Charles Pointer) hilft Elena im ersten Band, sich in Finchams E-Mail-Account zu haken (I, 206 ff.), im zweiten Band gewährt er ihr Zugang zu geheimen Daten (II, 180 ff.). Zu diesem Zeitpunkt weiß man noch nicht, dass er die Selbstmordanschläge in *Payback* koordiniert und in diesem Band die Rolle des Antagonisten übernehmen wird; auch hier verknüpft der Autor die Figuren über die Bände der Reihe hinausgehend. Black Stars ganzer Stolz ist sein Sohn (III, 20). Als dieser am 11. September 2001 stirbt, wird sein Vater blind vor Wut und Schmerz:

Pointer blamed not just Al Qaida, Osama Bin Laden or Muslim extremists in general. He blamed the whole world. The warmongers, the arms sellers, the empire builders, the Americans, the British. Black, white, Muslim, Christian, Jew. The entire world and everyone in it was responsible for snatching away Pointer's beloved son, and the entire world would have to pay (III, 22 f.)

Black Star findet seine potentiellen Selbstmordattentäter im Internet: „the depressed, the disaffected, the disillusioned“ (III, 32). Er findet im Chat Gefallen an Elena und will sie als seinen neuen Todesengel rekrutieren.

Indem Black Star die ganze Menschheit für den Tod seines Sohnes verantwortlich macht, rechtfertigt er den Tod weiterer Menschen, die so wahllos und zufällig wie sein Sohn zum Opfer werden. Sein Motiv ist persönliche Rache. Die Selbstmordanschläge stellen zudem einen aktuellen Bezug zur Terrorgefahr des 21. Jahrhunderts her. Der Roman zeigt die Tragweite psychischer Manipulation und die Leichtgläubigkeit vielen Opfer, die mit leeren Versprechungen in den Tod gelockt und im Namen anderer Täter werden.

Die Drogenbarone – Enver Kubara und die Headingham Zwillinge

Die Headingham Zwillinge sind nicht nur reich, sondern haben auch die besten Schule und Universitäten besucht (IV, 42). Sie entwickelten die Droge Meltdown, die sie mit Hilfe von Kubara verkaufen, aber sie sind jung und unerfahren und sehen in Kubara keine Gefahr (IV, 166 f.). Dieser bleibt als Drahtzieher lange ein Schatten; man ahnt, dass es ihn gibt (IV, 23), doch es gibt keine Hinweise auf

seine Identität. Erst in der zweiten Hälfte des Romans tritt er in Erscheinung und der Leser erfährt, dass Kubara einen Hass auf die Briten hat, die im Krieg seine Familie töteten (IV, 196 f.). Er sinnt auf Rache und arbeitet mit unterschiedlichen Terrorvereinigungen, allen voran den Taliban, die ein modernes Feindbild des Westens repräsentieren.

2.3.3 Der Handlungsverlauf

McNab wendet den fünfteiligen Handlungsverlauf des Agententhrillers im Gegensatz zu Horowitz und Higson nicht an. Es lassen sich in allen Bänden einzelne Elemente finden, doch alle fünf werden pro Band nie erfüllt: In *Boy Soldier* ist Danny das Ziel geheimdienstlicher Überwachung, nicht jedoch der Agent. Erst im Verlauf der Handlung wird deutlich, dass Fincham der eigentliche Widersacher ist und nicht Fergus. Hier folgen zwei bekannte Handlungsmomente: Es kommt zur Gefangennahme und anschließenden Befreiung und Flucht. Der finale Sieg bleibt in diesem Band jedoch aus. Ab *Payback* arbeiten Fergus und Danny mit dem Geheimdienst zusammen und es gibt einen klassischen Auftrag, wenngleich nicht immer zu Beginn der Handlung. Die Begegnung mit dem Schurken entfällt, da dieser aus dem ersten Band bereits bekannt ist. Die Gefangennahme ist auf eine Bedrohungsszene verkürzt, Flucht und Sieg decken sich mit der Detonation einer Bombe, die die Bedrohung beendet. In *Avenger* wurde der Auftrag schon vor Beginn des ersten Kapitels erteilt, die Handlung beginnt medias in res. Die Begegnung mit dem Kriminellen findet für die Figuren auf digitaler Ebene im Onlinechat statt, allein der Leser kennt seine Identität. Die Gefangennahme Elenas findet eher auf psychischer als auf physischer Ebene statt. Sie kann nicht frei agieren, da Black Star sie beobachtet und kontrolliert. Der Sieg ist ambivalent: Black Star wird aufgehalten, das Happy Ending jedoch durch Elenas Ermordung überschattet. *Meltdown* beginnt mit einem Auftrag, die Begegnung mit den Verbrechern folgt an zweiter Stelle, wenngleich es nicht der „Superschurke“ ist, dem Danny und Fergus gegenüberstehen. Gefangennahme und Flucht finden nicht statt, dafür ist der Sieg am Ende ein doppelter: Kubara wird gestellt und Danny bekommt seine Rache für Elenas Tod, indem er Deveraux tötet.

	Auftrag	Begegnung	Gefangennahme	Flucht	Sieg
<i>Boy Soldier</i>	indirekt	ja	ja (Fergus)	ja	nein
<i>Payback</i>	ja (spät)	nein	nein	nein	ja
<i>Avenger</i>	ja (vor Beginn)	indirekt	mental	mental	ja
<i>Meltdown</i>	ja	ja	nein	nein	ja

(Tabelle 6)

2.3.4 „The Firm“ – Die Darstellung des Geheimdienstes

„The Firm, the Secret Intelligence Service, MI6. Different names, same set-up“ (I, 104) – der Leser bekommt tiefere Einblicke in das Handeln des Geheimdienstes als in *Alex Rider* und *Young Bond*. Das Gelingen einer Mission steht für die Agenten an erster Stelle; Hindernisse, und dazu zählen vor allem unliebsame Zeugen, werden mit Gewalt beseitigt (z.B. I, 98). „Kollateralschäden“ werden bereitwillig akzeptiert, in *Meltdown* wird z.B. ein Drogenlabor, inklusive aller Mitarbeiter, gesprengt (IV, 258 ff). Neben Fincham und Deveraux, die sich als berechnende, egoistische und gewaltbereite Figuren herausstellen, lernt der Leser Dudley kennen, „one of the top men in MI5“ (IV, 17), der ursprünglich die Eliminierung von Fergus und Danny bewilligte (IV, 17). In *Meltdown* sucht er Danny und Fergus persönlich auf und überzeugt sie, an seiner neuesten Operation mitzuarbeiten (IV, 15 ff.). Er steht kurz vor der Pensionierung und sieht einem Ritterschlag für besondere Dienste entgegen (IV, 17), daher muss Operation Meltdown ein Erfolg werden (IV, 201); auch er handelt folglich (auch) aus privaten Gründen.

McNab zeigt die Ambivalenz des Geheimdienstes und seiner Mitarbeiter. Sie arbeiten für die nationale Sicherheit, bekämpfen das Verbrechen und gehören demnach auf die Seite der „Guten“. Die Mittel, die sie für die erfolgreiche Durchführung ihrer Missionen einsetzen, sind allerdings grenzwertig bis illegal. Fincham symbolisiert den korrupten Agenten, der trotz krimineller Vergangenheit eine Führungsposition eingenommen hat und alles daran setzt, Mitwisser auszuschalten. Deveraux ist die ambitionierte Agentin, der allein die Karriere wichtig ist. Sie führt ihre Aufträge erfolgreich durch, ist dabei jedoch auf den eigenen Nutzen aus und geht skrupellos mit dem Leben anderer um. Auch die übrigen Mitarbeiter führen ihre Befehle aus, ohne sie in Frage zu stellen. Dennoch entscheidet sich Danny am Ende für eine Mitarbeit; vermutlich verknüpft er die negativen Erfahrungen mit einzelnen Figuren und nicht der Institution.

2.3.5 Zusammenfassung

Die *Boy Soldier* Reihe stellt das ungleiche Paar Danny und Fergus ins Zentrum der Handlung. Danny träumt von einer Karriere beim Militär, während Fergus vor dem Geheimdienst auf der Flucht ist. Zunächst sind sie in der Rolle der Verfolgten, die Fergus' Unschuld beweisen müssen, doch im Verlauf der Reihe erkennt der Geheimdienst ihren Nutzen und wenngleich deutlich wird, dass man sie bereitwillig opfern würde, findet Danny Gefallen an der verdeckten Arbeit und zeigt Talent. Obwohl er erlebt, dass nicht das Individuum, sondern das Gelingen einer Mission im Interesse der Geheimdienstarbeit steht, entscheidet er sich am Ende der Reihe für dieses Leben und tritt dem MI5 bei.

Der Autor hält sich beim Aufbau der Handlung nicht an das klassisch fünfteilige Schema eines Agententhillers. Trotzdem können viele Handlungselemente wiedergefunden werden, so dass ein Mittelweg zwischen den Genreerwartungen und

neuen, spannungsreichen Variationen entsteht. Zugleich wird die Nähe zur empirischen Realität des Lesers betont: McNab hat selbst für das Militär gearbeitet und man erwartet, dass die dargestellten Handlungen auf Fakten beruhen. Ähnlich verhält es sich bei der Konstruktion der Figuren: Die Hauptfiguren erscheinen lebensnah, besonders Danny ist auf keine Rolle festgeschrieben, sondern ein ambivalenter Protagonist, der seinen Platz im Leben erkämpfen muss. Auch die Antagonisten verkörpern nicht das Klischee eines „Superschurken“ und verketten die Bände durch übergreifende Auftritte zu einer geschlossenen Gesamthandlung. Die Reihe schildert den Verlauf einer Mission und die Tätigkeiten eines Agenten auf realistische Weise und lässt dabei die negativen Aspekte nicht aus. Es gelingt McNab, ein zweischneidiges Bild des Geheimdienstes und seiner Mitarbeiter zu zeichnen, die auf der einen Seite die Sicherheit der Nation verteidigen, auf der anderen jedoch kriminelle Mittel einsetzen, um diese Ziele zu erreichen. Mit Fincham und Deveraux lässt er Agenten in die Rolle der Antagonisten schlüpfen und zeigt, wie schmal der Grad zwischen „gut“ und „böse“ ist und dass es Schwarz-Weiß-Malerei im wahren Leben nicht gibt.

Die Reihe richtet sich an ältere Leser als die Romane von Horowitz und Higson. Der Leser sollte zudem ein größeres Interesse an realitätsnahen Schilderungen haben, da der eskapistische Effekt, den Alex' und James' Abenteuer bewirken, geschrämt wird. Was hier beschrieben wird, könnte wirklich so passieren und birgt einen unterschwelligen Schrecken; im Gegensatz zu den abstrusen Abenteuern von Alex, deren Undenkbarkeit in der Realität auch junge Leser erkennen.

2.4 „Sherlock hated unsolved puzzles“ – Andrew Lanes *Young Sherlock Holmes*

An dieser Stelle wird der eine oder andere Leser sicherlich gestutzt haben. Sherlock Holmes in einem Kapitel über den Agententhiller? Ganz recht. Während Holmes bereits in zwei vorgestellten Reihen, die eindeutig dem Detektivroman zugeordnet wurden, als Figur aufgetreten ist, wird im Folgenden gezeigt, warum die Auswahl von Holmes als Hauptfigur alleine nicht ausreicht, um die Reihe *Young Sherlock Holmes* ebenfalls diesem Subgenre zuzuordnen.

Holmes ist als Figur zwar durch den Originalkontext Conan Doyles als Detektiv bekannt und wird von den meisten Autoren, die ihn in ihre Werke entlehnen, ebenfalls in dieser Rolle gesehen, dennoch gibt es auch im Kanon Texte, die ihn mit der Welt der Spionage in Verbindung bringen. Dies geschieht vor allem durch die Figur seines Bruders, Mycroft, der für die Regierung arbeitet. Das volle Ausmaß dieser Arbeit erfährt der Leser in „The Bruce Partington Plans“, hier sagt Holmes über Mycroft: „occasionally he *is* the British government“ (Partington, 433) und klärt Watson über die Einzigartigkeit von Mycrofts Stelle auf, in der Informationen aus allen Regierungsabteilungen zusammenlaufen und alle weiteren Handlungen von Mycrofts Einschätzung abhängen. Die entwendeten Pläne,

die Sherlock Holmes im Auftrag der Regierung wiederbeschaffen soll, nennt Mycroft zudem „the most jealously guarded of all government secrets“ (Partington, 435), was zeigt, wie groß das Vertrauen in ihn seitens der Regierung und die Verantwortung seines Postens ist. Ausgehend von diesen Informationen über Mycroft und seine wahre Tätigkeit verwundert es nicht, dass moderne Autoren wie Andrew Lane an diesem Punkt einhaken und auch den jungen Sherlock Abenteuer mit deutlichem Bezug zur Politik und der geheimen Arbeit der Regierung erleben lassen.⁵²⁶

„Think you know him? Think again!“ ist der Slogan, mit dem *Young Sherlock Holmes* beworben wird und mit dem bereits auf die ungewöhnliche Darstellung von Sherlock Holmes in der Reihe aufmerksam gemacht wird. Der Autor berichtet auf www.youngsherlock.com von seiner Idee und begründet die Auswahl seiner Hauptfigur wie folgt: „The Sherlock Holmes stories [...] typically contain no sex and no swearing, and show justice triumphing over evil – all things that are appropriate to good teenage fiction.“⁵²⁷ Für Lane stand im Vordergrund:

- Explain how Sherlock Holmes picked up the abilities and habits that he later displays in the stories and novels by Conan Doyle
- Explore the psychology of a lonely, gifted individual who finds it difficult to make friends or find love⁵²⁸

Lane orientiert sich am Kanon, indem er Figuren wie Mycroft auftreten lässt, kreiert aber auch eine Vielzahl von neuen Figuren, die den Jungen unterschiedlich prägen. In actionreichen Abenteuern, die Sherlock nach China, Amerika, Russland und Ägypten verschlagen, beginnt dieser seine Fähigkeiten zu schärfen und sich einem Leben der Logik zu widmen. Lane will Sherlock altern lassen, im letzten Buch soll er 18 Jahre alt sein.⁵²⁹ Zudem soll er (vielleicht in einem Epilog) enden, wo *A Study in Scarlet* beginnt.⁵³⁰ Es bleibt abzuwarten, ob und wie Lane diese Ziele erreicht: in acht Bänden sind höchstens drei Jahre erzählte Zeit vergangen und seit Herbst 2015 ist kein Nachfolgeband erschienen oder beworben worden.

Während Peacock die Gedankenwelt und Kombinationsgabe des Jungen in den Vordergrund stellt, dominiert bei Lane die *action*: Sherlock wird in Schlägereien

⁵²⁶ Ähnlich verfahren auch Autoren, die Pastiche schreiben, z.B. Wolfgang Schüler, der den Detektiv in *Sherlock Holmes und die Schwarze Hand* (2014) im Auftrag des britischen Geheimdienstes nach Österreich schickt, um das Attentat auf Erzherzog Franz Ferdinand zu verhindern.

⁵²⁷ <http://www.youngsherlock.com/behind-the-scenes/original-ideaproposal> (31.03.2018)

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Vgl. <http://bookzone4boys.blogspot.com/2010/06/interview-with-andrew-lane-author-of.html> (31.03.2018)

und Verfolgungsjagden verstrickt, muss um sein Leben kämpfen und vollen Körpereinsatz zeigen, wenn er ein Verbrechen aufklären will. Lanes Romane enthalten Elemente wie Verfolgungsjagden, die Gefangennahme und Folter des Helden und den Showdown, in dem sich Held und Schurke gegenüberstehen und der Schurke (wie bei Horowitz) möglichst kreativ stirbt. Im Folgenden zeigt sich, dass sich sowohl in der Darstellung der Figuren als auch in der Konstruktion der Handlung so deutliche Parallelen zu den bisher vorgestellten Agententhillern aufzeigen lassen, dass auch *Young Sherlock Holmes* diesem Subgenre zugeordnet werden kann.

2.4.1 Narratologisches

Der Fokus der Reihe liegt auf Sherlock als Hauptfigur und mit Ausnahme seiner kompletten Ermittlungsergebnisse, die aus Spannungsgründen zurückgehalten werden, werden dem Leser all seine Gedanken und Gefühle präsentiert, so dass sich auch junge Leser ein gutes Bild von ihm machen und sein Handeln nachvollziehen können. Bis auf *Black Ice* und *Night Break* enthalten alle bisherigen Bände einen kurzen Prolog, der Figuren außerhalb von Sherlocks Umfeld zeigt. Dies können bekannte (z.B. Crowe und Mycroft in *Snake Bite*) oder fremde Figuren sein (z.B. Tätowierer in *Fire Strom* die Forscher in *Red Leech*), die nicht erneut auftreten. Der Informationsvorsprung des Lesers gegenüber Sherlock ist dennoch minimal.

Der Großteil der Bände beginnt mit einer Art Rätsel, das als Auslöser für die weitere Handlung dient, doch im weiteren Verlauf in den Hintergrund rückt bzw. frühzeitig gelöst wird. Viele Rätsel verweisen auf ein größer angelegtes Verbrechen. Die Dynamik entwickelt sich im Folgenden aus zukunftsgerichteter Spannung; die fünf Phasen der Zukunftsspannung nach Wenzel lassen sich leicht wiederfinden,⁵³¹ insbesondere die finale Spannung. Die Katastrophe ist jedes Mal nur noch wenige Augenblicke entfernt, wenn es Sherlock gelingt, den Plan seines Gegners zu durchkreuzen. Allein *Night Break* weicht von diesem Schema ab, denn hier steht bis zuletzt das Rätsel um ein mögliches Verbrechen im Mittelpunkt.

Spannung ergibt sich auch aus der Frage nach dem Fortgang der Reihe: In *Fire Storm* wird Sherlock beispielsweise auf den letzten Seiten entführt und kommt auf einem Schiff nach China zu sich. Hier wird der Leser mit einer Vielzahl von Fragen konfrontiert, die erst im nächsten Band beantwortet werden. Ebenso gibt es Andeutungen über Vergangenes: In *Stone Cold* erwähnt Sherlock, dass er in Japan gewesen sei (VII, 167), nennt jedoch nicht die Gründe, aus denen er nicht über diese Reise sprechen möchte.

Interessant ist auch die individuelle Sprechweise vieler Figuren, die sich unter anderem als „literary dialect“ in der Orthografie niederschlägt. Während Sherlocks Sprechweise umgangssprachliche Begriffe weitgehend fehlen, ist die Sprache des

⁵³¹ Wenzel. *Spannung*. S. 190 f.

Straßenjungen Matty (zumindest in späteren Bänden) vom Soziolekt geprägt, man sieht „h-dropping“ und das Verschlucken von Endsilben, sowie die Cockney-Aussprache einiger Begriffe, z.B. „bruvver“ (VIII, 6) „wiv“ (VIII, 7) oder „I fink“ (VIII, 252). Der Amerikaner Crowe sagt nie „I“, sondern „Ah“, genau wie „mah“ und „mahself“. Er verschluckt Endungen, so dass ein typischer Satz von ihm wie folgt aussieht: „when ah heard the description of the fellows doin' the askin' ah decided that discretion was the better part of valour, an' made a run for it“ (IV, 241). Auffällig ist: Spricht Crowe über mehrere Zeilen, wird beispielsweise „and“ öfters ausgeschrieben, was den Lesefluss verbessert. Interessant ist auch, dass seine Tochter keinen Dialekt spricht.

Bei Nebenfiguren kann man an der Sprache oft den sozialen Status oder Beruf ablesen: Die Sprache von Sherlocks gebildetem, streng gläubigem Onkel ist von religiösen Metaphern und Zitaten durchzogen (z.B. IV, 27), die Köchin und andere Figuren der working class um Farnham sprechen eine Art Cockney mit „h-dropping“ und „th-fronting“; auch die doppelte Verneinung liest sich häufig (z.B. IV, 39). Ein schottischer Krimineller grummelt nur ein halb verständliches „Nae talkin“ (VI, 285), als er seine Gefangenen beim Flüstern erwacht. Bei anderen Figuren erfolgt der Hinweis auf ihre Sprache durch den Erzähler (z.B. IV, 233: „.... the boy said in a thick Scottish accent“), während die wörtliche Rede der normalen standardbritischen Schreibung folgt. Manche Figuren weisen allerdings entgegen der Erwartungen keine besondere Sprechweise auf, die Matrosen in *Snake Bite* sprechen z.B. Standardenglisch und zeichnen sich nur durch umgangssprachliche Wörter wie „landlubber“ (V, 17), einige Schimpfwort und wenige wegfallende Buchstaben aus.

2.4.2 Die Figuren

Der Autor entwirft im ersten Band eine feste Gruppe von Figuren, die neben Sherlock aus seinem Tutor Crowe, dessen Tochter Virginia und dem Straßenjungen Matty besteht. Auch Mycroft steht Sherlock anfangs als väterlicher Freund zur Seite. In späteren Bänden treten Crowe und Virginia nicht mehr auf, hier wird Mycrofts Rolle größer. Auf der gegnerischen Seite findet sich in der Tradition von Fleming pro Band ein master criminal, der von mehreren abnormen Helfern unterstützt und vertreten wird.

Viele Charakterisierungen erfolgen als Fremdkommentar durch Figuren („the most dangerous man within a hundred miles“, IV, 57) oder im Eigenkommentar, etwa wenn Sherlock zugibt „I'm... not good with emotions“ (IV, 13). Vor allem die Antagonisten werden wie Flemings Goldfinger oder Dr No durch ihr Äußereres charakterisiert, z.B. der albinotische Baron Maupertius, der ganzkörpertätowierte Bryce Scobell oder Arrhenius mit blaugrauer Hautfarbe.

2.4.2.1 Sherlock

Da er eine Figur entlehnt, ist Lane an gewisse Vorgaben gebunden, wenngleich die Informationen über Sherlock Holmes Kindheit und Jugend im Kanon, wie bereits erwähnt, gering sind. Bei Lane gehören Sherlocks Eltern zum Landadel,⁵³² sein Vater heißt Siger, seine Mutter bleibt namenlos, man erfährt jedoch früh, dass sie an Tuberkulose sterben wird (II, 195),⁵³³ was im achten Band der Fall ist (VIII, 8). Ursprünglich stamme ihre Familie aus Frankreich (I, 280).⁵³⁴ Neben Mycroft erhält Sherlock auch in dieser Reihe eine Schwester, Emma, deren Existenz Mycroft stets verschweigt (VII, 21), da sie offenbar nicht ganz zurechnungsfähig ist (VIII, 14).

Sherlock muss seine Fähigkeiten im Gegensatz zu Peacocks Reihe erst erlernen; hilfreich sind dabei unterschiedliche Tutoren (vgl. 2.4.2.2). Sherlock lernt, fehlende Informationen und Lösungen zu kombinieren und ist überwältigt von den Möglichkeiten des logischen Denkens und Beobachtens. Dabei bleibt seine Einstellung zunächst zwiespältig: Auf der einen Seite ist er stolz auf seine Denkleistung (I, 254), auf der anderen erkennt er ihre Grenzen:

Sherlock realized that logical thought [...] produced a single answer only rarely. More often than not, logical thinking produced several possible answers, and you had to find another way to choose between them. You could call it intuition, or guesswork, but it wasn't logic (II, 90).

Sherlock wird von Band zu Band ehrgeiziger und ist enttäuscht, wenn ihm etwas nicht auf Anhieb gelingt oder er übertrumpft wird: „If I can't be the best, then what's the point of even trying“ (IV, 156). In diesem Verhalten könnte man bereits einen Hinweis auf die manisch-depressive Erkrankung sehen, auf die Watson verweist (z.B. Squire, 331) und die im vierten Band für Sherlocks Vater attestiert wird (IV, 100 f.). Sherlock ist besorgt, dass sie erblich sein könnte (IV, 106), und die Beschreibung des Vaters erinnert stark an Watsons Schilderungen:

Some days he would be bright and full of energy, able to climb any tree and jump any fence, bolting his food and speaking faster than people could understand. Other days he would just lie in bed or mope around the house, listless and uninterested (IV, 100).

Auch Sherlocks spätere Drogensucht wird immer wieder angedeutet. Lane erklärt dazu: „My theory [...] is that Sherlock's later problems with drugs have their roots in his early experiences of being drugged unwillingly“.⁵³⁵ Er zeigt die Anfänge der

⁵³² Vgl. „My ancestors were country squires“ (Interpreter, 590).

⁵³³ Vgl. Rennisons Angaben zum Tod der Mutter in *Sherlock Holmes. The unauthorised biography*. S. 10 f.

⁵³⁴ Vgl. Holmes' Aussage, die Familie sei mit dem französischen Maler Vernet verwandt (Interpreter, 590).

⁵³⁵ <http://www.youngsherlock.com/uncategorized/qa-with-andy/> (zuletzt: 30.10.2017)

Sucht, ohne dass Sherlock freiwillig Drogen nimmt und damit ein schlechtes Vorbild für den Leser wäre. Stattdessen wird er mehrfach von seinen Antagonisten mit Drogen betäubt.

„I am trying to explain how a relatively normal boy becomes the dysfunctional adult that we are so familiar with“, erklärt Lane.⁵³⁶ Für den Leser liegt neben der spannenden Action hier ein besonderer Reiz von *Young Sherlock Holmes*, denn er kann Sherlocks Entwicklung mitverfolgen und sehen, welche Ereignisse der Jugend ihn besonders prägen. Gefühle spielen dabei eine große Rolle: „[Y]ou let your emotions get in the way of logic“ (II, 320), konstatiert ein Schurke zu Beginn der Reihe und Sherlock gibt ihm insgeheim Recht. Wie bei Peacock kann der Leser beobachten, wie Sherlock von Band zu Band gefühlskälter wird und Gefühle gegen Logik tauscht: „I don't want emotions. [...] They don't do anything but cause confusion and hurt“ (III, 35). Sherlock verliebt sich in Virginia, doch die verlobt sich mit einem anderen Mann und geht zurück nach Amerika, da sie keine Zukunft mit Sherlock sieht (V, 303).

Doch schon vor dieser Enttäuschung stumpft Sherlock ab, den Tod seines Freundes Wu Chung sieht Sherlock z.B. nur als interessantes Rätsel: „Part of him knew that he was thinking about Wu Chung's death as if it was a puzzle so that he wouldn't have to deal with the emotion of it“ (V, 165). Als ein weiterer Mann stirbt, ist es erneut das Rätsel um den Tod, das ihn interessiert: „He glanced up guiltily, aware that he was ignoring the tragedy of Malcolm Mackenzie's death and concentration more on the interesting problem“ (V, 203). Als Sherlock floskelfhaft sagt, er verstehe die Gefühle von Mackenzies Sohn, antwortet der: „You don't. [...] I'm not sure you ever will. You're not like ordinary people“ (V, 227).

In *Night Break* wird Sherlock nach Virginia auch von Mycroft und seinem Tutor und Freund Rufus Stone enttäuscht (vgl. 2.4.4): „Friends meant betrayal. Best, he thought tiredly, not to have any friends at all. [...] he promised himself that he would be on his own, forever“ (VIII, 290). Die emotionale Enttäuschung überwiegt sogar den Triumph, eine Katastrophe verhindert zu haben: „emotionally he was dead. There was nothing there“ (VIII, 292). Im Gegensatz zu Peacocks Reihe wird das vor allem durch das anfangs sehr enge Verhältnis zwischen den Brüdern bedingt: Mycroft wird zum Vaterersatz, der sich um den Jungen kümmert, ihn aufbaut und berät. Er ist zu Beginn Sherlocks großes Vorbild,⁵³⁷ antwortet auf dieses Geständnis jedoch: „I can foresee a time when I will be coming to you for help and advice, not the other way round“ (II, 112 f.). Diese Worte zeigen nicht nur den Bezug zum Prätext, da Mycroft in „The Adventure of the Reigate Squire“ Holmes Hilfe anfordert, sondern stehen exemplarisch für die Zuneigung, die Mycroft seinem Bruder anfänglich entgegenbringt. Er wird zum Berater, aber auch

⁵³⁶ Vgl. ebd.

⁵³⁷ Vgl. Holmes' Lob: „He has the tidiest and most orderly brain, with the greatest capacity for storing facts, of any man living“ (Partington, 433).

zur moralischen und seelischen Stütze. Dies ändert sich im Verlauf der Reihe, da Mycroft seine beruflichen Interessen über die familiären Bande stellt. Das Verhältnis der Brüder wird in weiteren Bänden interessant zu beobachten sein.

2.4.2.2 Hilfreiche Tutoren

Lane ist überzeugt, dass Sherlock Holmes einen Lehrer hatte, der ihm half, seine Fähigkeiten zu entwickeln.⁵³⁸ Er entwirft mehrere Figuren, die diese Rolle übernehmen und Sherlock sowohl geistig als auch körperlich trainieren.

Der Amerikaner Amyus Crowe verkörpert den rationalen Denker; ihm gegenüber steht der Geiger Rufus Stone, der Sherlock die Liebe zur Musik lehrt und so einen Teil seiner Emotionen aufrechterhält, bis er ihn im achten Band hintergeht. Crowe war *tracker*, der Kriminelle auf der Flucht verfolgte und festnahm (I, 198 f./ 222); dabei waren die gleichen Fähigkeiten gefragt, die er Sherlock lehrt. Wenngleich er zu Beginn der Reihe eine wichtige Funktion übernimmt, tritt er ab dem dritten Band langsam in den Hintergrund: Sherlock ist seltener auf Crowes Hilfe angewiesen und im vierten Band verkehrt sich das Verhältnis sogar, als Sherlock Crowe das Leben rettet: „Ah'm not sure which one of us is the student and which one is the teacher any more“ (IV, 332). In späteren Bänden kehrt Crowe nach Amerika zurück und tritt nicht auf.

Auf dem Schiff nach China trifft Sherlock Wu Chung, der ihn in Kantonesisch (V, 21) und auf Sherlocks Bitte, „I want you to teach me how to control my body with my mind“ (V, 36), die asiatische Kampfkunst T'ai chi ch'uan unterrichtet. Wu erfüllt damit in doppelter Hinsicht eine Funktion für die Handlung: Die Kenntnis der Sprache ist die Voraussetzung für Sherlocks Ermittlungen in China und sein Interesse für die Selbstverteidigung, die ihm in „The final Problem“ das Leben rettet, ist geweckt.

Auch der Pathologe Lukather fungiert als Tutor, denn er arbeitet bei seinen Autopsien ähnlich wie Sherlock: „Rather than making a decision and then seeking evidence to back it up, you look for the evidence first and then see where it leads you“ (VII, 88). Genau wie Sherlock hatte Lukather einst eine Frau an seiner Seite, wurde von ihr jedoch verlassen und wollte danach keine weitere Beziehung aufbauen (VII, 98).

Im siebten Band trifft Sherlock auf den ehemaligen Polizisten Ferny Weston (vgl. 2.4.2.3), der seinen Beruf nicht mehr ausüben kann, ihm aber in der Theorie weiter nachgeht: Er sammelt Wachsabdrücke von Leichenteilen, um zu erforschen, wie das Leben den Körperbau eines Menschen beeinflusst (VII, 189). Zugleich untersucht er die Wirkung von Giften (VII, 187). Sherlock lernt von Weston die

⁵³⁸ Vgl. das Video-Interview, das Lane auf seiner Homepage gibt: <http://www.youngsherlock.com/> (zuletzt 30.10. 2017)

Notwendigkeit von Experimenten, um Beweise zu erschaffen, wenn sie nicht vorliegen.

Dodgson ist Tutor für Mathematik und Logik an der Universität Oxford (VII, 10 f.) und unterrichtet Sherlock durch logische Zahlenrätsel (VII, 57 ff. und VIII, 3 ff.). Lane lässt mit ihm eine historische Persönlichkeit auftreten; der Hinweis, von Dodgson stamme der Roman *Alice Adventures in Wonderland* (VII, 11), zeigt dem unerfahrenen Leser, dass es sich um den Schriftsteller Lewis Carroll handelt.

Reilly, der bisher letzte Tutor, ist Fechtmeister und bringt Sherlock diese Kunst während ihrer Reise nach Ägypten bei (VIII, 198 ff.). Am Ende des Bandes stellt sich heraus, dass Reilly Mitglied der Paradol Chamber und damit eigentlich ein Gegenspieler ist. Er sollte Sherlock auf den unausweichlichen Schwertkampf gegen Rufus Stone (nicht nur Sherlocks Tutor, sondern auch ein Agent Mycrofts) vorbereiten (VIII, 290).

2.4.2.3 Die Täter, ihre Motive und Verbrechen

Die Verbrecherfiguren in *Young Sherlock Holmes* sind das eindeutigste Indiz, um die Reihe nicht dem Detektivroman, sondern dem Agententhriller zuzuordnen. Ihre Darstellung und Verstrickung in die Handlung zeigt deutliche Parallelen zu Flemings *James Bond* und (daran angelehnt) Horowitz' *Alex Rider*, während kaum Gemeinsamkeiten mit den Werken von Conan Doyle oder den im Kapitel zum Detektivroman vorgestellten Romanen und Reihe ausgemacht werden können.

Die Schurken treten mit nur einer Ausnahme stets zu einem frühen Zeitpunkt der Handlung auf und werden zudem (ebenfalls mit nur einer Ausnahme) durch ihr ungewöhnliches Äußeres als künftige Gegenspieler Sherlocks markiert, so dass auch ungeübte Krimileser sie sofort der richtigen Seite zuordnen können, denn klassisch gibt es in *Young Sherlock Holmes* (fast) keine Grauzonen, sondern nur „die Guten“ und „die Bösen“. Krüger teilt Bonds Antagonisten in „Weltbeherrschender sowie wirtschaftliche und individuelle Großverbrecher“⁵³⁹ ein und diesen drei Kategorien lassen sich auch Sherlocks Gegenspieler bei Lane zuordnen. Ihre geplanten Verbrechen haben nicht nur Auswirkung auf Einzelpersonen, wie es im Detektivroman üblich ist, sondern gefährden große Gruppen, Bevölkerungsschichten oder gar ganze Nationen, so dass Sherlocks Eingreifen von nationaler oder sogar globaler Bedeutung ist. Wie bei *James Bond* und *Alex Rider* endet ein Roman mit dem spektakulären Tod des Schurken, der vom Giftmord über das Versinken in einem Ölsee bis zum Gefressenwerden durch wilde Tiere reicht.

Ausnahmen in diesem Schema bilden nur die beiden bisher letzten Bände: In *Stone Cold* wird mit den Erwartungen des Leser gespielt, da eine äußerlich markierte Figur auftaucht, die nicht der Schurke ist. In *Night Break* ist der Verbrecher ebenfalls nicht äußerlich markiert und tritt erst ganz am Ende des Romans auf,

⁵³⁹ Krüger, „007s Widersache“, S. 133.

ohne vorher erwähnt zu werden. Es bleibt abzuwarten, in welche Richtung sich weitere Bände entwickeln und ob der Autor Elemente des Agententhrillers gegen die des klassischen Detektivromans austauscht.

Der halbtote Rächer – Baron Maupertuis

Im ersten Band kämpft Sherlock gegen Baron Maupertuis, den Watson in „The Adventure of the Reigate Squire“ namentlich nennt, allerdings ohne näher auf den Fall einzugehen (Squire, 331). Im zweiten Kapitel sieht Sherlock kurz sein Gesicht, skelettartig mit pinken Augen (I, 35 f.), und der Leser weiß, dass dieser Mann Sherlocks Gegenspieler sein wird, wenngleich zu diesem Zeitpunkt noch nichts über ihn bekannt ist. Beim zweiten Zusammentreffen ist Sherlock sein Gefangener, hört jedoch nur seine Stimme (I, 178), und Maupertuis demonstriert seine Brutalität, indem er Sherlock auspeitschen lässt (I, 179 ff.). Die Folter des Helden ist nach Nusser ein wiederkehrendes Element des Agententhrillers;⁵⁴⁰ bekannt ist beispielsweise die Folter Bonds durch Le Chiffre in *Casino Royale* (1953). Beim dritten Treffen sieht Sherlock ihn erstmals und beschreibt Holzrahmen mit Seilen an seinem Körper: „He was a puppet: a human puppet, entirely operated by others“ (I, 268 f.). Maupertuis erlitt im Krieg schwere Verletzungen, für die er das Britische Empire verantwortlich macht (I, 256 f.). Deshalb hat er aggressive Bienen gezüchtet und Uniformen produziert, die die Bienen zum Stechen veranlassen, um so tausende Soldaten als Rache zu töten (I, 257). Maupertuis gehört zudem zur Paradol Chamber.

Der kranke Revolutionär – Duke Balthassar

An die Seite von Duke Balthassar stellt Lane eine historische Persönlichkeit, den Attentäter John Wilkes Booth (II, 42), wenngleich seine Rolle klein ist und die historischen Fakten für die Handlung kaum eine Rolle spielen. Sherlock steht Balthassar erst nach etwa zwei Dritteln der Handlung gegenüber: „the man was wearing a mask made of porcelain“ (II, 248). Es werden weitere körperliche Absonderheiten erwähnt, z.B. fehlende Finger (II, 249) und sein mit Blutegeln bedeckter Körper (II, 261 f.). Die Egel schützen ihn vor einer tödlichen Krankheit durch fehlende Blutgerinnung (II, 264).

Balthassar zeigt das typische Verhalten eines Kriminellen, der sich über jeden Zweifel erhaben fühlt, indem er sich höflich vorstellt und seine Gefangenen auf einen Drink einlädt, um ihnen kurz darauf mit Folter und Tod zu drohen (II, 254 ff.).⁵⁴¹ Sein Motiv ist politischer Natur: Er erkennt die Kapitulation Robert E.

⁵⁴⁰ Vgl. Nusser, *Kriminalroman*, S. 50.

⁵⁴¹ Vgl. die Beschreibung des typischen Schurken, die Taylor in einem Aufsatz über Fleming aufstellt. Antony Taylor, „Super-Villains: The Genealogy of Bond's Adversaries in the Novels of Ian Fleming“. *The Cultures of James Bond*. Ed. Joachim Frenk und Christian Krug. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011. S. 53–63, hier S. 55.

Lees nicht an, sondern will erneut Truppen aufstellen und einen neuen Krieg anzetteln (II, 260 f.).

Das organisierte Verbrechen – The Paradol Chamber

The Paradol Chamber, von Watson in „The Five Orange Pips“ genannt (Pips, 389), definiert sich wie folgt: „We are the people who see the way the world is going and who have decided that we don't like it. We are the people who have decided to change the course of history“ (III, 253). Dieser Wandel bezieht sich vor allem auf die Vormachtstellung des britischen Empires, die gebrochen werden soll. Maupertuis kündigt an, Mycroft und seine Kollegen werden ihre Macht verlieren (I, 265), und *Black Ice* zeigt die Umsetzung des Plans: Man versucht, Mycroft zwei Morde anzuhängen, die das Ansehen der britischen Regierung ruinieren sollen:

every goverment of the world will know that Great Britain has committed an act of state-sanctioned political murder. Britain will be a pariah nation. Nobody will listen to you any more. Your influence over world affaires will fade away (III, 254).

Die Paradol Chamber tritt in mehreren Bänden auf: Obwohl ihre Involviertheit im sechsten Band erst am Ende erkennbar wird, wird der Name früh erwähnt (VI, 53) und an mehreren Stellen des Romans erinnert sich Sherlock an Begegnungen mit Mitgliedern (z.B. VI, 145 und 297), so dass der Name für den Leser präsent ist. Auch im achten Band ist die Paradol Chamber aktiv; erneut vorbereitet durch Sherlocks Erinnerungen an Maupertuis (z.B. VIII, 199 und 206). Hier werden auch die Tätigkeiten von einem Mitglied genauer beschreiben: „we are a criminal conspiracy that spans the globe! We lie, cheat, blackmail and kill!“ (VIII, 219). Interessant ist, dass die Organisation und Sherlock in diesem Band das gleiche Ziel verfolgen: die Sabotage des Suez Kanals verhindern, die von der britischen Regierung, repräsentiert durch Mycroft, befürwortet wird (VIII, 217). Am Ende rettet ein Agent der Chamber Sherlock das Leben (VIII, 290) und mögliche weitere Bände werden zeigen, wie sich das Verhältnis zwischen ihnen dadurch verändert.

Der tätowierte Mörder – Bryce Scobell

Auch bei Sherlocks erster Begegnung mit Bryce Scobell sieht er seinen Gegner nicht, sondern wird nur von ihm gefoltert (IV, 204 f.). Stone beschreibt ihn später: „He had tattoos all over: face, neck, hands, arms – everywhere. [...] People's names“ (IV, 217). Scobell lässt sich die Namen der Menschen tätowieren, die er getötet hat (schwarz) oder töten will (rot). Er war Lieutenant Colonel in der Armee der Konföderierten und leidet an einer psychischen Störung: „he doesn't have emotions like guilt, or regret, or shame like the rest of us. He doesn't even feel things like anger or happiness“ (IV, 244) – eine interessante Parallel zu Sherlock, der versucht, ebenfalls alle Emotionen auszumerzen. Bei einer Schießerei mit

Crowe starb Scobells Familie (IV, 244 ff.), Scobell schwor Rache und hat damit als einer der wenigen Schurken ein ausschließlich privates Motiv.

Der „silbrige“ Geschäftsmann – Jacobus Arrhenius

Bei Arrhenius' erstem Erscheinen ist sein Gesicht unter einem Schleier verborgen (V, 44) und der Leser ahnt, dass sich darunter etwas Ungewöhnliches verbirgt, nämlich silber-blaue Haut (V, 50). Arrhenius hat sich aus Angst vor Krankheiten mit flüssigem Silber behandelt, die Partikel haben sich in seiner Haut abgelagert (V, 85 f.).

Er wirkt unverdächtig, da die Morde auf den ersten Blick wie die Folge eines Schlangenbisses wirken. Erst im zweiten Drittel stellt Sherlock die Mordtheorie auf, kann jedoch kein Motiv erkennen und damit auch keinen Verdächtigen ausmachen. Verdächtig ist nur der kleine Schatten, den Sherlock in Arrhenius' Kabine sieht (V, 51) und von dem er sich verfolgt fühlt (z.B. V, 178). Der Schatten bekommt schließlich ein Gesicht in Gestalt eines Mädchens mit graublauer Haut (V, 248). Sherlock erkennt die Verbindung zu Arrhenius, der sich als ihr Vater und Auftraggeber für die Morde herausstellt. Eine Explosion auf einem amerikanischen Schiff soll zu einem Krieg zwischen Amerika und China führen. Um diesen zu verhindern, müsste China sein Handelsmonopol aufheben (V, 218 f.). Arrhenius hätte davon profitiert und zählt so zu den oben genannten wirtschaftlichen Großverbrechern.

Die spirituellen Betrüger – Ambrose Albano und Sir Shadrach Quintillan

Ambrose Albano inszeniert sich als Medium und ist durch ein fehlendes Auge, das durch einen Edelstein ersetzt wurde, gekennzeichnet (VI, 42 f.); Quintillan sitzt im Rollstuhl (VI, 60 f.). Bei beiden ist der äußere „Makel“ im Vergleich zu Arrhenius oder Scobell gering. Man erkennt daran, dass sie zwar Gauner, jedoch keine gewalttätigen Verbrecher sind. Gemeinsam wenden sie sich an Regierungsvertreter und bieten Albanos angebliche Kräfte zum Kauf an (VI, 45).

Eine kriminell interessierte Familie – Ferny, Marie und Jude Weston

Ferny Weston reiht sich durch sein Äußeres in die Gruppe der bisherigen Verbrecher ein: Er wurde unter einem einstürzenden Haus begraben und ist von Kopf bis Fuß mit Narben übersäht (VII, 194). Im Gegensatz zu anderen Verbrecherfiguren tritt er spät in Erscheinung, zuvor gibt es Gerüchte über ein Monster, „some godless thing that's been made out of bits of dead bodies, all sewn together“ (VII, 68), das nach einer Anspielung auf das Monster in Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) klingt. Weston lässt Leichenteile stehlen und Wachsabdrücke machen, um zu untersuchen, wie sich das Leben eines Menschen auf seinen Körper auswirkt (VII, 188). Sherlock ist von Westons Wissen und seinen methodischen Beobachtungen beeindruckt. Der Leser erkennt starke Parallelen zwischen Weston und Doyles Holmes, zumal beide mit Experimenten arbeiten, um neue Erkenntnisse zu gewinnen.

Fernys Frau Marie will Sherlock überreden, ihren Mann nicht bei seinen Nachforschungen zu unterstützen (VII, 218), handelt jedoch aus Eigennutz: Gemeinsam mit ihrem Sohn Jude hat sie die Verbrechen verübt, denen ihr Mann auf der Spur war; das einstürzende Haus sollte ihn töten (VII, 290). Sie versorgt u.a. Kriminelle mit den Giften, die Fenny erforscht (VII, 299). Jude, der erst am Ende auftritt, ist mit Sherlock auf einer geistigen Ebene: Genau wie sein Vater kann er gut beobachten und aus seinen Beobachtungen Rückschlüsse auf den Charakter eines Menschen ziehen (VII, 282 f.), hier ist Sherlock erstmals nicht im Vorteil und es ist sein Freund Matty, der als *deus ex machina*⁵⁴² auftritt und Sherlock rettet.

Der engagierte Saboteur – George Clark

Der achten Band weicht von dem bekannten Schema ab: In den ersten zwei Dritteln des Romans treten nur Handlanger eines unbekannten Auftraggebers auf, man erfährt keine Details, keine Namen und keine Andeutung auf geplante Verbrechen. Erst im letzten Drittel fallen der Name George Clark und der Verdacht, er wolle den Bau des Suez Kanals sabotieren (VIII, 180 ff.). Die Gewissheit kommt erst sehr viel später, rund 20 Seiten vor Ende des Bandes (VIII, 268 ff.); 16 Seite vor Ende tritt Clark erstmals auf, fünf Seiten später ist er bereits tot, ohne dass man viel über ihn erfahren hätte (VIII, 276 ff.). Ihm fehlt die äußere Kennzeichnung und er handelt nicht auf eigene Faust, sondern führt als einer von vielen Befehle aus. Ob er eine einmalige Ausnahme ist oder der Autor sich vom Schema des Agententhrillers hin zum Detektivroman wendet, können nur weitere Bände beantworten.

2.4.3 Der Handlungsverlauf

Ein Blick auf den typischen Handlungsverlauf der Reihe zeigt erneut die Nähe zum Agententhriller, denn in fast allen Bänden werden die üblichen Elemente verwendet, wenngleich Lane ähnlich wie Horowitz variiert, z.B. indem er Sherlock mehrfach in einem Band gefangen nehmen und fliehen lässt (*Death Cloud*), die Gefangennahme durch eine Konfrontation ersetzt (*Knife Edge*) oder die Begegnung mit dem Schurken vom Anfang auf die letzten Seiten verlegt (*Night Break*).

Ähnlich wie in *Young Bond* besteht auch in *Young Sherlock Holmes* eine Schwierigkeit darin, dass Sherlock nicht offiziell für einen Geheimdienst arbeitet und daher auch keinen Auftrag zu Beginn bekommt. Da der Geheimdienst in dieser Reihe jedoch vornehmlich, wie im nächsten Kapitel näher beleuchtet wird, durch Sherlocks Bruder Mycroft repräsentiert wird, hat Sherlock von Beginn an eine enge Verbindung zu ihm und ist oft bei Gesprächen zur nationalen Sicherheit und über eigentlich geheime Unternehmungen anwesend (z.B. *Red Leech*). Er wird nicht immer offiziell mit Nachforschungen beauftragt, allerdings auch nicht an

⁵⁴² Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 62, zur typischen Funktion des Gefährten im Thriller.

ihnen gehindert. „The best agent is the one who does not even realize he is an agent“ (VII, 297), erklärt Mycroft, der Sherlock oft bewusst an die Orte von Verbrechen schickt, ohne ihn einzuhüpfen (z.B. *Stone Cold*). In zwei Bänden wird Sherlock sogar offiziell durch Mycroft beauftragt: In *Black Ice* und *Knife Edge* begleitet er Mycroft bei dessen Nachforschungen und wird in alle Pläne der Regierung, die zur Lösung des Falls wichtig sind, eingeweiht.

Alle Bände enden mit Sherlocks Sieg, der wie bei *Alex Rider* (fast) immer gleichbedeutend mit dem Tod des Schurken ist. Eine Ausnahme bilden nur Maupertuis, der im ersten Band entkommen kann (er stirbt erst im sechsten), und Rufus Stone, dessen Leben Sherlock verschont – nicht zuletzt aus Spannungsgründen, da Stone und Sherlock in den ersten sieben Bänden guten Freunde waren.

	Auftrag	Begegnung	Gefangennahme	Flucht	Sieg
<i>Death Cloud</i>	nein	ja	ja	ja	ja
<i>Red Leech</i>	indirekt	ja (spät)	ja	ja	ja
<i>Black Ice</i>	ja	ja	ja	ja	ja
<i>Fire Storm</i>	indirekt	ja	ja	ja	ja
<i>Snake Bite</i>	nein	ja	ja	ja	ja
<i>Knife Edge</i>	ja	ja	nein	nein	ja
<i>Stone Cold</i>	indirekt	ja (spät)	ja	ja	ja
<i>Night Break</i>	nein	nein (sehr spät)	ja	ja	ja

(Tabelle 7)

2.4.4 „The British Government“ – Die Darstellung des Geheimdienstes

Im Gegensatz zu *Alex Rider* oder *Boy Soldier* ist es in *Young Sherlock Holmes* schwieriger von „dem“ Geheimdienst zu sprechen, da es den heutigen Secret Intelligence Service (oder MI6) zu der Zeit, in der die Handlung spielt (die 1860er Jahre), noch nicht gab. Alle Aufträge ergehen im Namen der britischen Regierung, wobei unklar bleibt, wer die geheimen Aus- und Inlandseinsätze tatsächlich befehligt, wie viel z.B. der Premierminister oder die Queen von ihnen wissen (VIII, 285).

Als Repräsentant der Regierung tritt Mycroft Holmes auf, der, wie eingangs erwähnt, auch bei Conan Doyle diese Funktion innehat. Bei Lane wird er zum Koordinator zahlreicher Agenten weltweit, die ihn mit Informationen versorgen und ausländische Regierungen infiltrieren, stets mit dem Risiko entdeckt und getötet zu werden (VI, 30). Wie zuvor erläutert, fungiert Mycroft für Sherlock zu Beginn der Reihe als Vaterersatz und wichtige Bezugsperson. Der Leser merkt jedoch schnell, dass für Mycroft das Empire an erster Stelle steht und er bei den Besuchen in Farnham nur das Nützliche mit dem Angenehmen verbindet: Er kommt, um Aufträge mit Crowe zu besprechen (II, 32), nimmt Sherlock mit nach Russland, um zu verhindern durch ihn erpressbar zu werden (III, 159), und lässt das Schiff bei Sherlocks Rückkehr aus China nicht England, sondern Irland ansteuern, da er dort eine neue Mission beginnt und für Sherlock keinen Umweg fahren möchte (VI, 20).

Je weiter die Reihe voranschreitet desto deutlicher ist zu erkennen, dass Mycroft zum Wohle Englands auch gegen die eigene Familie entscheidet. In *Snake Bite* erklärt er, warum er kein Schiff zu Sherlocks Rettung schickt: „Those ships have more important duties, guarding our coast against attack and enforcing the will of the Queen abroad. Against that, the life of one child weights as nothing“ (IV, 6). Sherlock lernt, dass Mycroft immer dann bei ihm erscheint, wenn er einen neuen Auftrag hat und Sherlock bei den Ermittlungen nützlich sein kann (VIII, 6). Er weiß, dass Mycroft stur den Befehlen seiner Vorgesetzten folgt und dabei moralische Bedenken oder familiäre Bindungen außer Acht lässt: „it doesn't matter whether he thinks it's wrong or not. He's got instructions. He's got orders“ (VIII, 185).

Neben Mycroft treten zwei weitere britische Agenten auf: Robert Wormersley war Mycrofts Kontaktmann in Moskau und sein Verschwinden veranlasst Mycrofts Reise nach Russland in *Black Ice*, die ihn Teil eines Komplotts gegen die Regierung werden lässt. Wormersleys Verschwinden war inszeniert, er hat sich der Paradol Chamber angeschlossen, nachdem diese ihn nach einem missglückten Auftrag für England aus einem japanischen Gefängnis befreit und vor Folter und Exekution gerettet hat (III, 255). Er träumt vom Ideal der Paradol Chamber: einer Weltregierung, die Nationalstaaten ersetzen und unterdrückende Politik und militärische Konflikte auslöschen soll (III, 255). In seiner Zeit als Agent hat er viel Negatives erlebt: „everywhere I have been I have seen people abusing each other, enslaving each other and hurting each other, all in the name of politics or religion“ (III, 255). Das und die Tatsache, dass die Regierung ihn nach seiner Verhaftung in Japan im Stich ließ, ließen ihn die Seiten wechseln.

Wichtiger als Wormersley ist Rufus Stone, der sich in *Red Leech* als Musiker ausgibt und schnell Sherlocks Vertrauen gewinnt. Im nächsten Band wird seine Rolle als verdeckter Agent Mycrofts aufgedeckt, der weltweit Informationen beschafft (III, 180 ff.). In vielen Bänden steht Stone an Sherlocks Seite, rettet ihm das Leben und wird zu einem guten Freund und Tutor. Doch Sherlock ahnt, dass die Regierung alles tun würde, um ihre Vormachtstellung zu bewahren: „Anything that

could affect that balance, that could give another country more influence, has to be stopped.“ (VIII, 183 f.). Im achten und bisher letzten Band schickt Mycroft Rufus Stone, um Sherlock aufzuhalten: „Mycroft told me to stop you. [...] He didn't say how, and he didn't give me any limits or boundaries“ (VIII, 286). Stone kämpft zwar gegen seine persönlichen Gefühle, ist aber dennoch bereit Sherlock zu töten (VIII, 286 ff.). Das Gelingen einer Mission steht an erster Stelle – auch persönliche Opfer werden dabei in Kauf genommen.

Auf diese Weise entsteht auch in *Young Sherlock Holmes* ein zwiespältiges Bild der Männer, die für die Sicherheit des Landes sorgen sollen: Auf der einen Seite arbeitet Sherlock für die Regierung, indem er in Mycrofts Auftrag Kriminelle beobachtet und überführt (z.B. *Knife Edgel Stone Cold*) und Konflikte und Kriege von globalem Ausmaß verhindert (z.B. *Red Leechl Black Ice*). Auf der anderen Seite zeigt sich, dass nicht moralische, sondern wirtschaftliche Interessen im Vordergrund stehen und es allein darum geht, die Vormachtstellung des British Empire um jeden Preis zu erhalten. Der Tod von Agenten und all denen, die den Plänen im Weg stehen, wird bereitwillig in Kauf genommen. Am Beispiel von Mycroft und Stone lässt sich deutlich erkennen, dass auch familiäre oder freundschaftliche Bindungen dem Gelingen einer Mission nicht im Wege stehen dürfen.

2.4.5 Intertextualität

Obwohl sich *Young Sherlock Holmes*, wie gezeigt wurde, in Bezug auf Handlungsstruktur und Figurendarstellung deutlich von den Detektivgeschichten und -romänen Conan Doyles unterscheidet, weist die Reihe viele intertextuelle Bezüge zum Original auf. Sie sind durch eine Markierung auf der Reduktionsstufe jedoch nicht von jedem Leser zu erkennen.

Mehrfach wird beispielsweise über den Beruf des *consulting detective* gesprochen, „someone who can investigate things that the police won't or can't investigate [...] Some kind of independent, consulting force of detectives“ (III, 117).⁵⁴³ Sherlock denkt darüber nach, diese Position selbst zu übernehmen (VII, 14) und ist sich sicher: „England needs some form of detective who is better informed and more tenacious than the police“ (VII, 298). Mycroft erwidert: „A thought you might do well to bear in mind for the future“ (VII, 298).

Zudem gibt es Aussagen, die fast wörtlich aus Conan Doyles Werk übernommen wurden. Holmes sagt dort: „when all other contingencies fail, whatever remains, however improbable, must be the truth“ (Partington, 446), bei Lane sagt Mycroft: „when the impossible has been eliminated from your mind, then whatever remains must be the truth, however improbable it seems“ (VIII, 113).

⁵⁴³ Vgl. Watsons Aussage, dass Holmes sich häufig mit den Fällen beschäftigte, „which had been abandoned as hopeless by the official police“ (Scandal, 346).

Wiederholter erwähnt Watson Holmes' wissenschaftliche Abhandlungen zu unterschiedlichen Themen der Kriminalistik, auf die auch Lane anspielt, z.B. die Einzigartigkeit des menschlichen Ohrs (I, 61 / Box, 202), Geheimcodes (II, 115 f./ Men, 540) oder Tätowierungen (II, 184/ League, 420). Auch Holmes' Vorliebe für Verkleidungen verankert Lane wie Peacock in seiner Jugend: Sherlock verkleidet sich als Straßenjunge (II, 212), Bettler (III, 85), Schauspieler (III, 196 ff.) und liest Bücher über Theater-Make-Up und Kostüme (IV, 141 ff.). Ebenso spricht Watson öfters von Holmes' Spiel auf der Violine (z.B. League, 431), das Sherlock bei Lane durch Rufus Stone erlernt (II, 151). Sherlock kauft in der Tottenham Court Road für 55 Schilling eine gebrauchte Geige (III, 167 ff./ Box, 200).

In „The Adventure of the Second Stain“ berichtet Watson, dass Holmes sich am Ende seiner Detektivkarriere nach Sussex zurückzieht, um Bienen zu züchten (Stain, 301). Auch der junge Sherlock ist bei Lane von den Tieren fasziniert: Sie treten nicht nur als Teil eines Komplotts in *Death Cloud* auf, sondern auch in späteren Bänden (z.B. IV, 266).⁵⁴⁴

Auch Titel und Figuren entlehnt Lane aus Conan Doyles Werk, z.B. Baron Mau-pertuis (Squire, 331), den roten Blutegel aus *Red Leech* (Pince-Nez, 350) oder das Schiff Gloria Scott (Scott, 107).⁵⁴⁵ Ebenso sind Anspielungen auf eine mögliche Freundschaft mit einem Arzt (V, 16) und eine Kampfkunst zur Selbstverteidigung (V, 36/ House, 334) gegeben.

2.4.6 Zusammenfassung

Young Sherlock Holmes macht einen berühmten literarischen Detektiv in der Jugendliteratur populär, lässt ihn allerdings in einem anderen Kontext auftreten und die Genregrenzen überschreiten. Lane präsentiert einen jungen Sherlock, der erst nach und nach lernen muss, seine geistigen Fähigkeiten zu nutzen, und dabei von unterschiedlichen Tutoren geleitet wird. Im Verlauf der Reihe ist er zunehmen auf sich allein gestellt und entwickelt dadurch seine mentale Begabung, während er sich zugleich Emotionen verschließt. Er fühlt sich von Freunden und Familie betrogen und bricht am Ende des bisher letzten, achten Bandes den Kontakt zu seiner Heimat und seinem Bruder Mycroft ab.

Anders als Peacocks *The boy Sherlock Holmes* ist Lanes Reihe trotz der gleichen Hauptfigur nicht im Subgenre des klassischen Detektivromans angesiedelt. Lane folgt sehr viel deutlicher dem fünfteiligen Handlungsschema des Agententhillers: Sherlock wird verfolgt, gefangen genommen und gefoltert. Er flieht und muss mit vollem Körpereinsatz um sein Überleben kämpfen, das zugleich den erfolgreichen

⁵⁴⁴ „I wanted something that would link Sherlock at the beginning of his life with Sherlock at the end of his life. I like the idea of literary circles, where what goes around comes around, and people end up where they started.“ Vgl. <http://bookzone4boys.blogspot.com/2010/06/interview-with-andrew-lane-author-of.html> (31.03.2018)

⁵⁴⁵ Im Nachwort erklärt Lane, dass diese Intertextualität ein Zufall sei (V, 310).

Ausgang seiner aktuellen Mission bedeutet.⁵⁴⁶ In mehreren Bänden bekommt Sherlock durch Mycroft, der als Vertreter der Regierung den damaligen Geheimdienst verkörpert, explizit den Auftrag zu Nachforschungen, was ihn zu einem Agenten der britischen Krone macht. Die Spannung eines Bandes läuft zudem stets auf den finalen Konflikt zwischen Sherlock und seinem Gegner hinaus und nicht auf eine geistreiche Auflösung eines verrätselten Verbrechens. Der Täter ist dem Leser früh bekannt und im Fokus der Handlung steht nicht seine Enttarnung, sondern seine (meist spektakuläre) Eliminierung, da nur auf diese Weise die weitreichenden Pläne, die nicht nur Einzelpersonen, sondern oft ganze Nationen betreffen, durchkreuzt werden können. Die Antagonisten sind in der Tradition von James Bonds Widersachern gestaltet, zeichnen sich durch äußerliche Absonderlichkeiten aus, die sie (mit einer Ausnahme) sofort als Schurken des jeweiligen Bandes markieren und damit auch unerfahrenen Lesern die Einteilung der Figuren als „die Guten“ und „die Bösen“ weitgehend ohne Graustufen ermöglichen. Der siebte und achte Band beginnen jedoch von diesem Schema abzuweichen und spielen so mit den Genreerwartungen des Lesers – man darf gespannt sein, ob Lane das Konzept der Reihe in weiteren Bänden ändert.

2.5 Agententhiller: Zusammenfassende Ergebnisse

Dieses Kapitel hat anschaulich gezeigt, wie unterschiedlich die Ausprägungen innerhalb eines Subgenres sein können, und dass die Zuordnung nicht allein aufgrund einer der drei Hauptfiguren (Ermittler, Täter, Opfer) möglich ist. Elementar für den Agententhiller ist nicht nur die Figur des Agenten, sondern auch die des Täters, der vor allem im Gegensatz zum Detektivroman auffälliger gestaltet ist und mehr Raum einnimmt. Zudem folgt die Handlung klaren Strukturen: Wiederkehrende Handlungselemente definieren das Genre und werden von den Autoren genutzt, um Genreerwartungen des Lesers zu erfüllen und ihr Werk zu verorten. Abweichungen von diesem Schema dienen meistens nur dem Spannungsaufbau und der Abwechslung. Zuletzt ist die Darstellung des Geheimdienstes, der dem Agenten seinen Auftrag gibt oder zumindest im Hintergrund agiert und sein Handeln überwacht, interessant, da die Autoren hier die Möglichkeit haben, sich in unterschiedliche Traditionen des Genres zu stellen.

2.5.1 Die Ermittler

Alle vorgestellten Ermittlerfiguren zeichnen sich durch hohe Intelligenz und geringe familiäre Bindungen aus; Alex, James und Danny sind Waisen und Einzelkinder, Sherlock lebt von seinen Eltern getrennt und wird von seinem Bruder im

⁵⁴⁶ Vgl. Nusser zum Held des Agententhillers: „Er löst nicht Rätsel, sondern riskiert sein Leben; sein Erfolg liegt nicht allein in der Aufklärung eines Verbrechens, sondern bewahrt ihn immer zugleich vor dem Tod.“ Nusser. *Kriminalroman*. S. 57.

Verlauf der Reihe hintergangen. Diese Ungebundenheit ermöglicht Reisen in fremde Länder und Ermittlungen von mehreren Wochen, ohne dass sich jemand sorgt. Zugleich dient in allen Reihen die Verwandtschaft zu einem Agenten als Garant für gute Arbeit und ein ermittlerisches Talent: Alex und James haben einen Onkel beim Geheimdienst, Danny einen Großvater und Sherlock einen Bruder. Auch Freundschaften sind auf ein Minimum beschränkt; wiederholt brechen wichtigen Bezugspersonen den Kontakt ab oder werden getötet.

In ihrer persönlichen Einstellung zur Welt der Spionage unterscheiden sich die Jungen: Alex fühlt sich trotz anfänglicher Euphorie in erster Linie ausgenutzt und kehrt dem Geheimdienst nach seiner letzten Mission den Rücken; ebenso Sherlock, der erkennt, dass das Gelingen einer Mission wichtiger als Moral und Familie sind und das Empire an erster Stelle steht. James' Gefühle sind ebenfalls zwiespältig, dennoch sagt er zu, seinem Vaterland im Kriegsfall zu dienen. Danny entscheidet sich trotz der erlebten Enttäuschungen bewusst für eine Karriere beim Geheimdienst, da ihm die Arbeit trotz der Gefahren Befriedigung verschafft.

2.5.2 Die Verbrecherfiguren

Die Verbrecherfiguren der vorgestellten Reihen lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Auf der einen Seite werden in *Alex Rider*, *Young Sherlock Holmes* und zu gewissem Maß auch in *Young Bond* Gegenspieler entworfen, die in der Tradition von James Bonds Widersacher bei Ian Fleming stehen und nach der Weltherrschaft, wirtschaftlichen oder individuellen Vorteilen streben. Während bei Horowitz und Higson nur die Gehilfen der Schurken äußerlich als solche markiert werden, lässt Lane genau wie Fleming auch Hauptfiguren mit abnormalem Aussehen auftreten. Neben der Faszination, die das Ungewohnte stets auslöst, erleichtern sie unerfahrenen Lesern auch die Positionierung der Figuren innerhalb einer fiktiven Welt, in der es (mit sehr wenigen Ausnahmen) nur gut und böse, schwarz und weiß, gibt. Besonders zwischen *Alex Rider* und *Young Bond* gibt es auffällige Parallelen: Dr Grief (*Alex Rider*) und Dr Friend (*Young Bond*) wollen mit Bezug auf Hitlers Rassenideale den perfekten Menschen erschaffen, General Sarov (*Alex Rider*) und El Huracán (*Young Bond*) möchten James zu ihrem Nachfolger ausbilden, Mr Grin (*Alex Rider*) und Smiler (*Young Bond*) sind durch Narben im Gesicht, die den Eindruck eines „Lächelns“ vermitteln, entstellt.

Auf der anderen Seite stehen die deutlich realistischer gezeichneten Antagonisten, die McNab entwirft. Indem Mitarbeiter des Geheimdienstes die doppelte Rolle aus Ermittler und Täter übernehmen, werden bipolare Zuteilungen zu „gut“ und „böse“ erschwert und die Eigenreflektion des Lesers gefordert.

2.5.3 Der typische Handlungsverlauf

In Bezug auf den Verlauf der Handlung lassen sich zwischen den Reihen zwar graduelle Unterschiede finden, dennoch wird das fünfteilige Schema (Auftrag, Begegnung mit dem Schurken, Gefangennahme, Flucht und Sieg) in vielen Bänden angewandt und lediglich variiert. *Alex Rider* zeigt die typischen Elemente in jedem Band, Horowitz variiert nur gelegentlich die Gewichtung und Reihenfolge. In *Young Bond* und *Young Sherlock Holmes* fehlt oftmals der Auftrag zu Beginn, während andere Handlungselemente erfüllt und ggf. wiederholt werden. McNab wendet sich am stärksten von diesem Schema ab, seine Romane stehen strukturell und inhaltlich nicht in Flemings, sondern eher in Le Carrés Tradition. Bei Horowitz und Lane bedeutet der Sieg über den Schurken am Ende eines Bandes immer auch seinen Tod, während Gegenspieler bei Higson und McNab entkommen können.

Damit einhergehend gibt es auch in Bezug auf die Glaubwürdigkeit der dargestellten Handlungen und Ereignisse Unterschiede. Horowitz und Lane schicken ihre Hauptfiguren von einer absurden Situation in die nächste: Alex flieht auf einem Bügelbrett als Snowboardersatz, hängt sich mit einer Harpune an ein Flugzeug oder wird ins Weltall geschossen. Sherlock kämpft auf fahrenden Zügen, in Heißluftballonen und gegen Piraten. Was sie vollbringen, übersteigt die Grenzen des Menschenmöglichen und trotzt oft genug allen Naturgesetzen. Für viele Leser liegt hier der Reiz, denn die gezeigten Handlungen sind für sie unmöglich zu erleben und steigern auf diese Weise das eskapistische Lesevergnügen. James' Abenteuer sind etwas realitätsnäher gestaltet, wenngleich man sich fragen kann, wieso sich James immer genau dort aufhält, wo gerade ein größeres Komplott geplant wird. McNabs Reihe wird vom Leser durch die Tatsache, dass der Autor Mitglied einer Spezialeinheit war, als realistisch(er) eingestuft, da er auf einen Bezug zwischen Fiktion und Wirklichkeit spekuliert. Zündet Fergus z.B. eine Bombe, dann geschieht dies mit dem Hintergrundwissen, dass er sich als Spezialist für Sprengstoffe in seiner Militärzeit angeeignet hat – anders als bei *Alex Rider*, der nur auf einen Gegenstand drückt und weiß, *dass* er explodieren wird, aber nicht wie. Wirklichkeitsnah ist auch die Tatsache, dass McNabs Figuren ihre Abenteuer nicht unbeschadet überstehen: Zwar behalten alle Jungen seelische Narben aus ihren Abenteuern zurück, doch allein McNab lässt mit Elena eine Hauptfigur sterben und zeigt damit, dass in der Realität auch Jugendliche zum Opfer von Verbrechen werden und nicht, wie in den anderen Reihen, stets auf der Seite der Gewinner stehen.

2.5.4 Die Darstellung des Geheimdienstes

Bei der Darstellung des Geheimdienstes bietet sich eine Skalierung der Reihen an: In *Young Bond* wird die Welt des Secret Service nur am Rande gestreift; James hat außer seinem Onkel, einem Ex-Spion, keine Verbindung zum Geheimdienst und erfährt erst im letzten Band, dass sein Lehrer Mr Merriot ein getarnter Agent ist. Wie weit James' Abenteuer durch Merriot gelenkt wurden, weiß man nicht.

Young Sherlock Holmes bildet einen Mittelweg. Die Handlung spielt vor dem Entstehen des heutigen Geheimdienstsystems, Agenten der Regierung und Spionage sind durch Figuren wie Mycroft Holmes und Rufus Stone allerdings von Beginn an präsent. Mehrfach handelt Sherlock im Auftrag Mycrofts und verhindert dabei Anschläge und Kriege, muss im späteren Verlauf der Reihe jedoch erkennen, dass die Regierung nicht nach moralischen, sondern hegemonischen Beweggründen vorgeht und dabei auch Freunde und Familie zum Wohle des Empires opfert.

In *Alex Rider* bildet die Arbeit für den MI6 den Ausgangspunkt für Alex' Missionen. Hier werden die positiven und negativen Seiten des Geheimdienstes von unterschiedlichen Figuren, vor allem Mrs Jones und Mr Blunt, verkörpert. Für Alex ergibt sich insgesamt ein negatives Bild, da Blunt keine Skrupel kennt und den Jungen wiederholt zu neuen Missionen zwingt. In Alex' Augen ist die Welt der Spionage eine Welt der Lügen, der Ausbeutung und des Todes, in der das Individuum wenig Wert hat. Der Leser bekommt allerdings auch Einblick in Gespräche zwischen Blunt und seinen Mitarbeitern, die ihn für sein Vorgehen kritisieren. Diese Figuren sind ebenfalls Teil des Geheimdienstes und tragen dazu bei, das Gesamtbild der Organisation wieder aufzuwerten.

McNab bietet von den genannten Reihen die negativste Darstellung, indem er zwei Agenten auf die Seite der Antagonisten stellt. Fincham ist korrupt und genau wie Devereaux bereit, Menschen zu töten, die seinen Plänen – beruflich und privat – im Wege stehen. Der Leser bekommt viele Einblicke in die Vorgehensweisen der Geheimdienstmitarbeiter, viele von ihnen führen blind Befehle aus. Dass der Autor selbst für den SAS gearbeitet hat, gibt der Schilderung eine noch stärkere Gewichtung. McNab sorgt zum Ende der Serie jedoch für einen Ausgleich, indem er loyale und menschliche Agenten auftreten lässt, zu denen Danny eine freundschaftliche Verbindung aufbauen kann. Danny tritt am Ende der Reihe dem MI5 bei und verdeutlicht damit, dass sich die negativen Aspekte des Geheimdienstes nicht auf die gesamte Organisation, sondern auf einzelne Individuen beschränken.

3 Psychologische Jugendkrimis – Ermittlerfokussiert

Im Folgenden wird gezeigt, dass sich Jugendkrimis auch durch einen starken Bezug zur empirischen Wirklichkeit des Lesers auszeichnen, damit Bezug auf soziale, gesellschaftliche und moralische Gegebenheiten nehmen und zeitnah auf Veränderungen reagieren können.⁵⁴⁷ In Bezug auf die zur Einteilung von Subgenres herangezogenen Figuren – Ermittler, Täter und Opfer – lässt sich hier ein deutlicher Trend zur präzisen Darstellung aller drei feststellen. Weder Täter noch Opfer erfüllen nur eine auslösende oder zierende Funktion innerhalb der Handlung, sondern werden lebensnah beschrieben und bieten Möglichkeiten zur Identifikation. Zudem finden sich sowohl in der Opfer- als auch der Täterrolle nicht nur erwachsene, sondern im Gegensatz zum Detektivroman und dem Agententhiller auch jugendliche Figuren. Das Verbrechen hat keinen singulären Ausnahmearakter wie im Detektivroman, bedroht jedoch auch selten größere Gruppen oder gar Nationen, wie es der Agententhiller gezeigt hat.

Neben einer spannenden Kriminalhandlung liegt der Fokus der Romane vor allem auf den innerpsychologischen Vorgängen und der Frage, wie sich Verbrechen auf die Psyche eines Menschen auswirken, so dass man das Subgenre als psychologischen Jugendkrimi bezeichnen kann. Dabei kann je nach Akzentuierung des Autors in zwei verschiedene Ausprägungen unterschieden werden: Im ersten Fall, der im Folgenden durch die Reihen *Afrodite* von Ritta Jacobsson und *Tatort Oslo* von Knut Krüger repräsentiert wird, steht die Figur des Ermittlers im Mittelpunkt, wenngleich Opfer und Täter ebenfalls ausgearbeitete Figuren sind. So liegt die Bezeichnung als ermittlerfokussierter psychologischer Jugendkrimi nahe. Im zweiten Fall, exemplarisch an *Mice* von Gordon Reece, *Accomplice* von Eireann Corrigan und *Die letzte Party* von Olaf Büttner dargestellt, liegt das Hauptaugenmerk auf der Figur des Täters und es tritt im Unterschied zu allen weiteren hier behandelten Krimiformen kein Ermittler auf, so dass sie als täterfokussiert betitelt wird.

⁵⁴⁷ Vgl. Worthington. *Key Concepts*. S. IX und 102.

3.1 „Jag har tänt att bli polis“ – Ritta Jacobssons *Afrodite*

In diesem Unterkapitel bildet eine schwedische Reihe die Textgrundlage. Schon in den 1970er Jahren übernahm Schweden eine Vorreiterrolle in Bezug auf sozialkritische und wirklichkeitsnahe Kriminalromane. Bekannt wurden u.a. Maj Sjöwall und Per Wahlöö mit ihrer Dekalogie *Roman om ett brott* (1965–1975; ‘Roman über ein Verbrechen’). Die Hauptfiguren sind normale Bürger, neben der Kriminalhandlung spielt ihr Privatleben mit allen Höhen und Tiefen eine Rolle und lässt sie authentischer erscheinen als viele Ermittlerfiguren zuvor. Wie in den *hard-boiled* Romanen der amerikanischen 1920er Jahre ist die Ordnung der Gesellschaft bereits zu Beginn des Romans nicht mehr gegeben. Verbrechen haben keinen Seltenheitswert mehr wie im klassischen Detektivroman, sondern gehören in das Alltagsleben. Der schwedische Traum vom *folkhem*, dem Wohlfahrtsstaat, ist ausgeträumt, die verstaatlichte Polizei ist oft korrupt und hat ein schlechtes Ansehen in der Bevölkerung, die sich nicht beschützt fühlt. *Roman om ett brott* zeigt, wie die gesellschaftlichen Bedingungen die Täter, die oft eine Doppelrolle von Tätern und Opfern zugleich einnehmen, in ihrem Handeln beeinflussen. Ein Verbrechen erscheint als letzter Ausweg, um die eigene Existenz zu retten.

Afrodite (2006–2011) von Ritta Jacobsson steht in dieser Tradition und zeigt deutlich, wie auch Jugendliche (u.a. gesellschaftlich bedingt) zu Tätern werden und welche Auswirkungen ein Verbrechen auf die Psyche der Opfer haben kann. Der erste Band wurde 2006 mit *Spårhunden* ausgezeichnet, einem Preis der Krimizeitschrift Jury für den besten schwedischen Kinder- und Jugendkrimi. Seit Anfang 2012 wird die Serie auf einem Blog und einer Facebook-Seite weitergeführt.⁵⁴⁸ Im Mittelpunkt steht die zu Beginn 13jährige Afrodite, Ditte genannt,⁵⁴⁹ die Polizistin werden möchte und ihre Ermittlungen als gute Vorbereitung auf diesen Beruf sieht.

3.1.1 Narratologisches

Jacobsson entscheidet sich für ihre Hauptfigur Afrodite als Ich-Erzählerin. Wie bei *Enola Holmes* erwähnt, ergeben sich aus dieser Wahl Vor- und Nachteile: Ditte schildert die Erlebnisse emotional und detailliert, ihre Gedanken und Gefühle sind dem Leser vertraut, wirken spontan und authentisch und lassen die Figur auf diese Weise lebensnah erscheinen. So kann eine Verbindung zum Leser aufgebaut werden, die ihn ebenfalls für Dittes kritische Äußerungen über die Gesellschaft und Verbrechen empfänglich macht.

⁵⁴⁸ <http://ritta-aafrodite.blogspot.de/> und <https://www.facebook.com/pages/Afrodite-bok-böcker/120153768057-498> (zuletzt 31.03.2018)

⁵⁴⁹ In der deutschen Übersetzung heißt sie Svea.

Zugleich sind jedoch alle Informationen durch Dittes Sicht gefiltert und beeinflussen so den unkritischen oder ungeübten Leser. Verdächtige Figuren (z.B. Robin) können positiv auf Ditte wirken und damit ebenfalls die Sympathie des Lesers lenken und zum Spannungsaufbau beitragen. Als Detektivin stelltte Ditte ihre Fähigkeit, Menschen einzuschätzen, im Verlauf der Reihe wiederholt unter Beweis. Obwohl sie manchmal auch irren kann, stuft der Leser sie als zuverlässige Erzählerin ein, die auch von für sie peinlichen oder verletzenden Ereignissen erzählt; auch hier bekommt der Leser den Eindruck, dass keine Informationen zurückgehalten oder beschönigt werden. In manchen Bänden bekommt der Leser einen Wissensvorsprung, indem einzelne Szenen andere Figuren in den Fokus stellen.⁵⁵⁰ Handlung und Figuren sind komplex angelegt, so dass es dem Leser im Vergleich zum schablonenhaften Detektivroman nicht möglich ist, den Täter zu ermitteln und den Fall zu durchschauen, bevor die Lösung präsentiert wird.⁵⁵¹ Durch abwechselndes Verdächtigen und Entlasten steigt die Spannung während der Lektüre, denn hier gilt nicht, dass die anfangs Verdächtigten am Ende stets unschuldig sind.

Als Auslöser für die Handlung dient wie im Detektivroman oft ein Rätsel: Ditte beobachtet ein ungewöhnliches Ereignis oder bemerkt eine Veränderung im Verhalten anderer Figuren und beginnt ihre Nachforschungen, um Antworten zu finden. Sobald ein Verbrechen entdeckt wird, wechselt die Autorin zur Zukunftsspannung: Es geht nun um die Fragen, ob Ditte den Fall rechtzeitig lösen und Schlimmeres verhindern kann, und wie sie dem Täter, in dessen Fänge sie sich (nicht immer unwissentlich) begibt, wieder entkommen kann. Gefangennahme, Flucht und finaler Sieg sind eher Elemente des Thrillers und zeigen, wie die Autorin mit einer Mischung aus Krimiarten spielt.

3.1.2 Die Figuren

Neben Hauptfigur Ditte bilden ihre Eltern den Kern der wiederkehrenden Figuren. Die familiären Bande sind inhaltlich wichtig, da sich Ditte in Problemsituationen oft ihren Eltern anvertraut und ernste Themen und Probleme gemeinsam diskutiert werden. Dem Leser wird die Wichtigkeit einer erwachsenen Bezugsperson, der man uneingeschränkt vertrauen kann, gezeigt: „Det viktiga är att en tonåring har någon vuxen som orkar bry sig“,⁵⁵² erklärt die Autorin in einem persönlichen Interview. Zugleich agieren Dittes Eltern als mahnende Instanz; ihr Vater warnt: „Jag vet att du vill bli polis när du bli stor men till dess får du låta bli

⁵⁵⁰ z.B. Täter Jesper im dritten Band oder Opfer Ted im sechsten Band.

⁵⁵¹ Die einzige Ausnahme bietet *Afrodite och skulden* – aus Mangel an Verdächtigen.

⁵⁵² „Das Wichtige ist, dass ein Jugendlicher einen Erwachsenen hat, der in der Lage ist, sich zu kümmern.“ (eigene Übersetzung)

att leka detektiv. [...] Sluta snoka innan det blir farligt!“ (I, 68)⁵⁵³ und ihre Mutter mahnt: „Sluta genast att smyga omkring och leka detektiv. Det är livsfarligt“ (I, 125).⁵⁵⁴

Neben Familie Andersson treten zwei weitere Figuren regelmäßig auf: Dittes Freundin Jo und ihr Freund Alexander. Beide Figuren sind nicht so komplex ausgearbeitet wie Ditte, sondern dienen in vielen Szenen dazu, Ditte ein normales soziales Umfeld zu geben. Zusätzlich gibt es Nebenfiguren wie Dittes Oma, die immer dann auftreten, wenn Dittes Eltern ihre Tochter aus Spannungsgründen alleine lassen müssen (z.B. V, 139 ff./ 144 ff.).

Viele Figurencharakterisierungen erfolgen durch den Kommentar anderer Figuren oder seltener ihr Aussehen. Obwohl Ditte versucht, andere nicht nach ihrem Äußeren zu beurteilen (V, 44), täuscht sie sich mit ihrem ersten, negativen Eindruck bei Tompa, der allein auf seiner Erscheinung beruht, im fünften Band beispielsweise nicht. Allerdings können sich Figuren bei Charakterisierungen auch irren oder bewusst eine falsche Aussage machen: Eine Frau nennt eine Gruppe jugendlicher „fina flickor och pojkar“ („anständige junge Leute“), sie seien „helt harmlösa“ („ganz harmlos“ V, 47/ 48). Diese Teenager mobben und verprügeln ihren Mitschüler, demolieren sein Moped, beschmieren sein Haus mit Schimpfworten und stecken es in Brand. Ditte ergreift oft für Menschen, über die schlecht gesprochen wird, Partei. Sie verteidigt z.B. Robin, während andere ihn beschimpfen und bedrohen (V, 54). Ditte findet es ungerecht, dass sich eine Gruppe gegen einen Einzelnen stellt (V, 172/ 178), und dass Robin etwas getan haben könnte, was die Übergriffe motiviert, ignoriert sie. Auf diese Weise werden die Charakterisierungen anderer Figuren, bedingt durch die Erzählsituation, im Vergleich zu Dittes Meinung als weniger verlässlich dargestellt (V, 172 ff./ 178 ff.).

3.1.2.1 Die angehende Polizistin – Afrodite „Ditte“ Andersson

Afrodite wird als neugierige und gerechtigkeitsliebende 13-Jährige eingeführt, die Polizistin werden und den Opfern von Verbrechen helfen möchte (I, 31/37). Solche Zukunftspläne dienen in vielen Jugendkrimis als „Rechtfertigung“ für detektivisches Handeln, als eine Art Bewährungsprobe, bei der das Können frühzeitig unter Beweis gestellt werden kann.⁵⁵⁵ Zugleich nutzt Ditte den Berufswunsch, um

⁵⁵³ „Ich weiß, dass du später mal zur Polizei willst, aber bis dahin darfst du auf keinen Fall Detektiv spielen! [...] Hör mit der Schnüffelei auf, bevor es gefährlich wird!“ (I, 85). – Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen im schwedischen Original aus: Ritta Jacobsson. *Afrodite*. 6 Bände. Stockholm: Wahlströms Bokförlag, 2006–2011. Die deutschen Übersetzungen: Ritta Jacobsson. *Ein Svea Andersson Krimi*. 6 Bände. Aus dem Schwedischen von Birgitta Kicherer. Stuttgart: Kosmos 2011–2013. Kürzere Zitate folgen als Übersetzung im Fließtext hinter der schwedischen Literaturangabe, längere Zitate werden in Fußnoten übersetzt, um den Lesefluss nicht zu unterbrechen.

⁵⁵⁴ „Hört sofort mit diesem Detektivspielen auf. Das ist lebensgefährlich“ (I, 160).

⁵⁵⁵ Vgl. Hasubek. *Detektivgeschichte*. S. 55.

sich gegenüber dem Leser für ihre Neugier zu rechtfertigen: „Jag är inte den som lägger mig platt inför olösliga gåtor. Bara min framtidsdröm om att bli polis tvingar mig att söka svar“ (II, 23 f.).⁵⁵⁶ In erster Linie ist es Dittes Neugier, die sie auf die Spur von Verbrechern führt und in brenzlige Lagen bringt (IV, 174/185). Sie ist stur, ermittelt so lange, bis sie ihren Standpunkt bewiesen oder widerlegt hat, und merkt nicht, dass sie andere mit ihren offenen und kritischen Fragen beleidigt und verletzt: Ihre Eltern sind enträuscht, als sie von Dittes Verdacht gegen den eigenen Vater erfahren, und auch Nachbarsjunge Linus wirft ihr vor: „Ibländ går du for längt“ (I, 173/ „Manchmal gehst du echt zu weit“ I, 223). Vor allem in *Afrodite och olyckstrasten* wird dieses Verhalten deutlich: Obwohl sie frisch verliebt mit Alexander im Urlaub ist, ist sie mit den Gedanken nur bei möglichen Verbrechen, verdächtigen Personen und Beobachtungen. Auf einer Party tanzt sie mit einem Jungen, um ihm Informationen zu entlocken (IV, 163 ff./175 ff.). Dass Alexander eifersüchtig reagiert und sagt „Du är ju skadad!“ (IV, 166/ „Du bist ja krank!“ IV, 178), kann Ditte nicht verstehen. Auch im fünften Band gerät sie durch ihre Neugier schnell in ein neues Abenteuer: „Oron över att jag var på väg att dras in i något som jag absolut inte ville bli inblandad i malde runt längre“ (V, 70).⁵⁵⁷ Allerdings entscheidet sie sich bewusst dafür, Fragen zu stellen, zu beobachten und nach Beweisen zu suchen. Erneut kann man in ihrer Formulierung den Versuch einer Rechtfertigung erkennen: Ditte will sich nicht eingestehen, dass sie die Verantwortung für ihr Handeln trägt.

Obwohl Ditte einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn hat, weiß sie nicht immer, wie sie handeln soll. Auf diese Weise erscheint sie dem Leser lebensnaher als Figuren aus den Anfängen des Genres (z.B. Stratemeyers Nancy Drew), die immer wissen, was getan werden muss, nie zögern und auch nie scheitern. Für Ditte ergeben sich zuweilen moralische Probleme, die verdeutlichen, dass sie sich trotz ihrer Begabung irren kann und falsche Entscheidungen trifft (z.B. V, 183/190). Nach Evelyne Keitel ist dies ein typisches Kennzeichen moderner, weiblicher Detektivfiguren.⁵⁵⁸ Ditte muss Konsequenzen abwägen und ihre Angst besiegen, um verantwortungsvoll zu handeln. Ohne ihr Zögern, sich an ihre Eltern oder die Polizei zu wenden, hätten einige kriminelle Taten verhindert werden können. Insofern gehört Ditte nicht zu den Detektivfiguren, die am Ende eines Romans für ihr kluges und mutiges Handeln gelobt oder gar belohnt werden. Stattdessen machen verschiedene Figuren sie wiederholt auf die Gefahren ihres Handelns aufmerksam und erinnern sie daran, solche Tätigkeiten den zuständigen Behörden zu überlassen.

⁵⁵⁶ „An und für sich bin ich nicht unbedingt scharf auf unlösbare Rätsel. Aber meine Zukunftsvision, Polizistin zu werden, zwingt mich, Antworten zu suchen“ (II, 26).

⁵⁵⁷ „Die Befürchtung, ich könnte in etwas hineingezogen werden, womit ich unter keinen Umständen zu tun haben wollte, ging mir noch lange durch den Kopf“ (V, 73).

⁵⁵⁸ Keitel. *Kriminalromane von Frauen für Frauen*. S. 4.

Dittes anfängliche Euphorie, mit der sie jeden „Fall“ als Übung für ihre spätere Karriere aufklären will, verebbt von Band zu Band: „Sanningen är tokhajpad. Det är lättare att hålla tyxt. Och det tänkte jag göra“ (V, 183).⁵⁵⁹ In dieser Aussage klingt auch eine Spur der für schwedische Romane typischen Gesellschaftskritik mit: In den ersten Bänden hat Ditte erlebt, dass viele ihrer Mitmenschen Konfrontationen aus dem Weg gehen, statt anderen zur Seite zu stehen.

Jacobsson entscheidet sich, auch die Auswirkungen der Verbrechen auf Dittes Psyche explizit darzustellen und damit ebenfalls einen starken Bezug zur Realität des Lesers zu knüpfen: „Jag försöker hålla mig så nära verkligheten som det går [...] och därför får Afrodite bärta med sig sina tuffa erfarenheter till nästa bok – precis som vi gör i verkliga livet.“⁵⁶⁰ Zu Beginn des fünften Bandes erlebt der Leser ein psychisch beinahe gebrochenes Mädchen: Ditte wird von Albträumen heimgesucht, in denen sie vergangene Erlebnisse aufs Neue durchleben muss (V, 9/8). Sie geht zum Psychologen (V, 7/ 6) und fühlt sich allein (V, 11/ 10), da niemand verstehen kann, was sie durchgemacht hat. Im Gegensatz zu schablonenhaften Jugendkrimis wie *Todesblüten* zeigt Jacobsson eine realistische Version von Dittes Leiden: Das Mädchen ist nicht sofort nach dem Ende eines Abenteuers bereit, sich in ein neues zu stürzen, sondern möchte sich zu Hause vor den Nachwirkungen verkriechen.

Am Ende siegt jedoch Dittes Neugier und sie lässt sich – wenn auch zögernd – auf ein neues Abenteuer ein. Wie erwähnt, geht sie jedoch nicht mehr wie in den ersten Bänden mit vollem Elan und kindlicher Naivität ans Werk, sondern hat erkannt, dass das „Detektivspielen“ Gefahren für Körper und Psyche birgt. Am deutlichsten wird dies im letzten Band: Obwohl Ditte weiß, welche Mitschüler sie mobben und bedrohen, sucht sie nicht nach Beweisen, sondern hofft auf Besserung, wenn sie sich ruhig verhält. Das Bewältigen der eigenen Alltagsprobleme ist ihr wichtiger geworden als sich durch Nachforschungen zusätzliche Probleme aufzuholzen.

3.1.2.2 Die Täter und ihre Motive

Jacobsson präsentiert glaubhafte Täterfiguren mit realitätsnahen Motiven, die von jugendlichen Lesern zwar nicht gebilligt, aber nachvollzogen werden können. Die Autorin verzichtet auf eine vereinfachende Schwarz-Weiß-Darstellung von Gut und Böse wie sie beispielsweise der Agententhiller gezeigt hat: Täter wie Kalle Svensson oder Robin werden von anderen Figuren in die Rolle des Verbrechers

⁵⁵⁹ „Die Wahrheit wird total überbewertet [...] Den Mund zu halten ist einfacher. Und genau das hatte ich vor“ (V, 190).

⁵⁶⁰ „Ich versuche mich so nah wie möglich an die Wirklichkeit zu halten [...] und daher muss Afrodite die schwierigen Erfahrungen mit ins nächste Buch nehmen – genau wie wir es im wirklichen Leben tun.“ (eigene Übersetzung) Diese Antwort gab die Autorin in einem persönlichen Interview Mitte 2015.

gedrängt und sehen in ihrem kriminellen Handeln den letzten Ausweg. Allgemein lässt sich in *Afrodite* eine Tendenz beobachten, die in vielen schwedischen Krimis, z.B. der genannten Dekalogie *Roman om ett brott*, präsent ist: Figuren werden durch die äußersten Umstände, das Handeln anderer und ihre soziale Umgebung zu kriminellen Aktionen gezwungen. Der Leser hat Mitgefühl mit ihnen und erkennt, dass sie zugleich Opfer sind. Im Folgenden sollen die Täter und ihre Motive aufgrund ihrer Bedeutung für die Reihe kurz vorgestellt werden.

Kalle Svensson und die Automafia – Angst und Geld

Werkstattbesitzer Svensson wird mit Spielschulden erpresst und man zwingt ihn, Autodieben und -schmugglern zu helfen. Als er mit einem gestohlenen Auto einen Hund überfährt und Dittes Freundin Mikaela die Polizei rufen will, will er ihr in Panik das Telefon abnehmen. Sie stolpert, schlägt mit dem Kopf auf und stirbt (I, 184 f./ 239). Aus Angst vor Konsequenzen (sowohl von Seiten der Mafia als auch der Polizei) schweigt Svensson und als Ditte ihm auf die Spur kommt, betäubt er sie (I, 179 f./ 232 f.). Seine weiteren Pläne erfährt man nicht, es ist jedoch wahrscheinlich, dass er sich Dittes entledigen wollte. Dittes Vater versucht Svenssons Beweggründe zu verstehen (I, 189/ 246), während ihre Mutter kein Mitleid empfindet und ihn verurteilt (I, 190/ 246). Beide Positionen sind für den Leser nachvollziehbar, denn Svensson ist kein von Grund auf schlechter Mensch, sondern erst durch falsche Kontakte und die Unfähigkeit, sich zu widersetzen, zum Kriminellen geworden.

Elias, Jimmy, Stoffe und Co. – Geld und Macht

Im zweiten Band agiert eine Tätergruppe, die Mitschüler bedroht, verprügelt und zu gefährlichen Mutproben und kriminellen Handlungen zwingt. Sie halten sich im Hintergrund und achten darauf, dass sie nicht mit den Taten in Verbindung gebracht werden. Neben Dittes Klassenkameraden Elias stehen die Neuntklässler Jimmy und Stoffe, die auch durch ihr Aussehen mit rasiertem Schädel und Springerstiefeln charakterisiert werden (II, 28/ 30 f.). Man erfährt früh, dass sie regelmäßig für Ärger sorgen (II, 28/ 31), so dass beide Figuren noch vor ihrem ersten Auftreten im Roman als Kriminelle markiert werden. Rund vierzig Seiten vor Ende des Romans gerät mit Paulina eine weitere Figur unter Verdacht. Als sie die Schule wechselte, gab es Gerüchte, sie habe an ihrer alten Schule Ärger gehabt (II, 78/ 89) – allerdings nehmen alle an, dass sie dort ein Opfer war. Die Gruppe genießt die Macht über andere, zudem macht sie Gewinn mit dem Verkauf gestohلener Ware. Sie fühlen sich überlegen und treten ihren Opfern gegenüber offen auf, da sie nicht glauben, dass sich jemand traut, gegen sie auszusagen.

Mårten und Jesper – Fremdenhass

Mårten und Jesper sind ebenfalls Mitschüler Dittes. Mårten wurde von einer Gruppe ausländischer Mädchen zusammengeschlagen und lag im Krankenhaus, doch schlimmer als die körperlichen Schmerzen war die Demütigung (III, 201/ 214 f.). Die anderen Schüler ahnen nichts von seinem zunehmenden Fremdenhass,

sondern sehen nur die äußerliche Veränderung: Er kehrt mit kahl rasiertem Kopf und Militärkleidung in die Schule zurück. Ditte beschreibt ihn als „Ingen som man vill möta på en ödslig gata“ (III, 40).⁵⁶¹ Bei einem Vortrag in der Schule wird Mårten erstmals auffällig: Der Redner ist Amerikaner und sein Schwedisch nicht akzentfrei. Mårten nennt ihn „Svartskalle“ (III, 43/ „Kanake“ III, 46) und verspottet ihn.

In vier Szenen kann der Leser zudem Jespers Gedanken verfolgen. Er sinnt auf Rache, nachdem Ditte ihn bei einem Überfall versehentlich verletzt hat. Hinzu kommt die schwierige Situation zu Hause, mit der die Autorin zeigt, dass familiäre Problem das kriminelle Verhalten von Jugendlichen beeinflussen können: Jespers Vater hat die Familie verlassen (III, 5/ 5), seine Mutter wirkt depressiv und angespannt; er meidet den Kontakt zu ihr (III, 115/ 123). Er ist jedoch nicht komplett gewissenlos: Als ein überfallenes Mädchen an ihren Verletzungen stirbt, erkennt er, dass sie zu weit gegangen sind, es aber keinen Weg zurück gibt (III, 154/ 164). Sobald er von seinen Freunden getrennt ist, überkommen ihn Gewissensbisse; ist er mit ihnen zusammen, lässt er sich von ihren Parolen und ihrem Hass mitreißen (III, 154/ 164). Jesper verkörpert den typischen Mitläufers: Er sucht nach einer Möglichkeit, seiner angestauten Aggressivität Ausdruck zu verleihen, und schließt sich der ersten Gruppe an, die ihm diese Möglichkeit bietet und ein Feindbild verfolgt, das er unreflektiert übernimmt.

Rassismus und Fremdenhass sind nicht erst seit der Aufnahme von Flüchtlingen seit 2015 in Schweden große Probleme.⁵⁶² Im Vergleich zu anderen nordischen Ländern hat Schweden einen sehr hohen Anteil an Einwanderern und an rechtsradikalen Gruppen und Parteien, die sich gegen die starke Migration aussprechen, z.B. die SD (*Sverigedemokraterna*), die aus der rechtsextremen BSS (*Bevara Sverige Svenskt*)⁵⁶³ hervorging.

Sergej und seine Bande – Geld

In *Afrodite och olyckstrasten* steckt eine kriminelle Organisation hinter dem Menschenhandel, man weiß jedoch nicht, wie viele Täter insgesamt beteiligt sind. Nach der Automafia ist die Schmugglerbande die zweite von insgesamt drei kriminellen Organisationen innerhalb der Reihe. Der Russe Sergej bringt junge Mädchen in seine Gewalt, betäubt sie und schickt sie in Holzkisten von St. Petersburg nach Schweden. Die Panik der Kinder, die glauben, sich in einem Sarg zu befinden (IV, 20/ 19 f.), interessiert Sergej nicht, solange seine „Ware“ weiterverkauft werden kann. Seine Helfer sind Svenne und Marju, die die Kinder bei über 40 Grad zur Arbeit prügeln (IV, 77 f./ 82 ff.). Als ein Jungen aufgelehrt, wird er von Marju zusammengeschlagen, ein zweites Mal prügelt sie ihn so lange,

⁵⁶¹ „Ein Typ, dem man nicht im Dunkeln begegnen wollte“ (III, 43).

⁵⁶² Vgl. Barry Forshaw. *Death in a cold climate. A guide to Scandinavian Crime Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. S. 17.

⁵⁶³ Etwa: Schweden soll schwedisch bleiben.

bis er sich nicht mehr bewegt – ob er überlebt, ist unklar (IV, 124 ff./ 132 ff. und 202/ 215). Der letzte Mittäter ist ein Pfarrer, der nicht gewusst haben will, dass die Kisten, die er transportiert, Menschen enthalten (IV, 197/ 211 f.). Als Leser muss man annehmen, dass die Genannten nur Teil einer größeren Gruppierung sind und die Hintermänner nicht belangt werden. Im Nachwort des Bandes (das in der deutschen Übersetzung fehlt), merkt die Autorin an, dass die geschilderte Problematik real sei:

Cyniska människor som Marju och Sergej finns på riktigt. Det finns mängder av paperlösa arbetare i Sverige. De lever gömda och får slita hårt för låg timpenning och utan några rättigheter. Många företagare som „Svenne“ har blivit rika på deras bekostnad (IV, 207).⁵⁶⁴

Robin – Notwehr

Erneut steht mit Robin ein jugendlicher Täter im Mittelpunkt. Er tötet den gewalttätigen Freund seiner Mutter aus Notwehr, da dieser seine Mutter ansonsten tot geprügelt hätte. Robin meldet die Tat jedoch nicht, sondern versteckt die Leiche. Mildernde Umstände ergeben sich aus der Tatsache, dass er und seine Mutter über Jahre misshandelt wurden. So wird auch Robin durch die äußereren Umstände seines Lebens – die Unfähigkeit seiner Mutter, sich von dem Schläger zu trennen, und das bewusste Ignorieren der Nachbarn – zum Täter. Hinzu kommen die Mobbingattacken anderer Jugendlicher, die den aufgestauten Hass in Robin schüren. Was mit Robin und seiner Mutter passiert, bleibt ebenfalls offen. Sie fliehen, aber der Roman endet, bevor sie gefasst werden.

Liam und Nico und ihre Hintermänner – Geld

Auch im letzten Band tritt eine professionelle Verbrecherorganisation auf, über deren Ausmaß der Leser im Unklaren gelassen wird. Namentlich lernt er Liam und Nico kennen, zwei muskelbepackte und gewalttätige Männer, die neben ihrer Tätigkeit als Schuldeneintreiber in Drogengeschäfte verwickelt sind; auch bleibt unklar, in welchen Dimensionen sich die Geschäfte bewegen, eine vollgepackte Garage mit Haschisch und Marihuana (VI, 232/ 237) lässt jedoch Vermutungen zu. Nachdem Liam und Nico verhaftet wurden und Lehrer Ted erleichtert ist, seine Schulden bei ihnen nicht zahlen zu müssen, meldet sich Vlado, der die Geschäfte seiner Kollegen übernimmt (VI, 224/ 238). Ted gerät erneut in die Fänge der Erpresser, der Roman endet an dieser Stelle. Die Dealer gehören ebenfalls zu den Figuren, die durch ihr Aussehen charakterisiert werden: „Det kunde lika väl stått ‚kriminell‘ tryckt i deras pannot“ (VI, 104).⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ In eigener Übersetzung: „Zynische Menschen wie Marju und Sergej gibt es wirklich. Es gibt unzählige Arbeiter ohne Papiere in Schweden. Sie leben versteckt und müssen hart schuften für einen geringen Stundenlohn und ohne Rechte. Viele Unternehmer wie „Svenne“ sind auf ihre Kosten reich geworden.“

⁵⁶⁵ „Ihnen hätte das Wort ‚kriminell‘ genauso gut auf der Stirn stehen können“ (VI, 110).

Anton und seine Freunde – Neid

Als Anton neu in Dittes Klasse kommt, wollen alle außer Ditte mit ihm befreundet sein (VI, 25/ 26). Es zeigt sich, dass ihre instinktive Ablehnung gerechtfertigt ist: Anton und eine Gruppe von Jungen lauern ihrem neuen Sportlehrer Ted auf, Anton droht ihm (VI, 87 f./ 93). Ihr Motiv ist die Auswahl der Spieler für die Hockeymannschaft, Anton ist nicht unter ihnen. Sie provozieren einen Unfall, bei dem sich Ditte, das einzige Mädchen in der Mannschaft, verletzt, so dass sie nicht mehr spielen kann (VI, 154/ 163).

3.1.3 Die Verbrechen

Die Verbrechen orientieren sich stark an der Realität des Lesers; hier geht es nicht in jedem Band um ein spektakuläres Verbrechen wie einen Mord, da ansonsten Dittes wiederholte Involvierungen schwer nachvollziehbar wären. Jacobsson präsentiert stattdessen Straftaten, die größtenteils dem Alltagsumfeld der Jugendlichen entspringen: Erpressung, Gewaltandrohung, Diebstahl und Mobbing sind Themen, mit denen sich viele Jugendliche im Laufe des Erwachsenwerdens auseinandersetzen müssen. Die Täter entstammen wie gezeigt wurde nicht nur dem Kreis der Erwachsenen: Drei Bände befassen sich intensiv mit der Thematik jugendlicher Straftäter und den sozialen und familiären Hintergründen für ihr Handeln. Jugendliche Täter lassen zudem eine jugendliche Detektivin glaubwürdiger erscheinen. Verbrechen und Aufklärung bleiben auf einer Altersebene. Die unterschiedlichen Verbrechen und die Reaktionen der Figuren werden kurz vorgestellt:

Fahrerflucht und illegaler Autohandel

Als Dittes Nachbarhund überfahren wird, weiß der Leser zugleich, dass Dittes Freundin Mikaela in dem Unfallauto saß und seitdem verschwunden ist. Ditte kommt Hehlern auf die Spur, die Luxusautos stehlen, umlackieren und mit falschen Papieren verkaufen (I, 102/ 130). Durch Spielschulden wird der Besitzer der Werkstatt, Kalle Svensson, in diese Machenschaften verwickelt; es ist ein gestohlenes Auto, mit dem er den Hund anfährt. Im Handgemenge mit Mikaela stolpert sie und schlägt sich den Kopf an einem Stein; sie stirbt an den Folgen der Verletzung. Es handelt sich nicht, wie von der Polizei zunächst angenommen, um Mord, sondern um einen Unfall, den Svensson aus den oben genannten Gründen nicht anzeigen will.

Erpressung und Gewalt

Afrodite och sveket beschäftigt sich mit Erpressung und Gewalt unter Schülern. Ditte wird bei ihren Nachforschungen bedroht und in die Rolle der Täterin gedrängt. Sie muss ihre Unschuld beweisen und ein Zeichen gegen die Unterdrückung setzen. Die Wahrheit formuliert ein Zeitungsartikel am Ende des Romans wie folgt:

Barn i yngre tonåren har tvingats begå brott. Allt från inbrott, skadegörelse, miss-handel och rån till butiksstölder med preparerade väskor. Bakom den välgörande ligan fanns två fjortonåriga flockor som i sin tur haft hjälp av äldre ungdomar som agerat hälare (II, 203).⁵⁶⁶

Dittes Gegner schrecken auch vor Gewalt nicht zurück: Sie prügeln Unschuldige, töten Haustiere und vergreifen sich an Geschwistern; ein Mädchen muss ins Krankenhaus (II, 111/ 128 und 125/ 144). Auch als Ditte bedroht wird, ist sie nicht bereit, aufzugeben: „*jag vägrar att gå omkring och vara rädd*“ (II, 181).⁵⁶⁷ Sie beweist die Stärke, die alle Opfer solcher Situationen aufbringen sollten, und dient dem Leser als Vorbild. Indem sie sich weigert, gegen ihre moralischen Prinzipien zu verstößen, macht sie sich jedoch auch zur Zielscheibe. Die anderen Opfer haben zu viel Angst, um etwas zu sagen; ein Mädchen gesteht, dass ihre Katze zu Tode gefoltert wurde und man ihr gedroht habe, auch sie selbst zu töten (II, 159/ 184). Sie erklärt, dass die Bande auf Geld aus ist, das die Opfer zahlen, um in Ruhe gelassen zu werden (II, 159/ 185). Die Bande zwingt sie zu kriminellen Taten; so verhindern sie, dass ihre Opfer zur Polizei gehen: „*Det är jag som stjäl och kommer att åka fast. De gör ju inget*“ (II, 159).⁵⁶⁸

(Internet-)Mobbing

Cybermobbing ist ein aktuelles Thema in vielen Jugendromanen. „I Sverige pågår just nu en het debatt om följderna av netmobbing“,⁵⁶⁹ begründet Ritta Jacobsson in einem persönlichen Interview die Wahl dieses Verbrechens im zweiten Band. Ditte wird per E-Mail bedroht (z.B. III, 52/ 57), die Absender tragen einschüchternde Namen wie „*golarhatare*“ („Verräterhasser“) oder „*tjallarkiller*“ („Tussenkiller“) (III, 53/ 57).

Internetmobbing ist ein präsentes Problem, das im sechsten Band erneut thematisiert wird. Nach Lilian und Karl Fredriksson werde immer wieder behauptet, Mobbing könne den Opfern helfen, eine stärkere Persönlichkeit zu entwickeln, und sei nichts per se Negatives.⁵⁷⁰ Sie stellen sich gegen die Verharmlosung und Aussagen wie „*Mobbing har alltid funnits*“ (Mobbing gab es schon immer) und

⁵⁶⁶ „Kinder im Alter von dreizehn und vierzehn Jahren sind zu kriminellen Handlungen gezwungen worden – von Einbrüchen, Sachbeschädigungen, Misshandlungen und Raubüberfällen bis hin zu Ladendiebstählen mit präparierten Taschen. Hinter der gut organisierten Liga steckten zwei vierzehnjährige Mädchen, die ihrerseits von älteren Jugendlichen unterstützt wurden, die als Hehler agierten“ (II, 236).

⁵⁶⁷ „Ich *weigere* mich, andauernd Angst zu haben“ (II, 211).

⁵⁶⁸ „Ich bin doch diejenige, die Sachen klaut und irgendwann erwischt wird. Die tun ja gar nichts“ (II, 185).

⁵⁶⁹ Eigene Übersetzung: „In Schweden findet gerade eine hitzige Debatte über die Folgen von Internetmobbing statt.“

⁵⁷⁰ Vgl. Fredriksson. *Blod!* S. 68.

machen stattdessen deutlich, dass Mobbing ein Verbrechen ist, das immer häufiger auftritt und nur aus diesem Grund den Anschein des Alltäglichen bekommen hat.⁵⁷¹ Der immer härtere Umgang der Jugendlichen untereinander hat dazu geführt, dass Mobbing brutaler geworden ist – physisch und psychisch.⁵⁷² Am Beispiel des Cyber-Mobbings zeigt Jacobsson, dass sich die Opfer auch zu Hause, in ihrem sicheren Umfeld, bedroht fühlen und es kaum eine Möglichkeit gibt, dem Terror zu entkommen.

Ditte kennt die offizielle Mail-Adresse, über die Drohungen gemeldet werden können (III, 38/ 41), tut es jedoch nicht – vielleicht aus Scham, vielleicht aus Angst. „Det är för lätt att klicka iväg ett elakt mejl i stundens hetta och det kan få katastrofala följer för mottagaren“⁵⁷³ erklärt die Autorin und zeigt diese Folgen im Verlauf des Romans. Der sechste Band nimmt das Thema wieder auf, dieses Mal nutzen Jugendliche die soziale Plattform *facebook*, um Ditte mit Fotos und Gerüchten zu demütigen (VI, 34/ 36 f. und 114/ 120). Sie wollen Ditte aus der Hockeymannschaft mobben und für Ditte ist es schwer, eine Entscheidung zu treffen: Ihr Ausstieg würde die Schikanen beenden, ihren Peinigern jedoch das Gefühl geben, mit ihren unrechten Methoden gewonnen zu haben (VI, 146/ 156).

Körperverletzung

Mehrere Mädchen werden zusammengeschlagen, auch Ditte entkommt zweimal nur knapp. Ein Mädchen stirbt sogar an schweren Schädelverletzungen (III, 153/ 163). Hier lässt sich erneut die Realitätsnähe erkennen, mit der die Autorin Verbrechen und ihre Auswirkung beschreibt: Unschuldige werden Opfer und die realistische und endgültige Konsequenz ist im Roman – genau wie im wahren Leben – im schlimmsten Fall der Tod. Ditte und ihre Freundin Jo werden am Ende des Romans erneut überfallen. Ditte trägt eine Kopfwunde davon, die genäht werden muss, Jo muss mehrere Tage stationär im Krankenhaus behandelt werden (III, 218/ 232).

Auch im sechsten Band werden tätliche Angriffe beschrieben: Lehrer Ted muss sich gegen Schüler wehren, die ihn verprügeln, als er sich weigert, Anton in der Schulmannschaft spielen zu lassen (VI, 157/ 167). Gleichzeitig provozieren sie einen Unfall, bei dem Ditte verletzt wird (VI, 154/ 163). Ted steht vor der gleichen Entscheidung wie das gemobzte Mädchen: Um Prügel zu vermeiden, muss er die Bedingungen der Jungen erfüllen. Tut er das, vermittelt er ihnen jedoch das Gefühl, er habe aus Angst nachgegeben, und macht sich zur Zielscheibe neuer Attacken (VI, 159/ 168).

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Eigene Übersetzung: „Es ist zu einfach, eine böse Mail im Eifer des Gefechts weg zu klicken und das kann katastrophale Folgen für den Empfänger haben.“

Menschenhandel

Mit falschen Versprechungen werden Kinder und junge Frauen aus Osteuropa von einer Verbrecherorganisation illegal nach Schweden gebracht, um sie dort als billige Arbeitskräfte auszunutzen. Die Täter behandeln ihre Opfer wie Ware; begeht jemand auf, wird er „entsorgt“ und Ersatz gefunden. Die Opfer versprechen sich in westlichen Ländern ein besseres Leben und sind bereit, ihre gesamten Ersparnisse dafür zu zahlen und sich wie moderne Sklaven behandeln zu lassen. Die Flüchtlingssituation in Europa seit 2015 und die steigende Zahl von illegalen Schleppern zeigt die Aktualität des Themas.

Häusliche Gewalt und Totschlag

In den Ferien lernt Ditte Robin kennen, der wie seine Mutter Julia von deren Freund misshandelt wird. Die Nachbarn tratschen offen über Julias Hämatome (V, 47/ 48), doch keiner schreitet ein – ein Vorwurf, den auch Dittes Mutter macht (IV, 201/ 206). Aber auch die Opfer trauen sich nicht auszusagen, sondern ertragen die Qualen aus Scham und Angst weiter; Julia steht exemplarisch für alle Frauen, die unter gewalttätigen Männern leiden und es nicht wagen, sich von ihnen zu trennen oder Anzeige zu erstatten: „Misshandlade kvinnor vill inte visa upp sina blåmärken och skador fast de borde göra det. I stället skyddar de männen som slår dem, och de fortsätter att bäre sig illa åt“ (V, 159).⁵⁷⁴ Julia schweigt sogar, als ihr Ex-Freund sie so stark prügelt, dass sie das Kind, mit dem sie schwanger ist, verliert und darüber zur Alkoholikerin wird (V, 179/ 186 f.).

Robin tötet den Mann im Affekt, um seine Mutter zu schützen: „Jag hade inget val. Du såg ju hur sjukt galen han blev. Han skulle ha slagit ihjäl henne“ (V, 209).⁵⁷⁵ Genau wie Svensson im ersten Band meldet er die Tat nicht der Polizei, sondern versucht sie zu vertuschen und macht sich damit strafbar. Wäre frühzeitig jemand eingeschritten, statt hinter vorgehaltener Hand zu reden, oder hätten die Opfer Hilfe gesucht, statt das Offensichtliche zu verstecken, hätten weder das ungeborene Kind noch sein prügelnder Vater sterben müssen.

Rache

Afrodite och skulden zeigt die Eskalation von Hass unter Teenagern. Was mit Beleidigungen beginnt, führt über Sachbeschädigung und Körperverletzung zur Brandstiftung, in deren Folge ein kleines Mädchen stirbt, „då en hämnd född ur

⁵⁷⁴ „Misshandelte Frauen wollen ihre blauen Flecken und Verletzungen meistens nicht zeigen, obwohl sie es tun müssten. Stattdessen schützen sie die Kerle, die sie schlagen, und die können dann ungestraft weitermachen“ (V, 166).

⁵⁷⁵ „Ich hatte keine andere Wahl. Er ist total ausgerastet, wie ein Irrer, das hast du ja selbst gesehen. Er hätte sie tot geschlagen“ (V, 215).

en annan hämdn urartade totalt“ (V, 203).⁵⁷⁶ Der Titel der deutschen Übersetzung, *Tödlicher Hass*, passt gut. Die Gründe sind jedoch banal: Robin behauptet, dass er und Olivia ein Paar waren, sie dementiert (V, 172 f./ 179). Robin soll nach Olivias Aussage Mitschüler gemobbt, verprügelt und schikaniert haben, jetzt rächen sie sich und greifen dabei zu immer heftigeren Mitteln. Robin wiederum rächt sich für diese üble Nachrede. Letztendlich ist es unmöglich zu entscheiden, wer die Schuld daran trägt, dass der Streit sich zu einem Drama aufschaukelt, das ein Menschenleben kostet.

Drogenhandel und Erpressung

Im letzten Band agiert erneut eine kriminelle Organisation, die Geld verleiht und ihre Opfer bedroht, misshandelt und tötet, wenn sie die Schulden nicht zurückzahlen; zugleich dealen sie mit Drogen. Lehrer Ted wird Zeuge, wie ein Schuldner lebendig verbrannt wird (VI, 9/ 9). Er wird ebenfalls bedroht, man entführt und misshandelt ihn und stellt ihn unter ständige Beobachtung. Man droht nicht nur ihm, sondern auch seiner Schwester (VI, 9/ 10).

3.1.4 Die Geschlechterrollen

Jacobsson erteilt der Aussage Hasubeks, Mädchen spielen in Detektivgeschichten eine untergeordnete Rolle und erwecken oft den Eindruck, sieträten nur auf, um weibliche Leser für das Genre zu begeistern,⁵⁷⁷ eine klare Absage. Ditte muss sich als Detektivin hinter keinem männlichen Konkurrenten verstecken: Sie kann ebenso logisch denken, ist ebenso sportlich und geschickt und lässt sich weder von älteren Jungen noch von Erwachsenen einschüchtern. Sie ist auch emotional, kann sich in andere Figuren und ihre Situationen hineinversetzen und reagiert empfindlich auf Stimmungsschwankungen oder ungewöhnliches Verhalten. Diese Kombination macht sie zu einer guten Detektivin, aber auch zu einer Figur, mit der sich der Leser identifizieren kann.

Vor allem in der Schule sieht Ditte sich allerdings mit klischehaften Geschlechtervorstellungen konfrontiert, besonders deutlich wird dies im letzten Band: Ditte spielt als einziges Mädchen in der Schulmannschaft Hockey. Ihr Lehrer wählt sie wegen ihres Talents aus, die Mitschüler möchten aber eine reine Jungenmannschaft. Ditte ist niedergeschlagen, dass ihr Talent aufgrund ihres Geschlechts verkannt wird: „Jag är snabbare än de flesta, vig och stark. [...] Och ändå... Hur bra måste jag vara?“ (VI, 16).⁵⁷⁸ Hier erkennt man, wie die Autorin neben der Krimihandlung auch gesellschaftliche Themen aufgreift; es geht um Geschlechterrollen,

⁵⁷⁶ „[...] nur weil ein Racheakt, der wiederum als Reaktion auf einen andren Racheakt entstanden war, total ausgeartet war“ (V, 208).

⁵⁷⁷ Vgl. Hasubek. *Detektivgeschichte*. S. 60 und 76 f.

⁵⁷⁸ „Ich bin schneller als die meisten, wendig und stark. [...] Und dennoch... Wie gut musste ich eigentlich sein?“ (VI, 16).

die unterschiedliche Figuren für ihr soziales Umfeld aufbauen und gelten machen. Im zweiten Band entscheidet sich die Autorin zudem dafür, zwei Mädchen als Drahtzieher hinter eine Reihe von kriminellen Machenschaften zu stellen. Niemand verdächtigt sie, da es sowohl den anderen Figuren als auch dem Leser plausibler erscheint, die kräftigen, einschüchternden Jungen zu verdächtigen und nicht die hübschen und freundlichen Mädchen.

3.1.5 Zusammenfassung

Afrodite befasst sich nicht nur mit einem Kriminalfall und dessen Aufklärung. Die Figuren werden vielschichtig gezeichnet und gewinnen an Tiefe; sie erinnern an Menschen und sind nicht nur Schemen, die eine Funktion erfüllen. Um dies zu erreichen, hat die Autorin Alltagssituationen in die Handlung eingewoben, die Umgangssprache ihrer Mitmenschen studiert und wiedergegeben und die typischen Probleme eines Teenagers aufgegriffen.

Die Reihe zeichnet sich durch Nähe zum realen Alltagsleben des jugendlichen Lesers aus. Hauptfigur Ditte ist neugierig und geschickt im Beobachten und Ermitteln, ist jedoch nicht unfehlbar und bleibt ein normaler Teenager, der sich mit den gleichen Problemen auseinandersetzen muss, wie alle Heranwachsenden. Es werden keine Pauschallösungen präsentiert, Ditte irrt und trifft falsche Entscheidungen. Sie wirkt somit als Figur glaubhaft, stellt den Leser jedoch gleichzeitig vor die Aufgabe, sich eine eigene Meinung zu bilden, da eine Bewertung durch andere Figuren oftmals ausbleibt.

Auch die Täterfiguren, ihre Verbrechen und Motive sind realistisch gezeichnet; häufig stehen Probleme im Zentrum, die Lesern auch außerhalb des Krimigenres bekannt sind: Es geht um charakterliche Schwäche, die Unfähigkeit „nein“ zu sagen, übersteigertes Machtempfinden, Selbstaufwertung, indem man anderen schadet, unüberlegtes Handeln, scheiternde Beziehungen, fehlende soziale Kontakte und das falsche Einschätzen von Situationen. Die Hälfte der Täter entstammt dem direkten Umfeld der jungen Detektivin und zeigt, wie Jugendliche aus unterschiedlichen Gründen zu Tätern werden. Minderjährige Verbrecher sind weder in der heutigen Gesellschaft noch in der modernen Literatur eine Seltenheit; die Autorin zeigt, dass sich Jugendliche im Alltag mit Verbrechen wie Mobbing, Gewalt und Diebstahl konfrontiert sehen und es oft für alle Beteiligten schwer ist, in solchen Situationen die richtige Herangehensweise zu erkennen und zu entscheiden, wann und ob man eingreift. Ditte bietet dem Leser in diesem Zusammenhang Identifikationsmöglichkeiten, oftmals handelt sie richtig und vertraut sich erwachsenen Figuren an. Im Laufe der Handlung erkennt sie die Gefahren hinter leichtsinnigen Ermittlungen und „Detektivspielen“. Besonders durch die realistische Schilderung ihrer Angstzustände nach einer traumatischen Erfahrung wird dem Leser gezeigt, dass Dittes Verhalten nur bis zu dem Punkt nachgeahmt werden kann, an dem die eigene Sicherheit noch nicht gefährdet wird. Der Leser erkennt, dass Ditte richtig handelt, wenn sie nicht tatenlos zusieht und schweigt, dass sie

jedoch eine Grenze überschreitet, wenn sie Verbrechen im Alleingang aufklären will. Auf diese Weise kommt es nicht zur „gefährlichen Selbstüberschätzung“⁵⁷⁹, die Dahrendorf als einen der vier großen Kritikpunkte am Jugendkrimi formulierte.

Afrodite bietet dem Leser mehr als eine spannende Lektüre und ein rätselhaftes Verbrechen, das durch geschickte Ermittlungen gelöst wird. Die Reihe nimmt Alltagsschilderungen, das Familienleben und typische Probleme von Heranwachsenden auf und verflechtet alle Komponenten zu einem gut durchdachten Strang, der dem Leser Unterhaltung und gleichzeitig Stoff zum Reflektieren bietet.

3.2 „Nichts bleibt verborgen“ – Knut Krügers *Tatort Oslo*

2013 sind die ersten beiden Bände von *Tatort Oslo* von Knut Krüger erschienen. Die Reihe zeichnet sich wie *Afrodite* durch eine realistische Schilderung der Verbrechen, der Täterfiguren und der Ermittlungsarbeit aus. Neben den jugendlichen Hauptfiguren Alexander und Franziska spielt Kommissar Ohlsen, Alexanders Vater, eine wichtige Rolle; in beiden Bänden wird die Ermittlungsarbeit der Polizei beschreiben und obwohl Alexander und Franziska zur Aufklärung eines Falles beitragen, werden sie eher zufällig in die Verbrechen verwickelt.

Krüger spricht außerdem unterschiedliche Jugendthemen an, die gleichberechtigt neben der Kriminalhandlung stehen und zeigen, wie das Genre die Alltagswelt des Lesers aufnimmt, verarbeitet und widerspiegelt, z.B. die Probleme der Eingewöhnung nach einem Umzug, den Verlust eines Elternteils oder das Knüpfen von neuen Freundschaften und die erste Liebe.

3.2.1 Narratologisches

Der auktoriale Erzähler beschreibt vor allem äußere Handlung, den Szenenaufbau und das Setting, während die Gedanken der Figuren in wörtlicher oder indirekter Rede wiedergegeben werden. Oft wird auch aus der Perspektive einer Figur erzählt; im ersten Band übernimmt größtenteils Hauptfigur Franziska die Rolle des Reflektors, im zweiten steht Alexander im Mittelpunkt. Der Wechsel zwischen den Figurenperspektiven ermöglicht dem Leser zudem Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt der Verbrecherfiguren. Während die Hauptfiguren durchweg sympathisch sind und vor allem Franziska dem Leser Identifikationspotential bietet, beeinflusst die Erzählsituation das Sympathieempfinden des Lesers in Bezug auf andere Figuren: Leif wird im ersten Band z.B. hauptsächlich von Franziska beschrieben und erscheint von Beginn an unsympathisch, da sie sich keinen neuen Mann im Leben ihrer Mutter wünscht. Der Verdacht, dass sie in Bezug auf ihn daher nicht als zuverlässige Erzählerin gewertet werden kann, ist begründet. Der

⁵⁷⁹ Dahrendorf, „Didaktisches Problem“, S. 312.

Leser muss versuchen, sich selbst ein Bild zu machen, was aufgrund der fehlenden Informationen aus Leifs Sicht und der negativen Darstellung durch Franziska schwierig ist.

Die Frage nach der Identität des Täters bietet die klassische Rätselspannung zu Beginn des Romans. Auch der Prolog ist auf den Aufbau von Spannung ausgelegt: Im ersten Band fällt Franziskas Name im Zuge polizeilicher Ermittlungen und der Leser weiß, dass sie in Gefahr schwebt (I, 9).⁵⁸⁰ Im zweiten Band begleitet man den gesuchten Brandstifter beim Anzünden eines Schuppens. Dabei wird deutlich, dass es sich um einen Schüler handeln muss (II, 5 f.). Das Ende eines Bandes ist ebenfalls auf besondere Spannung ausgelegt, ohne dabei unrealistisch zu sein: Im ersten Band wird Franziska gefangen gehalten und kann nur mit Mühe entkommen, befindet sich dann aber alleine und verletzt in der norwegischen Wildnis (I, 247). Die Spannung ergibt sich aus der Frage, wer Franziska zuerst finden wird: Der Einbrecher, der sie verfolgt, oder die Polizei, die nach ihr sucht. Der zweite Band endet mit der Konfrontation zwischen Alexander und dem Täter Erik auf dem frei begehbar, in dieser Szene aber dick verschneiten Dach des Osloer Opernhauses. Erik schlägt Alexander nieder und versucht, ihn über die Kante in die Tiefe zu schieben (II, 235).

3.2.2 Die Verbrechen

Auch Krüger entscheidet sich wie Jacobsson für die Darstellung realistischer Verbrechen. Einbruch, Diebstahl und Brandstiftung sind Straftaten, die auch von jugendlichen Tätern ausgeführt werden können, ohne dass die Handlung an Glaubwürdigkeit verliert. Sie treten in der Realität weitaus häufiger als Entführung oder gar Mord auf und entstammen somit eher dem Umfeld jugendlicher Leser.

Im ersten Band brechen die Täter in Häuser und Wohnungen ein, während die Besitzer im Urlaub sind (I, 16 f.), das Diebesgut wird später verkauft. Bei einem Einbruch werden die Täter von einer Nachbarin überrascht: Einer der Männer schubst sie, sie schlägt mit dem Kopf auf und stirbt an den Folgen (I, 137 f.). Die Polizei ermittelt wegen Körperverletzung mit Todesfolge (I, 220).

In Band zwei werden mehrere Fälle von Brandstiftung bekannt: Neben einem Schuhgeschäft, einem Müllcontainer und einem Kiosk brennt auch ein Schuppen hinter der Schule – ohne dass man zunächst ahnt, dass ein Obdachloser in den Flammen stirbt. Eine Verbindung zwischen den Gebäuden gibt es nicht, die Polizei geht daher von mehreren Tätern aus (II, 24 f.), was sie schließlich bewährte, allerdings nur in zwei kurzen Sätzen erwähnt wird (II, 154). Der Fokus liegt auf dem Brand des Schulschuppens.

⁵⁸⁰ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Knut Krüger. *Tatort Oslo*. 2 Bände. München: cbj, 2013.

3.2.3 Die Figuren

Die jugendlichen Hauptfiguren sind Alexander und Franziska, ergänzt wird die Figurenkonstellation durch Franziskas Bruder Lukas und ihre Mutter und Alexanders Eltern. Das Familienleben spielt wie bei *Afrodite* eine bedeutende Rolle und bildet zugleich die natürliche Umgebung der Jugendlichen außerhalb der Schule, die der Autor realistisch darstellt. Hinzu kommen wiederkehrende Nebenfiguren wie Mitschüler und Ohlsens Kollegen, die das Gesamtbild komplettieren und unterschiedlich wichtige Rollen einnehmen.

Viele Charakterisierungen sind explizit-figural, z.B. wenn Franziska über Leif spricht: Sie vergleicht seine Frisur mit einer „struppige[n] Klobürste“ (I, 72), nennt ihn „Blödmann und Angeber“ (I, 67), „Penner“ (I, 68) oder „aufgeblasene[r] Schwachkopf“ (I, 127). Leif bezeichnet seinen Komplizen als „größenwahnsinnig und unberechenbar“ (I, 207).

3.2.3.1 „Hauptkommissar in Spe“ – Alexander

Alexander, dreizehn Jahre alt, ist der Sohn eines Norwegers und einer Deutschen. Er hat das Talent seines Vaters, Kommissar bei der Polizei, geerbt, kann gut beobachten, auf Details achten und die richtigen Schlüsse ziehen. Er weiß, dass er sich in Ermittlungen der Polizei nicht einmischen darf, und hält sich größtenteils daran. Nur ab und an steht er seinem Vater beratend zu Seite, z.B. wenn er auf dem Foto eines Verdächtigen ein Detail entdeckt, das der Kommissar übersehen hat (I, 151) – allerdings achten beide darauf, dass die Kollegen nichts davon erfahren.

Er kommt Leif im ersten Band nur durch Zufall auf die Schliche, da er kein Verbrechen vermutet: Seine „Ermittlungen“ beschränken sich auf einige Fragen (I, 198) und die Mutmaßung, Leif könnte ein Heiratsschwindler sein (I, 187). Er nimmt Franziskas Anschuldigungen ernst, erkennt aber, dass es keine Beweise, sondern nur Franziskas Abneigung gibt. Im zweiten Band forscht Alexander aktiv nach, weil er die Unschuld seines Mitschülers Magnus beweisen will. Zudem vertraut ihm sein Vater ausnahmsweise Ermittlungsdetails an und Alexander sieht darin fälschlicherweise eine Herausforderung: „Wollen doch mal sehen, [...] wer hier den besseren Riecher hat“ (II, 144). Die Beweise sprechen gegen Magnus, Alexander vertraut jedoch seinem Gefühl. Genau wie Ditte bei Jacobsson weißt er jedoch nicht immer, wie er handeln soll: Er hält Magnus für unschuldig, kennt aber gleichzeitig Details, die ihn belasten: „Davon durfte er den anderen auf keinen Fall erzählen, sonst würden sie ihn noch drängen, sofort alles seinem Vater zu berichten. Aber war er dazu nicht ohnehin verpflichtet?“ (II, 106 f.). Dass Kommissar Ohlsen ihm weitere Nachforschungen verbietet, stellt für Alexander erneut eine Kampfansage dar. Er will sein Talent um jeden Preis beweisen:

Er hatte die Sache doch nicht quasi im Alleingang aufgeklärt, um sich im entscheidenden Moment den Mund verbieten zu lassen. Dieses Mal würde er seinen

Vater beschämen und ihm nicht nur die Lösung des Falls, sondern obendrein das Geständnis des Täters frei Haus liefern (II, 220).

Für dieses Geständnis begibt er sich jedoch in Lebensgefahr. Es wäre interessant gewesen, sein Verhalten in weiteren Bändern zu untersuchen und ggf. eine Entwicklung auszumachen.

3.2.3.2 Franziska

Nach dem Tod ihres Mannes will Franziskas Mutter in Norwegen ein neues Leben beginnen (I, 49 f.). Franziska setzt zu Beginn alles daran, nach Deutschland zurückzukehren, und gerät darüber häufig mit ihrer Mutter in Streit. Das trägt zur lebensnahen Beschreibung ihrer Figur bei, die Mischung aus persönlichen Problemen gibt dem Leser die Möglichkeit, sich mit ihr zu identifizieren. Innerhalb kurzer Zeit muss sie sich mit einer neuen Heimat, einer neuen Sprache, neuen Freunden und dem neuen Freund ihrer Mutter arrangieren und der Leser kann nachvollziehen, dass sie manchmal verzagt, sich ihr altes Leben zurückwünscht und sich von ihrer Mutter unverstanden fühlt.

Im Gegensatz zu Alexander ist sie nicht an der Aufklärung von Verbrechen interessiert, sondern will nur beweisen, dass Leif ein schlechter Mensch ist – von seinen Verbrechen ahnt sie nichts. Sie handelt unüberlegt und naiv, als sie Leif belauscht und bei einem Treffen mit seinem Komplizen abfangen will (I, 209 ff.), denn sie ist überzeugt, dass ihr nichts geschehen kann: „was sollte schon groß passieren?“ (I, 210). Auf diese Weise gerät sie durch Leichtsinn in die Fänge des Verbrechers Morten. Im zweiten Band ist Franziska von Magnus' Schuld überzeugt und wünscht sich eine schnelle Aufklärung, damit wieder der gewohnte Alltag einkehren kann (II, 109). Für sie ist ein Verbrechen wie im klassischen Detektivroman ein Geschehen, das die Ordnung stört. Die Aufklärung bringt diese Ordnung gleichsam wieder zurück. Sie beteiligt sich nicht an Alexanders Nachforschungen und am Ende ist es allein die Sorge um ihn, die sie eher zufällig auf die Spur des Täters bringt und eingreifen lässt.

3.2.3.3 (Haupt-)Kommissar Ohlsen und weitere Polizisten

Kommissar Ohlsen, Alexanders Vater, ist ein guter Ermittler – im ersten Band wird er aufgrund guter Leistungen zum Kriminalhauptkommissar befördert (I, 162). Im Gegensatz zu den bisher vorgestellten Romanen und Reihen übernimmt in *Tatort Oslo* die Polizei den Hauptteil der Ermittlungen. Obwohl sie auch unergiebigen Spuren nachgehen und falsche Personen verdächtigen, erkennt der Leser, dass dies nicht aus Unfähigkeit oder Ignoranz der Beamten geschieht, sondern Fakten und Beweise vorliegen, die dieses Vorgehen verlangen: „Bei Ermittlungen geht es prinzipiell darum, den wahrscheinlichsten Ablauf des Tathergangs zu rekonstruieren, und zwar mittels Indizien und Beweisen“ (II, 143).

Ohlsen legt Wert auf eine Trennung von Beruflichem und Privatem (II, 141). Als er in Alexanders Zimmer Kopien von vertraulichen Dokumenten findet, reagiert er wütend:

Als ich neulich gesagt habe, dass wir zusammen ermitteln, hieß dass, dass ich unter gewissen Umständen bereit bin, die eine oder andere Information mit dir zu teilen. [...] Es war aber keinesfalls als Auftrag zu verstehen, auf eigene Faust zu recherchieren. (II, 195)

Er verbietet Alexander weitere Ermittlungen und als dieser mit Informationen zu ihm kommt, die den Fall lösen könnten, wird er zornig: „Ich verbiete dir ein für alle Mal, dich in Ermittlungen einzumischen, die dich nichts angehen!“ (II, 219). Hier spricht jedoch nicht nur die Wut aus ihm, sondern auch die Sorgen, seinem Sohn könnte etwas zustoßen.

Auch *Tatort Oslo* bleibt jedoch nicht vom Klischee des unfähigen Polizisten verschont, obwohl der Großteil der Beamten zuverlässig und professionell ermittelt. Polizeilicher Unfähigkeit begegnet man zum einen in der Figur des Polizeipsychologen Kjell Nygaard, „Fehlbesetzung erster Güte“ (I, 78 f.), dessen Täterprofile meist grundlegend in die falsche Richtung führen, und zum anderen in Bjarne, den Ohlsen für „einen übereifrigen Streber“ (I, 76) hält. Als Bjarnes Informant als Ladendieb festgenommen wird, stellt sich heraus, dass Bjarne als „der nützliche Idiot aus Polizeikreisen“ (I, 164) manipuliert und bewusst auf falsche Spuren gelenkt wurde. Beide bilden jedoch Ausnahmen und ihre Fehltritte sollen nicht generelle polizeiliche Inkompétence aufzeigen, sondern dienen der Unterhaltung und kurzen Auflockerung in der ernsten Ermittlungsarbeit. Besonders Nygaards Methoden, eine Theorie zu präsentieren, bringen nicht nur den Leser, sondern auch seine Kollegen zum Lachen.

3.2.3.4 Die Täter und ihre Motive

Wie Afrodite zeigt auch *Tatort Oslo* Täterfiguren aus unterschiedlichen sozialen und demografischen Schichten; auch hier wären weitere Bände der Reihe für eine Untersuchung interessant gewesen. Wie Sjöwall und Wahlöö präsentierte Krüger Figuren, die durch das Handeln anderer in eine schwierige Lage gebracht werden und sich nur durch Kriminalität zu helfen wissen. Die privaten und sozialen Hintergründe einer Tat werden dargestellt und es obliegt dem Leser, sie zu bewerten.

„Lügner, Einbrecher und Hochstapler“ – Petter alias Leif

Petter alias Leif ist einer der Einbrecher des ersten Bandes, übernimmt allerdings nur die Rolle des Handlängers für Morten, der Petter mit Drohungen einschüchtert und ihn durch Schulden zur Mithilfe zwingt (I, 31 ff.). Aus Angst vor Morten willigt Petter ein und mit jedem neuen Einbruch wird es schwieriger auszusteigen. Er fürchtet die Konsequenzen, will Morten zwar zur Rede stellen, traut sich jedoch nicht, obwohl sie einander gegenseitig in der Hand haben (I, 94 f.). Bei einem Einbruch stirbt eine alte Dame – Petter bricht den Kontakt zu Morten ab, lebt

aber fortan in Angst (I, 191). In seiner Rolle als Leif ist er nur für Franziska verdächtig (I, 68), denn ihr fällt auf, dass er immer sein Portemonnaie „vergisst“, wenn er bezahlen soll (I, 114 und 145), und auch der Ausflug zu „seiner“ Ferienhütte, in der er sich gar nicht auskennt, macht ihn verdächtig (I, 186). Erst im letzten Fünftel erfährt der Leser von Leifs Kontakt zu Morten und dass Leif und Petter ein und dieselbe Person sind (I, 202). Franziskas Misstrauen war berechtigt, dennoch erregt Leif beim Leser auch Mitleid, da er sich in Franziskas Mutter verliebt und von einem Neuanfang träumt.

Leif Petter Halvorsen, 40 Jahre alt, Lügner, Einbrecher und Hochstapler. In der Schule gescheitert. Die Ausbildung zum Elektriker abgebrochen. Schüttiges Haar, zerrüttete Nerven, angekratztes Selbstbewusstsein. Notorisch pleite. Pleite? Verschuldet! (I, 225)

Als er hört, dass Franziska vermisst wird, handelt er richtig, gibt den entscheidenden Hinweis bei der Suche, stellt sich der Polizei und gesteht die Einbrüche (I, 252).

„Eine tickende Zeitbombe“ – Morten

Morten plant die Einbrüche und zwingt Petter in die Rolle des Komplizen (I, 131). Als sie von der alten Dame überrascht werden, stößt Morten sie, so dass sie stürzt und stirbt (I, 137 f.). Als er Franziska beim Schnüffeln erwischt, sperrt er sie in einen Schuppen (I, 231). Was er mit ihr vorhat, bleibt unklar. Sein äußeres Erscheinungsbild passt klischehaft zu seinem kriminellen Charakter: Franziska beschreibt ihn als Mann mit „Stiernacken“ (I, 213), der „das zerknautschte Gesicht einer Bulldogge hatte“ (I, 214), sein Gebiss besteht aus „gelblich-braunen Zahnstummel[n]“ (I, 230). Er ist in für sie ein „widerliche[r] Kerl, der genauso brutal war, wie er aussah“ (I, 229) und erweckt im Gegensatz zu Leif kein Mitleid.

„Der große Schweiger“ – Erik

Erik wird als „der große Schweiger, dessen Vater angeblich im Gefängnis gewesen war“ (II, 85) eingeführt, aber nur als einer von mehreren Mitschülern, so dass er dem Leser kaum in Erinnerung bleibt. Das 15. Kapitel ist aus Eriks Sicht geschrieben, hier erfährt man von seinen Gewissensbissen, nachdem bei einem von ihm gelegten Brand ein Mensch gestorben ist (II, 124). Später erfährt der Leser von seiner Überlegung, alles zu gestehen, zugleich aber von der Sorge vor den Konsequenzen (II, 167).

Im letzten Drittel wird berichtet, dass ein Angestellter der Firma von Magnus' Vater wegen Unterschlagung zu einer Haftstrafe verurteilt wurde (II, 171). Hier erinnert sich der Leser, dass Eriks Vater im Gefängnis war und vielleicht dieser Angestellte ist; Alexander hegt an dieser Stelle einen ersten Verdacht (II, 173 f.). Erik hasst Magnus' Familie, die er für das Schicksal seiner Eltern verantwortlich macht und bestrafen will, indem er Magnus ein Verbrechen anhängt. Er ignoriert, dass Magnus für die Handlungen seines Vaters nicht verantwortlich ist und er

einem Unschuldigen Leid zufügt. Es gelingt ihm, durch gefälschte Beweise am Tatort den Verdacht auf Magnus zu lenken (II, 151). Er wird verdächtig, als er sagt: „Das war der Typ, der ständig diese Lederarmbänder trägt, jede Wette!“ (II, 151). Dass er das wichtigste Beweisstück durch Zufall erwähnt haben soll, ist unwahrscheinlich. Auch Alexander erkennt den Zusammenhang (II, 211).

In der finalen Konfrontation schlägt Erik Alexander nieder. Von dessen Unterstellung, genauso kriminell wie sein Vater zu sein (II, 234), provoziert, versucht Erik Alexander vom Dach der Oper zu schieben, und wird nur durch Franziskas Eingreifen abgehalten. Man erfährt nicht, was mit Erik geschieht, eventuell wird in einem kommenden Band darauf eingegangen.

3.2.3.5 Die Verdächtigen

Tatort Oslo bietet dem Leser unterschiedliche Verdächtige, darunter jedoch nicht immer auch der Täter. Im ersten Band kennt man die Namen der Einbrecher und wartet darauf, dass sie an einer anderen Stelle erwähnt werden; dass Petter und Leif eine Person sind, ahnt man jedoch lange nicht.

Im zweiten Band gibt es drei Verdächtige, die Ohlsen befragt: Magnus ist neu in der Klasse, seine Mitschüler nennen ihn „Großmaul“ (II, 33) und „Angeber“ (II, 41) und man erfährt, dass er bereits von zwei Schulen verwiesen wurde (II, 33). Als der Schuppen der Schule abbrennt, wird Magnus sofort verdächtigt (II, 105), wenngleich Alexander vor vorschnellen Beschuldigungen warnt. Verdächtig wird er durch eines seiner Armbänder am Tatort (II, 136). Bei der Befragung durch Ohlsen zeigt sich außerdem, dass Magnus auch an seiner ersten Schule gezündelt hat (II, 134 f.). Als mögliche Motive nennt Ohlsen u.a. „Jugendlicher Übermut, Geltungsdrang, Einsamkeit, Langeweile“ (II, 143).

Hausmeister Gulliksen scheidet für den Leser als Verdächtiger aus, da sich der Täter im Prolog über ihn lustig macht (II, 5 ff.). Dass er versichert, den Schuppen abgeschlossen zu haben, obwohl das Gegenteil der Fall war, macht ihn verdächtig. Ohlsen malt ein Szenario aus, in dem Gulliksen absichtlich jemanden in den Schuppen sperrt und anzündet, um sich z.B. eines Erpressers oder Mitwissers zu entledigen (II, 111); Gulliksen ist jedoch nur nachlässig.

Der dritte Verdächtige, Ivar Torkelsen, ist ein bekannter Brandstifter, der zehn Jahre in Haft gesessen hat. Privat und beruflich erfolglos, „hat er irgendwann damit angefangen, die Orte anzuzünden, an die er besonders schlechte Erinnerungen hatte“ (II, 27), z.B. die Schule, deren Schuppen abgebrannt ist (II, 144). Ohlsen und sein Kollege suchen ihn auf einem abgelegenen, heruntergewirtschafteten Hof auf und werden mit vorgehaltenem Gewehr begrüßt (II, 161). Torkelsen spricht offene Drohungen gegen die Beamten aus (II, 163). Er leidet noch immer unter seiner Vergangenheit, er hat „nichts mehr zu verlieren“ (II, 164). Trotzdem ist er unschuldig und wird nur durch seine kriminelle Vergangenheit zum Tatverdächtigen.

3.2.4 Zusammenfassung

Tatort Oslo ist eine Jugendkrimireihe, die mit Alexander und Franziska zwei jugendliche Ermittlerfiguren vorstellt, die realitätsnah gezeichnet sind und dem Leser die Möglichkeit zur Identifikation bieten. Während Franziska nicht an der Aufklärung von Verbrechen interessiert ist und nur zufällig in eines verwickelt wird, möchte Alexander später Polizist werden und sieht in eigenen Nachforschungen und dem Austausch mit seinem Vater, der Kriminalkommissar ist, genau wie Jacobssons Ditte eine gute Übung für den späteren Beruf. Bei seinen Ermittlungen verlässt er sich jedoch nicht nur auf Beweise, sondern auch auf sein Bauchgefühl und das persönliche Sympathieempfinden für andere Figuren.

Die Verbrechen werden wirklichkeitsnah dargestellt; Einbruch und Brandstiftung sind für jugendliche Leser nachvollziehbare Verbrechen und orientieren sich im Gegensatz zu Morden an einer erlebbaren Realität. Die Täter sind in den bisherigen Bänden sowohl Erwachsene als auch Jugendliche, so dass einer einseitigen Darstellung, die Verbrechen auf eine bestimmte Altersgruppe festlegt, entgegengewirkt wird. Die Motive sind privater Natur.

Die Darstellung der Polizei fällt im Gegensatz zu anderen Jugendkrimis positiv aus, besonders Kommissar Ohlsen zeigt sich als fähiger Beamter. Der Leser bekommt Einblicke in die Ermittlungsarbeit und das taktische Vorgehen und Sammeln von Beweisen bei unterschiedlichen Verbrechen. Obwohl Franziska und Alexander zur Lösung beitragen, macht Ohlsen deutlich, dass sich Jugendliche nicht in die Arbeit der Polizei einmischen und die Aufklärung von Verbrechen den zuständigen Behörden überlassen sollen.

Krüger behandelt darüber hinaus auch Alltagsthemen aus dem Leben seiner Hauptfiguren, zeigt sie in privaten Momenten, in denen ihre alltäglichen Gefühle und Probleme im Vordergrund stehen, wie es für Krimis aus Skandinavien üblich ist. Möglicherweise lässt Krüger seine Reihe aus diesem Grund in Norwegen und nicht in Deutschland spielen.

4 Psychologische Jugendkrimis – Täterfokussiert

Nach den psychologischen Jugendkrimis mit einer inhaltlichen und strukturellen Fokussierung auf die Ermittlerfigur(en) folgt nun eine nähere Betrachtung des zweiten Typs, des täterfokussierten psychologischen Jugendkrimis. Die Reihenfolge der typischen Handlungselemente eines Krimis (Tat, Ermittlung, Aufklärung) wird in diesem Subgenre verlassen.

Bei der Untersuchung und Abgrenzung dieser Ausprägung steht man einer Vielzahl von unterschiedlichen Definitionsansätzen und Bezeichnungen gegenüber: Alewyn (1968) unterteilt wie folgt: „Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens“.⁵⁸¹ Suerbaum (1984) verweist mit dem Begriff „crime novel“ auf die Spielart, die Alewyn als Kriminalroman bezeichnet,⁵⁸² und Nusser (2003) spricht von „Verbrechensliteratur“, die nach der Motivation eines Verbrechers sucht.⁵⁸³ Scaggs (2005) räumt dieser Spielart unter der Bezeichnung „crime thriller“ ein eigenes Kapitel ein. Was das Subgenre von anderen Krimis unterscheidet, lässt sich durch diese Bezeichnungen jedoch nicht erkennen,⁵⁸⁴ schließlich ist das Verbrechen in jeder Art des Krimis zentral. Aus diesem Grund wurde mit den Begriffen „psychologisch“ und „täterfokussiert“ eine präzisere Einschränkung vorgenommen. Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, zeichnet sich der psychologische Jugendkrimi durch eine präzise und realitätsnahe Darstellung der innerpsychologischen Vorgänge als Konsequenz eines Verbrechens aus. Während in der ermittlerfokussierten Variante vor allem Ermittler und Opfer im Mittelpunkt standen, aber auch die Täter intensiver als beispielsweise im Detektivroman kon-

⁵⁸¹ Alewyn. „Anatomie des Detektivromans“. S. 53.

⁵⁸² Suerbaum. *Krimi*. S. 184 ff.

⁵⁸³ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 1. (2003). Er hat die Einteilung in Kriminal- und Verbrechensliteratur bis zur vierten, erweiterten Auflage (2009) beibehalten und verteidigt sie mit dem Hinweis, dass die „Unterscheidung beider Gattungen gerade geboten“ sei und er, trotz zahlreicher Kritik, an ihr festhalte. Nusser. *Der Kriminalroman*. Vorwort VI, 2009.

⁵⁸⁴ Vgl. Suerbaum. *Krimi*. S. 184.

zipiert wurden, trifft der Leser in der täterfokussierten Version auf keinen Ermittler; es handelt sich um eine „Kriminalgeschichte ohne Täterrätsel“.⁵⁸⁵ Sowohl inhaltlich als auch strukturell und sprachlich konzentriert sich dieses Subgenre völlig auf den oder die Täter. Der Leser verfolgt die Planung und Durchführung eines Verbrechens und lernt die Motive für die Tat kennen, noch bevor diese ausgeführt wurde.⁵⁸⁶

Nach Suerbaum können sich dabei Probleme bei der Sympathienlenkung ergeben.⁵⁸⁷ Der Leser verfolgt den Fall normalerweise auf der Seite der „Guten“, der Ermittler. Das Ende des Romans, bei dem der Täter überführt (bzw. im Fall des Agententhillers eliminiert) wird, befriedigt den Leser und stärkt sein moralisch-rechtliches Bild einer gerechten Gesellschaft. In täterfokussierten psychologischen Jugendkrimis stellt sich dies anders dar: Häufig tritt der Verbrecher als Ich-Erzähler auf oder es wird aus seiner Perspektive erzählt. Auf diese Weise baut der Leser (unbewusst) eine Beziehung zu ihm auf. Motive und Hintergründe für ein Verbrechen können ihm durch diese Verbindung nachvollziehbar erscheinen und ihn vor einen moralischen Konflikt stellen, wenn er hofft, ein Verbrechen bleibe unentdeckt oder ungeklärt.

In der Kinder- und Jugendliteratur ist diese Krimivariante eher selten vertreten. Der Leser begleitet den Täter nicht nur während des Verbrechens, sondern auch in der Zeit davor und danach, im privaten Umfeld und Alltagsleben. Situationen aus dem Leben eines Erwachsenen könnten für junge Leser uninteressant oder schwer nachvollziehbar sein, daher sollte die Täterfigur ein ähnliches Alter wie der Leser aufweisen und in Situationen auftreten, die diesem vertraut sind (z.B. Schule, Familie, etc.).

Die Kindheit gilt als Zeit der Unschuld und Unbeschwertheit, eine Zeit ohne Konflikte und ernste Konsequenzen. In dieser Lebensphase kommt man (wenn überhaupt) nur selten mit Verbrechen in Verbindung. Kinder können Opfer sein, z.B. von häuslicher Gewalt und Missbrauch; Themen, die in der modernen Kinder- und Jugendliteratur immer stärker Beachtung finden. Aber können Kinder Täter sein? Auch Kinder im Grundschulalter können stehlen, erpressen, handgreiflich werden und anderen drohen. Da Kinderliteratur jedoch auch einem erzieherischen Auftrag folgen kann, vermeiden es die meisten Autoren, Kinder als Täter in den Mittelpunkt einer Erzählung zu stellen, um ungewollte Identifikationen des Lesers mit ihnen zu umgehen. Kindliche Leser finden Gefallen an Detektivgeschichten, die sich mit „harmlosen“ Verbrechen beschäftigen und positiv

⁵⁸⁵ Ebd. S. 189.

⁵⁸⁶ Vgl. Lange, „Kriminalliteratur (Krimi)“. *Textarten – didaktisch. Grundlagen für das Studium und den Literaturunterricht*. Ed. Günter Lange und Leander Petzold. 6. völlig überarbeitete und veränderte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2011. S. 111–118, hier S. 112.

⁵⁸⁷ Suerbaum. *Krimi*. S. 186.

enden. Der Tod eines Menschen wäre für den kindlichen Leser in seiner von elterlicher Sicherheit geprägten Welt eine starke Verunsicherung und schwierig zu bewältigen,⁵⁸⁸ so dass ein Mord als Verbrechen per se ausscheidet. Viele Kinder kommen im Grundschulalter zum ersten Mal mit dem Tod in Berührung und die Fülle an Büchern, die jungen Lesern dieses Thema näherbringen und erklären, beweist, dass der Tod (noch dazu ein gewaltsamer!) kein Thema ist, das „nebenher“ in einem Roman erwähnt und nur als Auslöser für die weitere Handlung verwendet werden sollte.

Für jugendliche Leser sieht es anders aus: Viele Jugendliche kommen in der Pubertät mit dem Gesetz in Konflikt, seien es „Kleinigkeiten“ wie ein Diebstahl als Mutprobe oder unerlaubt mitgebrachter Alkohol auf Festen. Ab 14 Jahren gilt man in Deutschland als straffähig nach dem Jugendstrafrecht, sofern der Täter seine Tat geistig und moralisch als Unrecht einstufen kann und sich seiner Schuld bewusst ist. Dies sollte auch die Grundlage für eine Täterfigur im Jugendkrimi sein. Wie am Beispiel von *Afrodite* und *Tatort Oslo* gezeigt wurde, finden sich jugendliche Täter in modernen Jugendkrimis häufiger als in den „Klassikern“ des Genres, in denen Erwachsene die Rolle des Täters übernehmen und Jugendliche allenfalls gegen ihren Willen gezwungen werden, daran teilzuhaben (z.B. das Mädchen Jo von ihrem kriminellen Vater in *Five fall into adventure* (1950)).⁵⁸⁹ Moderne Jugendkrimis, besonders sozial- und gesellschaftskritische Formen, stellen bewusst jugendliche Täter in den Vordergrund und zeigen, wie ihr Handeln durch die Gesellschaft und ihre Mitmenschen beeinflusst wird und Verbrechen oft als letzter Ausweg erscheinen.

Psychologische Jugendkrimis, die durchgehend aus der Sicht des Täters geschrieben sind, bleiben selten. Im Folgenden werden drei solcher Romane, die sich u.a. mit der Frage der Schuld auseinandersetzen, vorgestellt. Gordon Reece, Eireann Corrigan und Olaf Büttner zeigen Jugendliche als Täter, klären ihre Motive und verdeutlichen, wie verschieden die Auswirkungen des kriminellen Handelns auf das Leben der betroffenen Figuren sein können. Gedanken und Gefühle der Figuren werden vor, während und nach dem Verbrechen präsentiert und bieten viel Spielraum zur Erörterung von Verbrechen und der subjektiven Wahrnehmung und Bewertung einer Straftat.

⁵⁸⁸ Vgl. Gudrun Stenzel. „Spannung pur zwischen zwei Buchdeckeln. Kinder- und Jugendkrimis der Jahrtausendwende“. *Auf heißer Spur in allen Medien* (Beiträge Jugendliteratur und Medien), 13. Beiheft, 2002. S. 21–38, hier S. 31.

⁵⁸⁹ Vgl. auch Hasubek. *Detectivgeschichte*. S. 58.

4.1 „I don't feel guilty about what we've done“ – Gordon Reece, *Mice*

Mit *Mice* entwirft Gordon Reece 2011 einen täterfokussierten psychologischen Jugendkrimi mit der sechzehnjährigen Shelley, die jahrelang Opfer von Mobbingattacken war, als Hauptfigur. Sie wird zur Mörderin, als sie ihrem angestauten Frust und Hass freien Lauf lässt: Gemeinsam mit ihrer Mutter Elizabeth tötet sie erst einen Einbrecher und später einen Erpresser.

4.1.1 Narratologisches

Ich-Erzählerin Shelley berichtet in Retrospektive; man erfährt nicht, wie viel Zeit zwischen den dargestellten Geschehnissen und dem Bericht liegt. Der Leser entwickelt schnell Sympathie für das intelligente Mädchen, das von den Mitschülern nur gequält wird, weil es anders ist. Shelleys schlechtes Gewissen zu Beginn, ihre Albträume und die Angst, das Verbrechen können entdeckt werden, tragen dazu bei, den Leser positiv zu beeinflussen. Shelley weiß, dass sie Unrecht getan hat und eine Strafe verdient; der Leser sieht zunächst dennoch weder sie noch ihre Mutter in der Rolle des Täters, sondern in der des Opfers unglücklicher Umstände.

In *Mice* wird in vielen Kapiteln nur wenig äußeres Geschehen beschrieben. Zukunftserwartete Spannung entsteht über den unklaren Verlauf der weiteren Handlung. Drei Szenen treten durch besondere Spannung (*suspense*) und die Frage nach dem Ausgang hervor: Zum einen die Nacht des Einbruchs, in der zunächst der unter Drogen stehende, äußerst aggressive Einbrecher Hannigan die Oberhand hat. Als Shelley sich befreit, beginnt ein Katz-und-Maus-Spiel, das erst endet, als Elizabeth Hannigan erschlägt (101).⁵⁹⁰ In den folgenden Kapiteln steigt die Spannung erneut an. Statt hier zu verfolgen, wie ein Detektiv Stück für Stück Beweise für ein Verbrechen sammelt, liest man, wie die Täter diese Beweise Stück für Stück beseitigen. Spannungsmomente gibt es, wenn die Tat entdeckt zu werden droht, z.B. durch einen blutigen Handabdruck, den der Hauslehrer nur zufällig nicht sieht (147).

Der dritte große Spannungsbogen beginnt mit dem Erpresserschreiben, das die wiedereingekehrte Idylle zerstört. Spannung entsteht hier durch den Plan der Frauen, auch den Erpresser zu töten. Dass dieser ein kleiner, dicker Mann ist, bildet ein kurzes retardierendes Moment, bevor die Spannung in einer Hetzjagd durch den Garten und den Tod des Erpressers den letzten Höhepunkt erreicht (292 ff.). Danach bleibt bis zum Schluss die Frage, ob jemand die Verbrechen entdeckt, was allerdings nicht der Fall ist.

⁵⁹⁰ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Gordon Reece. *Mice*. New York: Viking, 2010.

4.1.2 Die Figuren

Elizabeth und Shelley sind dynamische Figuren, die sich im Verlauf der Handlung entwickeln und nicht auf eine Rolle reduziert werden können. In ihrer anfänglichen Unfähigkeit, für die eigenen Rechte einzustehen, ähneln sich Mutter und Tochter und auch später entwickeln sie sich in eine ähnliche Richtung. Am Ende des Romans sind sie starke, selbstsichere Frauen geworden, die ihre Taten nicht bereuen, sondern wissen, dass ihnen in Zukunft niemand mehr im Wege stehen wird.

Neben ihnen treten die beiden Verbrecher auf; weitere Figuren haben kleine Rollen, die der Charakterisierung von Shelley und Elizabeth dienen (z.B. die Hauslehrer), oder finden nur in Shelleys Erzählbericht Platz (Mitschüler, Lehrer, ihr Vater etc.). Alle Beschreibungen werden aus Shelleys Sicht gegeben, so dass der Leser eine große Eigenleistung erbringen muss, wenn er hinter ihren Worten eine objektive(re) Darstellung zu finden versucht.

4.1.2.1 Shelley und Elizabeth – Opfer oder Täterinnen?

Mice zeigt mit Shelley und Elizabeth zwei Frauen, die von der Männerwelt enttäuscht und dominiert wurden; der Ehemann und Vater verließ sie für eine jüngere Frau. Beide sind anfangs „Duckmäuschen“, unauffällig und fügsam. Shelley hat über Monate die Mobbingattacken ihrer Mitschüler schweigend ertragen; sie gibt sich die Schuld an den Vorfällen und traut sich nicht, mit ihrer Mutter darüber zu sprechen: „I dreaded the question she'd inevitably ask – What did you do? Did you do something to upset them?“ (24 f.). Mobbing ist (wie Jacobsson in *Afrodite* zeigt) ein Alltagsphänomen geworden, gegen das in vielen Fällen nichts unternommen wird, so auch an Shelleys Schule. Für Shelley bleibt nur der Selbstmord als Ausweg (37), dessen Umsetzung ironischerweise durch einen erneuten Übergriff, bei dem sie schwere Verbrennungen davonträgt, verhindert wird. Mutter und Tochter erdulden alles, was folgt, der Vergleich mit scheuen, duldsamen Mäusen erscheint wiederholt: „Meekly, we accepted, we submitted, we said nothing, we did nothing, because weak submission is all that mice know“ (48).

Man erfährt jedoch, dass Elizabeth nicht immer so war: „Mum had been a brilliant young lawyer, headhunted by a top London law firm while she was still at university“ (11). Sie lernt ihren Mann, ebenfalls Anwalt, kennen und heiratet ihn. Nach Shelleys Geburt verlangt er, dass Elizabeth zu Hause bleibt; Shelley erkennt, dass er mit dieser Forderung vor allem berufliche Interessen verfolgt, als sie ironisch bemerkt:

His insistence had nothing to do (of course) with the fact that Mum was on the verge of being made a partner herself. It had nothing to do (of course) with the fact that she was generally held to be the best lawyer in the firm and that her quicksilver mind often left him feeling inadequate and stupid (12).

Sie kommentiert auch die Tatsache, dass ihre Mutter dem Wunsch ihres Mannes widerstandslos nachkommt, auf bissige Art: „He knew best, after all; he was older, he was a partner, he was a *man*. How could she have resisted him, even if she'd wanted to? How can a mouse resist a cat?“ (12). Besonders der Satzteil „he was a *man*“ macht durch die optische Hervorhebung deutlich, welche Geschlechterrollen in der Familie herrschten.

Die Frauen ziehen aufs Land, Shelley kommt wieder zur Ruhe. Bis zu diesem Zeitpunkt stellt sie sich als Opfer dar, das sich dem Willen anderer unterwirft und nie den Mut aufbringt, ihre eigenen Interessen zu verteidigen. Sie träumt von ihrem Vater als Beschützer, „coming to my rescue like a comic-book superhero“ (25), doch diese Rettung bleibt aus. Durch Hannigans Einbruch kommt erstmals die Schattenseite von Shelleys Charakter zum Vorschein: Als der Mann bereits auf dem Rückzug ist, rennt sie ihm nach und attackiert ihn mit einem Messer: „perhaps the truth is that we all have a limit to what we can endure – *even mice* – and that when that limit's passed something just snaps“ (96). Hannigan wehrt sich, so dass Elizabeth eingreifen muss und ihn schließlich erschlägt (101).

Zunächst reagieren die Frauen wie vom Leser erwartet: Sie leiden unter Schlaflosigkeit und Albträumen (195 f.), Elizabeth trinkt immer mehr Alkohol, „to anaesthetize herself“ (233). Die Panik entlarvt zu werden, ist groß. Doch zugleich bahnen sich in ihrem Inneren Veränderungen an: Elizabeth weigert sich erstmals Überstunden zu leisten (160) und gibt ihrem aufdringlichen Chef eine Ohrfeige, statt seine Zudringlichkeiten weiter schweigend zu dulden (235 f.). Shelley merkt, dass ihre Mutter die Auseinandersetzungen regelrecht provoziert, um ihr neues Selbstbewusstsein zu demonstrieren (237), und auch Shelley wagt erstmals, ihrer Hauslehrerin zu widersprechen: Bisher hat sie bissige Kommentare über Kinder, die zu Hause unterrichtet werden, weil sie zu feige seien, in die Schule zu gehen, erduldet. Am Morgen nach dem Mord fährt Shelley Mrs Harris aggressiv über den Mund (153) und erreicht, dass diese fortan netter ist.

Als die Frauen von Craddock erpresst werden, zeigt sich erneut, dass Shelley nicht so unschuldig ist, wie sie dem Leser anfänglich vermitteln möchte: Sie lehnt die Zahlung eines Schweigegeldes oder ein Geständnis vehement ab und besteht auf eine andere Lösung, bis Elizabeth beschließt, auch den Erpresser zu töten (246 ff.). Shelley kommentiert: „Mum's words didn't shock me. I wasn't appalled as I suppose I should have been. [...] I simply considered the idea, coldly, dispassionately (252). Als der Moment gekommen ist, zögert Elizabeth, während Shelley sie lautstark und wiederholt auffordert, den Mann zu töten (291 f.). Shelley empfindet dabei ein sonderbar positives Gefühl: „It was a totally new emotion, a liberating, exulting sweetness that flooded through my veins like a drug. [...] I felt like a god!“ (294). Sie fühlt die Macht über das Leben eines anderen Menschen; vermutlich ähnlich wie die Mädchen, die sie in der Schule gemobbt haben. Als Craddock tot ist, reagiert Shelley erneut ungewöhnlich für ein Mädchen, das sich zu

Beginn in der Opferrolle dargestellt hat: „I felt nothing, absolutely nothing, looking at the blackmailer's corpse. No guilt. No pity. No regret. He was not a human being to be mourned, he was just a problem to be solved“ (297). Dass erneut ein Mann, der sich in einer überlegenen Rolle gesehen hatte, durch ihre Hand gestorben ist, verstärkt bei Shelley das Gefühl von Macht, Kontrolle und sogar Stolz (298). Wenig später beschreibt sie ihre Gefühle wie folgt: „I wanted to leap into the air and dance around the room. [...] *He was dead! The fat man was dead!*“ (318).

Auf der letzten Seite des Romans wird ihre Veränderung auch in Bezug auf ihren Vater sichtbar. Während sie ihn wie erwähnt zu Beginn in der Rolle des Superhelden sieht, der sie beschützen und retten muss, und ihn bisher aus Angst vor Zurückweisung nicht angerufen hat, will sie genau das jetzt tun: „He wasn't going to reject me that easily. Not without an explanation. Not without being held to account. *Not without hearing what I had to say*“ (330). Sie kündigt auch an, wieder zur Schule gehen zu wollen, und stellt sich vor, wie sie sich an ihren Peinigern rächt und ihnen durch das neugewonnene Selbstbewusstsein Angst einflößt: „I'd killed two men; I wasn't going to be frightened of any schoolgirl“ (329).

Als Leser steht man vor einer Herausforderung: Freut man sich, dass die Frauen nicht länger Opfer sein wollen, oder ist man verärgert, dass sie töten mussten, um diesen Schritt zu gehen? Die Entscheidung fällt schwer, ebenso eine Antwort auf die Frage, ob Shelley Opfer oder Täterin ist. Hätte sie anders gehandelt, wenn sie nicht gemobbt worden wäre? Kapitel 4.1.3 beschäftigt sich näher mit der Schuldfrage. Hier bietet der Roman viel Potential zur Anschlusskommunikation.

4.1.2.2 „thin weasle face“ und „overgrown schoolboy“ – Hannigan und Craddock

Paul Hannigan und Martin Craddock bilden ein Kontrastpaar: Einbrecher Hannigan ist jung, hat ungepflegtes Haar, „a thin weasel face“ (77) und trägt schmutzige, abgetragene Kleidung (77). In vielen Kinder- und Jugendkrimis wird ein Täter durch seine äußere Erscheinung gekennzeichnet,⁵⁹¹ Reece übernimmt diese Darstellung für Hannigan, der damit für Shelley umso bedrohlicher wird. Alkohol und Drogen machen Hannigan unberechenbar und gefährlich, mehrfach bedroht er die Frauen mit einem Messer und schlägt Elizabeth (79 ff.). Shelley ist sich sicher, dass er sie und ihre Mutter vergewaltigen und töten wird (77), dabei scheint Hannigan mehr an Diebesgut wie Shelleys neuem Laptop interessiert zu sein.

Erpresser Craddock unterscheidet sich bereits durch sein Aussehen von Hannigan, Shelley beschreibt ihn als „small, comical-looking man of about fifty, with an enormously distended pot belly“ (264) und fährt später fort: „he resembles a monstrously overgrown schoolboy, a bald, criminal Billy Bunter“ (266). An dieser

⁵⁹¹ Vgl. Peter Nusser, „Kriminalromane zur Überwindung von Literaturbarrieren“. *Der Deutschunterricht* 27 (1975), Heft 1, S. 52–70, hier S. 56.

Wortwahl erkennt der Leser, dass Craddock in Shelleys Augen eine weitaus geringere Gefahr als Hannigan darstellt. Sein Äußereres provoziert nur ihren Spott und macht die Entscheidung, ihn zu töten, nochmals einfacher, da sie ihn als schwachen Gegner einstuft (285).

Während der Leser bei Hannigan Abscheu und Furcht empfindet, entsteht für den ins Lächerliche gezogenen Craddock beinahe Sympathie. Die wenigsten Leser werden bei Hannigans Tod (blutig, aber kurz) Mitleid empfinden, da er zuvor versucht hat, Shelley zu töten; Craddocks Tod hingegen erscheint ungerechter, da der herzkranke Mann, der nur auf Geld aus ist, so große Angst vor den Frauen empfindet, dass er buchstäblich vor Schreck stirbt.

4.1.3 Die Frage der Schuld

Schulduweisungen sind ein Thema, das sich häufig in der Jugendliteratur finden lässt und auch bei Problemen der Identitätsfindung eine Rolle spielt: Die eigene Schuld wird oft geleugnet und auf andere projiziert, um eine Rechtfertigung für schwierige Situationen und Fehlritte zu umgehen. Die eigene Schuld zu erkennen, zu akzeptieren und mit ihren Folgen zu leben, erfordert eine kritische Auseinandersetzung.

Shelley sieht die Schuld für das Mobbing zu Beginn des Romans bei sich: „what was happening was my fault, [...] somehow I was to blame“ (25). Doch wer trägt die Schuld daran, dass das Mobbing eskaliert und Shelley bei einem Angriff schwer verletzt wird? Ist Shelley schuld, weil sie nicht darüber spricht oder sich wehrt? Sind es die Mitschüler und Lehrer, die nicht eingreifen? Ist es der Direktor, der versichert, es gäbe kein Mobbing an seiner Schule? Trägt Elizabeth Schuld, weil sie nicht erkennt, wie schlecht es um ihre Tochter steht? Die Antwort auf diese Fragen bleibt offen. Es ist ebenso fraglich, ob die physische und psychische Gewalt für Shelley so prägend war, dass sie mit dem Angriff auf Hannigan etwas tat, wozu sie unter normalen Umständen nicht fähig gewesen wäre; sie gibt zu: „I still don't know exactly what made me do what I did“ (96).

Auch nach Hannigans Tod gibt Shelley zunächst sich die Schuld: „*it was all my fault. I'd turned an unpleasant but commonplace domestic burglary into a disaster of monumental proportions*“ (123). Aber als Craddocks Erpresserbrief eintrifft und Elizabeth bezahlen oder sich der Polizei stellen will, gibt Shelley mit einem Mal ihr die Schuld an der scheinbar ausweglosen Situation: „*If she hadn't been so weak [...] she'd have been able to think of a way out of the mess we were in!*“ (250). Ihr Blick ist „with contempt“ (250) und sie machte ihre Mutter insgeheim für weitere Ereignisse der Vergangenheit verantwortlich:

If she hadn't been so weak, maybe Dad would still be here to protect us! If she hadn't been so weak, maybe I wouldn't have been such a mouse – maybe I would have been able to stand up to the girls concerned and we'd never have found ourselves in this situation! (250)

Dass ihr Vater eine andere Frau kennenlernte, lässt Shelley außer Acht, ebenso die Tatsache, dass es *ihre* Entscheidung gewesen wäre, sich gegen die Mädchen zu behaupten – unabhängig vom Verhalten ihrer Mutter. Als sie beschließen, Craddock zu töten, macht Shelley weitere Schuldzuweisungen, denn sie erwartet, dass Elizabeth die Tat alleine durchführt:

Why wasn't Mum taking this responsibility on herself [...]? Why wasn't she telling me to go upstairs and hide in my room until it was all over? I shouldn't have to be there. I shouldn't have to see it. Hadn't I seen enough? Shouldn't she be protecting me? (257)

Diese Worte zeugen von Shelleys Egoismus und der Unfähigkeit, sich Fehler einzugeben und mit den Konsequenzen zu leben. In ihren Augen trägt Elizabeth die eigentliche Schuld an Hannigans Tod: „she was the one who had actually killed Paul Hannigan with that second deadly blow“ (234). Dass Elizabeth nur zuschlug, um Shelley zu retten, scheint Shelley zu verdrängen. Elizabeth soll die Schuld auf sich nehmen, den zweiten Mord alleine begehen und ihre Tochter vor weiterem Leid schützen. Nur wenn Shelley sich mit den Taten brüsten und sie als Zeichen ihrer neuen Willensstärke anführen will, so wie am Ende des Romans, schreibt sie „I'd killed two men“ (329) und es wird nicht mehr erwähnt, dass eigentlich Elizabeth beide Taten ausgeführt hat.

4.1.4 Intertextualität

Reece verwendet in seinem Roman Shakespeares *Macbeth* und Melvilles *Moby Dick* als Prätexte und bindet geschickt Zitate in die Handlung ein, die einen zusätzlichen Blickwinkel ermöglichen. Shelley schreibt einen Aufsatz über Macbeth und erwähnt dabei ihre Gedanken: „I was surprised to see that it was *Lady Macbeth* who had engineered King Duncan's murder and not Macbeth [...] Was it possible that women were actually crueler than men?“ (32). Im Verlauf der Handlung wird deutlich, dass Shelley eine ähnliche Rolle wie Lady Macbeth einnimmt: Sie redet ihrer Mutter ein, dass die Ermordung Craddocks der einzige Ausweg sei, stachelt sie wiederholt an, wenn Elizabeth von Zweifeln überwältigt zu werden droht, überlässt die Durchführung der Tat letztendlich jedoch einem anderen. Als Elizabeth plant, Craddock zu töten, zitiert Shelley in Gedanken erneut Shakespeare:

I am blood
Stepped in so far, that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er (259)

Sie erinnert sich auch an die dazugehörige Szene: „Just before Macbeth orders the murder of Macduff's wife and child. Just before he commits his worst atrocity“ (259). Auch hier kann der Leser Parallelen erkennen, denn die Frauen stehen ebenfalls vor einem weiteren Mord. In ihrem Aufsatz schreibt Shelley: „Shakespeare seems to be saying that real people are not *characters*, we are our *actions*.“

The brave turn out to be cowards, cowards turn out to be brave, the cruel can be kind, the kind cruel“ (221). Sie erkennt anhand des Textes, dass kein Mensch auf eine feste Rolle festgeschrieben ist, sondern seine Taten über seinen Charakter entscheiden: Shelley und Elizabeth verändern sich durch die Morde an Hannigan und Craddock; die feigen „Mäuse“ werden plötzlich mutig, die freundlichen Frauen werden grausam.

Als zweiter Prätext wurde Melvilles *Moby Dick* gewählt, Shelly muss am Morgen nach Hannigans Tod mit ihrem Hauslehrer Roger das Kapitel „Stubb kills a whale“ analysieren. Shelley fühlt sich durch den Text an die Geschehnisse der Nacht erinnert:

When Stubb sent his ‘crooked lance’ into the whale ‘again and again’ I saw myself chasing the burglar round and round the kitchen table, stabbing him over and over. [...] When ‘the red tide poured from all sides’ of the dying whale, I saw that enormous lake of blood that had come trickling across the terracotta tiles towards me. [...] When Stubb ‘stood thoughtfully eyeing the vast corpse he had made’, I remembered that stillness, that silence in the kitchen after Mum’s crushing blow (143).

Roger spricht über den Roman, während Shelley bei jeder Aussage fürchtet, er könne auf den Mord anspielen: Sätze wie „You’re finding it very difficult“, „It’s not easy [...] especially when there’s so much blood“ und „It was a savage business“ (145 f.) lassen Shelley glauben, er habe sie durchschaut, obwohl er sich nur wundert, dass diese blutige Szene für eine Schulaufgabe gewählt wurde, und fürchtet, die sensible Shelley könnte sie nicht verkraften.

Für den Leser ist es ein Vorteil die Prätexte zu kennen. Reece entscheidet sich zwar für markierte Intertextualität, indem er die Titel nennt und die Parallele zwischen der Tötung des Wals und der es Einbrechers in Worte fasst, für die Macbeth-Zitate und den Bezug zu *Mice* ist es jedoch notwendig, zumindest den Inhalt des Stücks zu kennen.

Reece nimmt auf noch eine weitere Art Bezug zur Literatur, denn als Elizabeth und Shelley von Hannigan gefesselt werden, versucht Shelley vergeblich im Anblick der geliebten Bücher Trost zu finden:

instead of feeling awe and admiration for them, I only felt loathing. More than loathing, in fact – *disgust*. [...] It was all lies. It was all one gigantic fraud. They pretended to be about life – *real life* – but they weren’t connected with real life at all. Real life had nothing to do with novels or poems (86).

Für Shelley besteht das Leben während und nach der Mobbingattacken aus Enttäuschungen und Leid, dem sie, wie sich während des Einbruchs zeigt, auch in einem neuen Haus nicht entfliehen kann. Die mentale Zuflucht, die sie bisher im Lesen gefunden hat, entpuppt sich ebenfalls als (Ent-)Täuschung:

No – art, music and poetry didn't reflect real life at all. It was just a refuge for cowards, a delusion for those too weak to face the truth. By trying to absorb this culture, all I'd done was make myself weak, weak und helpless, unable to defend myself (87 f.).

Möglicherweise beschließt Shelley zu diesem Zeitpunkt nicht mehr feige und schwach zu sein, sich nicht mehr in eine Traumwelt zu flüchten, sondern aktiv zu handeln; acht Seiten später folgt sie Hannigan und sticht auf ihn ein. Der Autor macht sich hier außerdem einen literarischen Kniff zunutze, der den Leser stärker an die Handlung bindet: Dass Shelley abwertend über literarische Fiktion spricht, lässt den Leser kurzzeitig vergessen, dass auch Shelley als Figur Teil dieser Fiktion ist. Die Gegenüberstellung von „real life“ und „literature“ gibt dem Leser zusammen mit der Ich-Erzählperspektive das Gefühl, Shelley könne eine reale Person sein, die über reale Ereignisse berichtet.

4.1.5 Zusammenfassung

Shelley und Elizabeth begehen zwei Morden, die unentdeckt bleiben; den ersten aus Notwehr, den zweiten aus kalter Berechnung und Eigennutz. Während sie, wie gezeigt wurde, nach dem ersten Mord schwer mit den psychischen Folgen ihrer Tat kämpfen müssen und nur langsam in den gewohnten Alltag zurückfinden, ist dies nach dem zweiten Mord nicht der Fall. Craddocks Tod löst alle Probleme, denn ohne sein Wissen kann niemand die Frauen mit dem Verschwinden Hannigans in Verbindung bringen. Der zweite Mord stärkt ihr Selbstbewusstsein und hilft ihnen endgültig, die Opferrolle zu verlassen und ein selbstbestimmtes Leben zu beginnen. Elizabeth verkündet stolz: „After everything we've been through, I'm not going to be frightened of anything ever again“ (326) und auch Shelley macht eine Aussage, die das Bild des schüchternen, duldsamen Mädchens, das sie zu Beginn von sich selbst entwirft, endgültig zerstört und stattdessen ihren berechnenden und kalten Charakter preisgibt: „I don't feel guilty about what we've done, Mum. I'm glad they're both dead. I don't feel guilty about any of it“ (325).

Als Shelley verkündet, wieder zur Schule gehen zu wollen, sieht sie ich nicht mehr in der Rolle des Opfers, sondern hat eine neue Stärke gefunden und ist bereit, sich dem realen Leben in Zukunft zu stellen: „I felt stronger, more confident, more capable than I'd ever felt before. Life was brutal. Life was savage. Life was a war. [...] I wasn't going to be anyone's victim. Ever again“ (342). Mit diesen Worten endet der Roman und lässt den Leser verunsichert zurück. Der Preis, den Shelley für ihre (Selbst-)Erkenntnis gezahlt hat, ist hoch: Zwei Menschen mussten ihretwegen auf brutale Art sterben. Doch für Elizabeth und Shelley stellen diese Morde am Ende kein physisches und psychisches Risiko mehr dar, sondern bieten stattdessen die Chance auf einen Neubeginn, dem sie hoffnungsvoll und ohne Reue entgegen sehen. Die Wertung dieses Endes überlässt Reece dem Leser, der ent-

scheiden muss, wie er die Figuren und ihr Verhalten beurteilt, da eine Stellungnahme durch andere Figuren des Romans (beispielsweise durch eine staatliche-juristische Institution) ausbleibt.

4.2 „Helping my friend fake her own kidnapping“ – Eireann Corrigan, *Accomplice*

Einen weiteren täterfokussierten psychologischen Jugendkrimi veröffentlicht Eireann Corrigan 2010. *Accomplice* unterscheidet sich jedoch von anderen Krimis dieses Subgenres, da unklar bleibt, ob überhaupt ein Verbrechen begangen wird: Die Freundinnen Chloe und Finn inszenieren Chloes Entführung. Was als Spiel beginnt, entwickelt sich zu einem ernsten Problem, nicht zuletzt als ein Mitschüler unter Mordverdacht verhaftet wird. Der Roman zeigt, wie die Freundschaft der Mädchen an einem gespielten Verbrechen zerbricht, und veranschaulicht, wozu jemand fähig sein kann, der ein Ziel ohne Rücksicht auf Verluste erreichen möchte, denn Chloe beschuldigt andere eines Verbrechens, das nicht begangen wurde.

4.2.1 Narratologisches

Finn tritt wie Shelley in *Mice* als Ich-Erzählerin auf und auch hier fällt es schwer, Finns Zuverlässigkeit zu bewerten. Der Leser bekommt alle wichtigen Informationen, häufig jedoch zu spät. Dennoch scheint Finn den Leser nicht absichtlich in die Irre zu führen. Details werden zurückgehalten, indem Finn nicht geradlinig erzählt, sondern wiederholt den sprichwörtlichen Faden verliert, was den Eindruck von Mündlichkeit verstärkt. Da Chloe nur durch Finns Perspektive gesehen wird und die Mädchen anfangs beste Freundinnen sind, ist das Bild von ihr zunächst verklärt. Hier muss sich der Leser eine eigene Meinung bilden und Chloes Charakter anhand ihrer Handlungen und Aussagen beurteilen.

Der Roman beginnt mit Chloes Verschwinden, zugleich weiß der Leser jedoch, dass Finn ihren Aufenthaltsort kennt (3).⁵⁹² Spannung (*tension*) ergibt sich hier zunächst aus der Frage, auf welche Weise Finn an einer Entführung beteiligt ist. Zugleich entsteht sie aus der Ungewissheit über den Fortgang der Handlung (*suspense*), da die Mädchen schnell merken, dass sie vieles in ihrem Plan nicht bedacht haben und das Risiko einer Enttarnung groß ist. Die Grundspannung des Romans ergibt sich zudem aus der Frage, wer im Konflikt der Freundinnen die Oberhand behält und den Fortgang der „Entführung“ und damit der Handlung bestimmt. Der Leser wartet auf den Moment, in dem Finn alles gesteht – dies geschieht auf der letzten Seite des Romans, die gleichsam spannungslösend und spannungsbildend ist: Während das Geständnis einen Teil der Spannung löst, entsteht neue,

⁵⁹² Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Eireann Corrigan. *Accomplice*. Somerset: The Chicken House, 2010.

die nicht innerhalb des Romans gelöst wird, da die Konsequenzen für alle Beteiligten unklar bleiben.

4.2.2 Die Figuren

Finn und Chloe bilden den Mittelpunkt der Handlung und sind zu Beginn ein klassisches Korrespondenzpaar, beste Freundinnen. Nach und nach entwickelt sich ihre Beziehung jedoch auseinander: Sie vertreten unvereinbare Meinungen in Bezug auf die gespielte Entführung; es kommt zum Streit, der die Fronten verhärtet und ihr unterschiedliches Moralempfinden verdeutlicht. Nach Chloes „Rettung“ zerbricht die Freundschaft.

4.2.2.1 Die reumütige Komplizin – Finn

Finn ist naiv an den gemeinsamen Plan heran gegangen und hat im Vorfeld nicht das Ausmaß ihrer Aufgabe durchdacht: Täglich muss sie ihre Mitmenschen belügen und gerät darüber in immer größere Gewissenskonflikte. Zugleich profitiert sie weniger, obwohl sie sich gute Chancen für ihre Zukunft ausmalt: „I would be the smart one, the girl detective who saved her best friend's life“ (96). Sie stellt sich vor, wie sie interviewt und für ihren Mut und ihre Intelligenz gelobt werden wird (130 f.) – eine kindlich naive Vorstellung, die vermutlich Detektivreihen wie *Nancy Drew* entspringt, die auf diese Weise enden.

Finn erkennt schließlich „We're going to be lying to people, to everyone. This is it. It's going to be like this for the rest of our lives“ (95). Sie hat sich von Chloe um den Finger wickeln lassen und man wird auch bei einem Geständnis vor allem Finn belasten: „it would be worse for me because I did all the lying“ (213). Nach wenigen Tagen versucht sie Chloe daher zur Aufgabe zu bringen. Auch hier ist ihre Vorstellung unkompliziert und unterstreicht erneut ihr kindliches Gemüt, das das Ausmaß ihres Handelns nicht zu erfassen scheint: „We would wake up all our parents and explain what we had done“ (212).

Ihre Schuldgefühle gehen schließlich so weit, dass sie sogar für einen kurzen Moment über Selbstmord nachdenkt (213). Sie entscheidet sich jedoch gegen diese Lösung, die ihr eine Erklärung und eine Strafe ersparen würde. Stattdessen ist sie auf der letzten Seite des Romans bereit, eine Aussage zu machen (259), wenngleich Chloe bereits zurückgekehrt ist und ihr Fall abgeschlossen wurde. Dass Finn ihn erneut aufrufen und sich damit in die Hände der Justiz begeben will, zeigt erneut, wie sehr sie die Ereignisse belasten und dass sie nur durch das Erzählen der Wahrheit ihren inneren Frieden finden kann. Somit demonstriert der Roman, dass auch ein nicht stattgefundenes und nur inszeniertes Verbrechen psychische Auswirkungen auf die Beteiligten haben kann.

4.2.2.2 Die berechnende Schönheit – Chloe

Es ist schwierig, Chloes Charakter zu bewerten, da Finn sie zu Beginn geradezu idealisiert. Erst im Laufe der Handlung werden Zweifel an ihrer Perfektion sichtbar, Finn distanziert sich emotional von ihr und präsentiert ein kritisches Bild, das eher mit den Eindrücken vereinbar ist, das der Leser sich während der Lektüre gemacht hat.

Als ihre Familie aus New York aufs Land zog, trug Chloe täglich Halloweenkostüme (27), möglicherweise bereits ein Hinweis auf ihr starkes Geltungsbedürfnis. Chloes Foto in den Medien, mit mädchenhaften Zöpfen und einem Lamm im Arm (1), ist bezeichnend für die Stilisierung zum unschuldigen Opfer. Finn ist darauf bedacht, die gemeinsame Kindheit weiter zu verklären: „so ideal and perfect and innocent“ (64). Für Chloe ist das allerdings zu wenig, sie möchte nicht nur schön und brav, sondern als rundherum perfekt darstellen werden. Entgegen der Abmachung will sie sich mit einem Mal alleine retten, statt von Finn gefunden zu werden (142). Hier entsteht deutlich der Eindruck, als gehe es Chloe nicht um die Glaubwürdigkeit, wie sie behauptet, sondern als wolle sie alleine im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen.

Chloe entgeht den Fragen von Eltern, Polizei, Psychologen und Medien, denen sich Finn täglich stellen muss. Sie will nicht verstehen, dass Finn unter großem Druck steht, sondern klagt über Einsamkeit in ihrem Versteck (53), ohne zu erkennen, dass Finn – obwohl sie täglich von Menschen umgeben ist – emotional viel einsamer ist. Finn vergleicht ihre Freundin mehrfach mit einem Kind, das den Ernst der Lage nicht versteht (z.B. 45 und 53), was umso aussagekräftiger ist, da bereits gezeigt wurde, dass auch Finn kindlich-naiv ist, es in ihrem eigenen Verhalten jedoch nicht bemerkt. Chloe ignoriert Finns wiederholten Hinweis, Chloes Familie leide unter ihrem Verschwinden, und beteuert das Gegenteil (91).

Trotz Finns inständigen Bittens weigert sich Chloe, ihre Entführung vorzeitig zu beenden, selbst als Mitschüler Dean wegen Verdachts auf Entführung verhaftet wird (90 f.). Auch nach Deans zweiter Verhaftung – dieses Mal unter Mordverdacht – bleibt Chloe ruhig: „when I come home, everyone will know there hasn't been a murder“ (221). Um nach der Rückkehr keine Angaben zu den Entführern und ihrem Aufenthaltsort machen zu müssen, bittet sie Finn, ihre eine Kopfwunde zuzufügen, mit der sie eine Amnesie vortäuschen kann (143). Als Finn sich zunächst weigert, droht Chloe: „the only other option is for me to go back and say I broke out of your grandmother's basement. I'll say that you tricked me and kept me locked down there“ (222). Hier zeigt sich endgültig ihr egoistischer Charakter, der unter der Fassade der unschuldigen Schönheit verborgen war. Wenn Finn nicht Chloes Willen erfüllt, wird diese ihr ein Verbrechen anhängen, von dem sie selbst am besten weiß, dass es nicht stattgefunden hat.

4.2.2.3 Der unschuldige Täter – Dean

Dean ist seit Jahren in Chloe verliebt und wird als sympathischer, aber zurückhaltender Außenseiter vorgestellt (10). Diese soziale Randposition macht ihn für die anderen Figuren zum typischen Täter. Als er zum ersten Mal festgenommen wird, ist Finn entsetzt, da sie weiß, dass er unschuldig ist, aber ihre Mitschüler verurteilen ihn mit Sätzen wie „He's an animal“ und „He's a psycho“ (75). Sogar Finns Vater, der den Jungen aufwachsen sah, hält Dean mit einem Mal für gefährlich (149 ff.). Am Tag vor Chloes „Rettung“ wird Dean erneut verhaftet, dieses Mal unter Mordverdacht, denn in seinem Auto wurde Chloes Kleidung, blutbefleckt, gefunden – in den Augen der Polizei ein eindeutiger Beweis (203). Erst sehr viel später erfährt man, wie sie dorthin gelangte: Chloe habe sich geschnitten und in Deans Auto umgezogen. Die blutige Jeans und Unterwäsche „vergäf“ sie – so weit unter den Sitz geschoben, dass er sie nicht bemerken konnte (255). Rückblickend scheint es, als habe Chloe absichtlich falsche Spuren hinterlassen, um den Mordverdacht zu säen. Obwohl Dean frei gelassen wird, sind die Bewohner des Ortes nicht von seiner Unschuld überzeugt; nicht zuletzt, weil Chloe ihn nicht entlastet, sondern Gerüchte schürt: „every time I see him, the hairs on the back of my neck stand up. It's like I'm afraid but I don't know why – like my memory is afraid“ (240).

Statt die erträumte Lehre als Koch zu beginnen (169), arbeitet Dean am Ende des Romans an einer Tankstelle. Seine Zukunft scheint zerstört – nicht nur in Colt River, wo er als Verbrecher gilt, dem seine Tat nur nicht bewiesen werden kann, sondern überall, da er sein Selbstvertrauen verloren hat. Dean ist das eigentliche Opfer des Romans, da er am meisten verliert: das Mädchen, das er liebt, sein Ansehen, seine Zukunft.

4.2.3 Das Motiv

„It started as a joke. A sick joke really, the kind that Chloe and I could only tell each other because anyone else would think we were terrible people“ (15), erklärt Finn zu Beginn und als Leser ist man gewillt, ihr zuzustimmen, denn das Motiv für das gespielte Verbrechen erscheint nichtig: In der Collegeberatung wird den Schülern verdeutlicht, dass gute Noten nicht ausreichen, man müsse sich von der Masse abheben (21). Zur gleichen Zeit wird Margaret Cook, die entführt und lange vermisst wurde, gefunden. Chloe ist begeistert: „everyone knows who she is“ (17) und erklärt, dass Margaret durch diese Bekanntheit die Chance auf ein Studium in Harvard bekommen hat (22) – der zentrale Satz, der die Entführungsseite ins Rollen bringt. Die Mädchen schreiben ein Regelbuch, das ihr Verhalten für bestimmte Situation vorschreibt (185). Diese Regeln beweisen, dass es sich um ein geplantes Vorhaben und keine spontane Idee handelt. Gleichzeitig verwundert die Naivität der Ausführung, denn sie rechnen weder mit den emotionalen Reaktionen ihrer Mitmenschen, noch mit dem Druck durch die Polizei, die nicht nur ein vermisstes Mädchen, sondern vor allem einen Schuldigen sucht.

Schon als Kinder träumten Finn und Chloe davon, berühmt zu werden. Sie stellten sich vor, aus brennenden Autos oder einstürzenden Gebäuden zu entkommen, einen Amoklauf zu überleben oder eine Leiche zu finden, und übten die besten Antworten für ein Interview (134 f.), ohne sich der Dreistigkeit, solche Szenarien zum eigenen Vorteil zu missbrauchen, bewusst zu sein. Mit diesem Hintergrundwissen erscheint es nachvollziehbar, dass die Mädchen einen Schritt weitergehen und eine Situation konstruieren, mit der sie Aufmerksamkeit erregen können. Das Motiv steht jedoch in keinem Verhältnis zu ihrem Handeln, wie der Leser schnell erfährt: Chloe und Finn bereiten vielen Menschen Leid und nehmen ein Leben voll Lügen auf sich, damit Chloe ein College besuchen kann, an dem sie durch familiären Beziehungen ohnehin angenommen worden wäre (245).

4.2.4 Gibt es ein Verbrechen?

In *Accomplice* von Opfern und Tätern zu sprechen und festzustellen, worin das für einen Krimi elementare Verbrechen besteht, ist schwierig. Man könnte behaupten, dass es kein Verbrechen gibt, denn die Mädchen behaupten nie, Chloe sei entführt worden; Finn sagt lediglich, sie wisse nicht, wo ihre Freundin sei, und das kann als harmlose Lüge gesehen werden – oder? Auch Chloe vertritt diese Meinung, daher könne Dean auch nicht verurteilt werden: „They can't prove something that didn't happen“ (95).

Finn scheint nicht zu wissen, dass eine vorgetäuschte Entführung eine Straftat ist, denn sie geht lange davon aus, dass die anderen Figuren nur wütend wären, aber den Ärger schnell wieder vergessen und das gewohnte Alltagsleben fortführen würden. Als Dean beschuldigt wird, will Finn alles gestehen, obwohl sie mittlerweile ahnt, dass es Konsequenzen haben wird. Während sie damit rechnet, dass Chloes Familie die Polizeieinsätze bezahlen muss (212), weiß sie mittlerweile, dass sie selbst vor Gericht gestellt werden könnte: „They'd charge me with something. Probably interfering in an investigation“ (212). Die Formulierung zeigt jedoch, dass Finn ihr Verbrechen darin sieht, die Behörden angelogen zu haben, nicht in der inszenierten Entführung. Alle anderen Figuren denken und handeln jedoch so, als sei Chloe tatsächlich entführt worden. Für sie ist das Verbrechen real und bis zuletzt ahnen sie nicht, dass alles gespielt war.

4.2.5 Ende gut, alles gut?

Auch in *Accomplice* bleibt eine abschließende Bewertung der Geschehnisse durch Figuren oder Instanzen innerhalb des Romans aus. Chloe wird tatsächlich berühmt und zieht zurück in die Stadt; die Ehe ihrer Eltern übersteht das angebliche Verbrechen und das damit verbundene emotionale Chaos nicht, sie trennen sich (242). Finn bewirbt sich erfolglos an mehreren Colleges, muss aber erkennen, dass die „Entführung“ für sie nicht den gewünschten Effekt hatte. Da sie nicht an Chloes Rettung beteiligt war, nimmt die Presse auch keine Notiz von ihr. Der

Plan, als kluge Detektivin aufzutreten und dadurch Bekanntheit zu erlangen, misslingt.

Bis zuletzt denkt der Leser, dass der Schwindel unentdeckt bleibt, ist jedoch wie bei *Mice* unsicher, ob ihn dieses Ende befriedigt, da so viele Figuren aufgrund des Egoismus' der Mädchen leiden mussten. Es ist offensichtlich, dass Finn auf Dauer nicht mit der Gewissheit, Deans Leben ruiniert und ihre Familie belogen zu haben, leben können wird. Ihre Gewissensbisse sind schließlich stärker, auf der letzten Seite des Romans will sie ein Exklusivinterview geben und alles klären (259). Wie dieses Interview verläuft und ob Finn die volle Wahrheit berichtet, bleibt offen. Obwohl die Wahrscheinlichkeit einer Strafe für Finn groß ist, ist der Leser erleichtert, denn Finn steht zu ihren moralischen Überzeugungen und lässt die berechnende Chloe, die andere für eigene Zwecke eingespannt, nicht gewinnen.

4.2.6 Zusammenfassung

Accomplice beweist, dass auch ein moderner Krimi ohne Mord auskommen kann – je nach Interpretation sogar komplett ohne Verbrechen. Es wurde gezeigt, dass der Roman alle typischen Elemente eines Krimi aufweist: eine klassische Täterfigur (Dean), eine Komplizin (Finn) und ein vermeintliches Opfer, das zugleich Täterin ist (Chloe). Die unterschwellig stets präsente Spannung entsteht wie in vielen Krimis aus der Frage, ob das Verbrechen aufgeklärt wird und die Täter überführt werden.

Mit Finn und Chloe zeigt die Autorin zwei Mädchen, die um jeden Preis bekannt werden möchten und bereit sind, dafür ihre Familie und Mitmenschen zu belügen und über Tage psychischen Qualen auszusetzen. Chloe entpuppt sich als opportunistische Egoistin, die ohne Skrupel ihre Familie leiden lässt und ihre ehemaligen Freunde kriminalisiert, um ihren Fall möglichst medienwirksam zu präsentieren. Die Freundschaft der Mädchen, die anfangs für Chloes idealisierte Bild durch Finns Beschreibung verantwortlich ist, wird auf die Probe gestellt und zerbricht, als Finn erkennt, dass Chloe nur auf den eigenen Vorteil bedacht ist.

Im Gegensatz zu *Mice* besteht in *Accomplice* am Ende die Möglichkeit, dass die Täter überführt und bestraft werden. Der Roman endet jedoch, bevor dies geklärt wird, und lässt dem Leser somit Spielraum für Interpretationen und eine anschließende Diskussion über das Handeln der Hauptfiguren und seine Konsequenzen für Täter und Opfer.

4.3 „Einer hier wird sterben, das steht fest“ – Olaf Büttner, *Die letzte Party*

Auch Olaf Büttner präsentiert mit *Die letzte Party* einen täterfokussierten psychologischen Jugendkrimi, in dessen Mittelpunkt der 16-jährige Lukas steht, der fünf Mitschüler zu einer „Abschiedsparty“ einlädt und verkündet, er werde sich am

Ende des Abends erschießen. Anhand eines Partyspiels will er sein Motiv verdeutlichen und macht dabei deutlich, dass auch ein Guest sein Opfer werden könnte – das Spiel eskaliert. Der Roman wird 2009 als bester deutscher Kinder- und Jugendkrimi für den Hansjörg-Martin-Preis nominiert.

4.3.1 Narratologisches

Auch Büttner wählt einen Ich-Erzähler; im Gegensatz zu *Mice* und *Accomplice* jedoch nicht den Täter Lukas, sondern dessen besten Freund David. Somit bleiben die Einblicke in die Psyche des Täters zu Beginn spekulativ: Lukas ist eine undurchsichtige Figur, gibt immer nur das von sich preis, was er preisgeben möchte, und manipuliert und selektiert auf diese Weise auch das Wissen Davids und des Lesers. In gleicher Weise muss Davids Glaubwürdigkeit als Erzähler in Frage gestellt werden, denn aus der Tatsache, dass der Täter sein bester Freund ist, ergeben sich Probleme in der Darstellung von Lukas und der Sympathielehnung des Lesers. David ist überzeugt, Lukas genau zu kennen (9),⁵⁹³ und damit voreingenommen: Obwohl er den Leser nicht bewusst täuscht, beeinflusst er ihn durch seine Kommentare und Wertungen, die verlässlich wirken, da sie auf Erfahrungen beruhen; die langjährige Freundschaft gilt als Garant für eine zutreffende Charakterisierung.

Büttner arbeitet mit unterschiedlichen Spannungsarten: Teil der Zukunftsspannung (*suspense*) ist Lukas' Aussage über zwei Pistolen, die sein Vater besitzt (6 und 51), die einen Hinweis auf das weitere Geschehen gibt, da die Erwähnung bestimmter Gegenstände meist nicht zufällig geschieht. Spannung entsteht hier vor allem aus der Frage, gegen wen er die Waffe am Ende richten wird – *dass* er sie benutzen wird, scheint unausweichlich. Rätselhaft wird es in Bezug auf die Party: Lukas spricht von einer „Abschiedsparty“ (32), gibt zunächst jedoch keine weiteren Informationen; erst zwanzig Seiten später behauptet er, sich umbringen zu wollen (50). Dieses Geständnis löst die Rätselspannung (*tension*) um den Grund der Party und dient zugleich als Ausgangspunkt für einen neuen Spannungsbogen (*suspense*), der sich auf die Frage konzentriert, ob die Ankündigung der Wahrheit entspricht. Die Spannung steigt von Kapitel zu Kapitel: Lukas offenbart Motive für den möglichen Mord an jedem Anwesenden; wer am Ende das Opfer sein wird, bleibt lange Zeit offen. Er inszeniert eine „Spurenreise“ in der Vergangenheit, die die Hintergründe für sein Handeln erklären soll.

4.3.2 Die Figuren

Die Personengalerie des Romans ist auf sieben Figuren beschränkt: Neben Lukas treten David, Sara, Malte, Kevin und Danny auf, sowie der Nachbar Schröder.

⁵⁹³ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Olaf Büttner. *Die letzte Party*. Würzburg: Arena 2010. 2. Auflage.

Lukas deckt im Verlauf der Handlung Motive für den möglichen Mord an jedem von ihnen auf und mit jedem Motiv wird erneut der Fortgang der Handlung in Frage gestellt, so dass jede Figur eine Funktion innerhalb der Handlung erfüllt. Im Folgenden stehen Täter Lukas und Erzähler David im Mittelpunkt der Analyse. Die anderen Jugendlichen sind vor allem als Auslöser für Lukas' Rachefantasien wichtig, wobei sie von ihm auf eine einzige Charaktereigenschaft bzw. Handlung reduziert werden. Sie sind in Bezug auf soziale Herkunft, Bildung und sexuelle Orientierung kontrastreich angelegt und handeln oft anders als erwartet, um vorgefertigte Denkmuster des Lesers zu durchbrechen.

Unter den sieben Figuren gibt es sowohl Korrespondenzenpaare (z.B. Kevin und Danny/ Sara und David) als auch deutliche Kontrastpaare (z.B. Malte und David/ Kevin und Lukas). Am deutlichsten wird dies bei Kevin und Danny, die stets zu zweit agieren und genau aus diesem Grund von Lukas gebraucht werden, um den Nachbarn Schröder zu überwältigen und in Schach zu halten. Die Figuren charakterisieren sich meist durch ihr Verhalten, z.B. wenn Sara sich nicht von Lukas provozieren lässt, sondern ihn ignoriert (12), Kevin und Danny schon mittags Bier trinken (18) oder Malte permanent stottert und rot anläuft (52). Zudem gibt es explizit-auktoriale Charakterisierungen durch Erzähler David, die wie erwähnt allerdings als bedingt verlässlich eingestuft werden müssen.

4.3.2.1 „Ich geb mir die Kugel“ – Lukas

„Lukas war schon immer ein bisschen anders als die anderen“ (40). Es ist schwierig zu sehen, wann Lukas sich nur aufspielen will und wann hinter seinen Worten ernste Absichten stecken. Wie erwähnt, erzählt er zu Beginn von den Waffen seines Vaters und dass er damit problemlos eine Straftat begehen könnte (6). David sieht darin einen Scherz, da sie öfters albern, wie sie die Ferien spannender machen können: „den Supermarkt überfallen oder an der Tankstelle den Bulli klauen“, (6) schlägt David vor, was Lukas im Gegensatz zu seinen „ziemlich extremen“, aber nicht näher ausgeführten Ideen als „Kinderkram“ (6) abtut. Doch er verspricht, etwas gegen die Langeweile zu unternehmen. „Aber beschwer dich hinterher nicht bei mir. Du hast es so gewollt“ (6), warnt er und als er das Thema auf den letzten Seiten des Romas erneut aufgreift (194), glaubt man kurz, Lukas habe alles nur als spannende Ferienaktion inszeniert.

Lukas deutet an, Schauspieler werden zu wollen (11). David und Sara lachen über die Arroganz, mit der er die Schauspiel-AG der Schule als „Laienscheiß“ für „gelangweilte Tussis und Schwule“ (11) bezeichnet, und erkennen nicht, dass er bereits ein begabter Schauspieler ist: Niemand weiß, was in seinem Inneren vorgeht, da er alles unter einem Deckmantel von Arroganz und provokanten Sprüchen verbirgt. Seine Mitmenschen laufen stets Gefahr, ihn falsch zu verstehen – Lukas erfreut sich an der Unsicherheit anderer, die seine Macht über sie verdeutlicht. Lukas inszeniert sich, z.B. als er den Grund für sein Fest bekannt gibt: „vielleicht werde ich mich selbst töten. [...] Vielleicht passiert aber auch was ganz anderes.

Auf jeden Fall wird es ein Abschied“ (73). Diese Worte verunsichern durch den großen Spielraum, den sie lassen. Dennoch glauben zu diesem Zeitpunkt weder die anderen Figuren noch der Leser, dass etwas Schlimmes passieren wird. Man hat Lukas als eingebildet und großspurig kennengelernt und sieht in der Ankündigung lediglich Lukas’ Möglichkeit, in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken. David erkennt dennoch, dass Lukas den Abend genau geplant hat: „Alles ist wie eine große Inszenierung, im Theater oder so. Jeder scheint seine vorbestimmte Rolle zu spielen. Und Lukas ist der, der die Rollen verteilt“ (69). Auch in Bezug auf Nachbar Schröder und die Art, wie Lukas ihn in seine Gewalt bringt, wird deutlich, wie sehr Lukas undurchschaubare Inszenierungen liebt und wie ausgeprägt seine Fähigkeit zur Manipulation ist.⁵⁹⁴

Um Lukas’ Selbstmordmotiv zu verstehen, muss seine Familien näher betrachtet werden. Die Eltern haben wenig Zeit für ihn, gleichen das jedoch mit Taschengeld aus (18); zum Zeitpunkt der Handlung sind sie im Urlaub, Lukas ist allein zu Hause. Seine jüngere Schwester Cora starb, als Lukas vier Jahre alt war (47). Die Gründe für Coras Tod und Lukas’ damit verbundenes seelisches Trauma werden erst kurz vor Ende des Romans offenbart. Er reagiert eifersüchtig auf das Baby, das mehr Aufmerksamkeit als er bekommt, und überlegt:

plötzlich stellte ich mir vor, wie es wäre, wenn Cora einfach wieder verschwinden würde. Es gab eine Zeit *vor ihr*, die gut gewesen war. Und ich zweifelte immer weniger daran, dass die Zeit *nach ihr* es auch wieder werden könnte (149).

Lukas erstickt Cora mit einem Kissen – nach eigener Aussage, um das schreiende Baby zu beruhigen, was anhand des oben genannten Zitats, er wünsche, sie würde wieder „verschwinden“, nicht glaubhaft erscheint (152 ff.). Diese Erklärung liefert er den Anwesenden anhand einer selbstgeschriebenen Geschichte, die er von Sara vorlesen lässt. Es ist eine eindrucksvolle Präsentation seiner Gedanken, bei der er die Möglichkeit hatte, jedes Wort und seine Wirkung im Voraus zu planen – ob sie der Wahrheit entspricht, bleibt unklar.

„Einer hier wird sterben, das steht fest“ (183), kündigt Lukas an und beweist mit dem Schuss auf Malte, dass er zu Gewalt gegen sich und andere bereit ist (177). Dennoch macht er immer wieder Scherze über sein Motiv: „Ich mach nur Spaß. Es ist alles nur Quatsch. [...] Kein Mensch erschießt sich, weil er vor über zehn Jahren einem Säugling ein Kissen ein bisschen zu fest aufs Gesicht gedrückt hat.“ (206). Lukas erschießt sich nicht, sondern stürzt sich von einem Leuchtturm in den Tod. Wenngleich er sein Motiv kurz zuvor noch ins Lächerliche zieht, sind Coras Tod und seine Schuld daran dennoch der eigentliche Auslöser.

⁵⁹⁴ Er verspricht Kevin und Danny Geld, wenn sie Schröders Autoreifen zerstechen. Lukas macht Fotos und lässt sie Schröder mit dem Hinweis, die Täter auf der Party stellen zu können, zukommen. Kevin und Danny erscheinen ebenfalls, weil sie auf ihre Bezahlung warten.

Lukas bleibt bis zuletzt undurchschaubar, ein auffälliges Charaktermerkmal sind seine Stimmungsschwankungen: „Eine Sekunde noch lachen, die nächste todernst sein. Aber es sind eben nur Spielchen“ (9). Dieses Verhalten wird sowohl im Alltag als auch an jenem Abend deutlich. David erkennt nicht, dass sich dahinter eine ernste, psychische Störung verbergen könnte, die auch die banal erscheinenden Motive (vgl. 4.3.3) erklären würde. Erst am Ende des Romans erkennt David, dass Lukas „wahrscheinlich schon immer Schwierigkeiten hatte, große Schwierigkeiten. Nur dass niemand sie erkannt hat. Oder erkennen wollte“ (193).

4.3.2.2 „Ich kenn ihn zu lange“ – David

David ist seit Jahren Lukas' bester Freund und glaubt, ihn zu durchschauen: „mir kann er da nichts vormanchen, ich kenn ihn zu lange. Und zu gut“ (9). Als Lukas verspricht, etwas gegen die Langeweile zu unternehmen, hat David jedoch ein „mulmiges Gefühl“ (7) und die Befürchtung, dass etwas passieren wird, ist konstant präsent und trägt zum Spannungsaufbau bei. Gleichzeitig zeigt sich im Verlauf der Handlung, dass David nach und nach sein Wissen über Lukas relativieren und um ihm bis dahin unbekannte Informationen ergänzen muss.

Als Lukas seine Selbstmordpläne erstmals anspricht, glaubt David an einen Scherz, obwohl er anmerkt: „Irgendwas ist anders als sonst. Irgendwas stimmt hier nicht“ (50). Auch hier ignoriert er jedoch sein warnendes Bauchgefühl. Gleichzeitig will er Lukas nicht die Reaktion liefern, auf die dieser wartet (51), daher nimmt er Lukas' Aussage nicht ernst und fragt auch nicht nach den Hintergründen. Je weiter sich das „Spiel“ entwickelt, desto stärker beginnt David zu zweifeln: Er hat Lukas' wahres Ich nie gekannt und Hinweise auf eine psychische Störung und die damit verbundenen unterschwelligen Hilferufe (z.B. die Erwähnung der Waffen, die Ankündigung seines Selbstmords) ignoriert.

Lange Zeit bleibt David passiv, greift nicht ein, sondern beobachtet und kommentiert nur. Wie immer ist Lukas der aktive Part ihrer Beziehung, David lässt ihn gewähren und versucht nicht, ihn an seinen Vorhaben zu hindern. Am Partyabend kündigt Lukas die Freundschaft zu David und offenbart einen neuen Aspekt:

Ich hab dich immer beneidet. [...] Du hattest einen kleinen Bruder, du hattest Eltern, die für dich da waren, und du warst immer so verdammt unbeschwert. Ich wollte das alles auch, aber es ging nicht. Und ich habe geglaubt, dass ich wenigstens ein bisschen davon kriege, wenn ich mich in deiner Nähe aufhalte (203).

David ist zugleich entsetzt und enttäuscht: „Kalte Schauer überlaufen mich beim Gedanken, dass Lukas in Wahrheit nie der Freund für mich war, den ich all die Jahre in ihm gesehen habe“ (204). Ob die Freundschaft für Lukas wirklich Mittel zum Zwecke war oder ob diese Erklärung Lukas' nachfolgenden Selbstmord für David nur erträglichen machen sollte, bleibt unklar.

4.3.3 Die Motive

Zu Beginn nimmt niemand, auch nicht der Leser, Lukas' Drohungen ernst, da es scheinbar keinen Grund gibt, aus dem er sich oder einen der Anwesenden töten sollte. Als Teil seiner Inszenierung nutzt Lukas ein Spiel, um die anderen Figuren über seine Motive spekulieren zu lassen. Im Verlauf der Handlung zeigt sich, dass Lukas allen eine Rolle in seinem Leben zuweist: „Jeder von euch hat mir extreme Gefühle beschert. Kevin Angst, David Enttäuschung, Malte Ekel und Sara Liebe. Danny ist die Ausnahme, er ist einfach nur brutal“ (136). Malte war in Lukas verliebt (119 ff.) – unerträglich für den homophoben Lukas. Kevin hat Lukas als Kind verprügelt, wenn er ihm kein Geld gab (129). In Sara ist David verliebt, doch sie wies ihn ab. „David ist der Mensch, der mich mehr enttäuscht hat als irgendwer sonst“ (133), denn David ist nicht nur Lukas' bester und ältester, sondern sein einziger Freund (33). Dass David ebenfalls in Sara verliebt ist, wertet Lukas jedoch als Verrat (134 f.).

Diese Gründe erscheinen unter normalen Umständen nicht nachvollziehbar, sieht man sie jedoch im Kontext einer möglichen psychischen Erkrankung, wird offensichtlich, dass Lukas nicht erkennt, dass sie auf Geschehnissen beruhen, mit denen sich viele Teenager im Laufe des Erwachsenwerdens auseinandersetzen müssen, ohne die Beteiligten umbringen zu wollen. Enttäuschung, Angst, Ekel und Liebe sind elementare Gefühle, die jeder Mensch erlebt; bei Lukas lösen sie jedoch eine seelische Krise aus.

Zuletzt bleibt Nachbar Schröder, der für Lukas „den allerschwersten Fehler“ (136) beging, als er angeblich zusah, wie Lukas Cora erstickte, Lukas' Eltern allerdings nichts davon erzählte. Er habe Lukas so „die Chance, seine Schuld loszuwerden“ genommen (136): „Ich wusste, dass es eine Erlösung für mich gab. Aber den Schlüssel dazu hatte ein anderer in der Hand. Und das warst du, Schröder, die ganzen Jahre über. Nur du hättest mich retten können.“ (177).

4.3.4 Die Frage der Schuld

Wie in *Mice* und *Accomplice* ist auch hier die Schuldfrage ein Grundthema, das sich in vielen Variationen durch die Handlung zieht, auf unterschiedliche Figuren angewendet und nicht endgültig geklärt werden kann.

Lukas trägt Schuld am Tod seiner Schwester und es ist letztendlich diese jahrelang ertragene und verborgene Schuld, die ihn in den Selbstmord treibt. Gleichzeitig kann man seine Eltern beschuldigen, da sie Lukas nach Coras Geburt vernachlässigten und nie erkannten, wie stark er in all den Jahren litt. Sie haben ihn oft allein gelassen und zudem die Pistolen nicht ordnungsgemäß weggeschlossen: Ohne die Waffen hätte die Eskalation der Party vielleicht verhindert werden können.

Auch David trifft, wie zuvor angedeutet, eine gewisse Schuld: Lukas hat sich ihm im Vorfeld anvertraut (50) und sogar den Aufbewahrungsort der Waffen verraten.

Statt seine Worte ernst zu nehmen, nach den Gründen zu fragen und Lukas von seinem Vorhaben abzubringen, zieht David Lukas' Worte allerdings ins Lächerliche. Eventuell handelt es sich bei beiden Aussagen um versteckte Hilferufe, um den Wunsch, aufgehalten zu werden und bereits vor der Party über die Schuldgefühle zu sprechen und einen anderen Ausweg zu finden. Vielleicht hätte der Abend anders geendet, wenn David das Gespräch mit Lukas gesucht hätte, statt seine Erklärung mit gelangweilten Kommentaren und einem Grinsen abzutun und Lukas damit das Gefühl zu vermitteln, der geplante Selbstmord seines besten Freunden interessiere David nicht.

Kurz vor dem Ende richtet Lukas erneut das Wort an die anderen Figuren und offenbart damit ein weiteres Motiv für sein Handeln:

Was euch bleibt, ist die Erinnerung, vor allem an das Ende. An das, was noch kommen wird. An das, wogegen ihr nichts unternommen habt. An das, was ihr einfach habt geschehen lassen. Diese Schuld schenke ich euch zum Abschied. Ihr werdet euer Leben lang etwas davon haben (189).

Sie alle sollen unter ihrer Schuld leiden, so wie Lukas über Jahre unter der Schuld an Coras Tod gelitten hat. Aus diesem Grund hat er sie in sein Vorhaben eingeweitet; selbst ein komplexer Abschiedsbrief hätte seine Gefühle nicht so drastisch schildern können wie die Inszenierung, bei der alle direkt mit ihrem Handeln konfrontiert werden. Jeder muss sich schuldig fühlen, denn es ist unmöglich zu entscheiden, wessen Verhalten das sprichwörtliche Fass zum Überlaufen brachte; hier bleibt das Ende offen und lässt Raum für Interpretationen.

Auch David und Sara machen sich darüber Gedanken und wählen eine Erklärung, die ihre eigene Schuld minimiert: „Er wollte nur, dass wir bei ihm sind. Sicher wollte er einiges klären, aber eigentlich wollte er nur nicht alleine sein in seinen letzten Stunden“ (209 f.), sagt Sara und David empfindet diesen Gedanken als „Salbe auf einer Wunde“ (210). Beiden fällt es so leichter, mit den Geschehnissen abzuschließen. Sollte sie rechthaben, muss man jedoch fragen, warum Lukas keine freundlichere und weniger traumatisierende Methode gewählt hat, um seine Freunde bei sich zu haben und ihnen die Hintergründe für seine Tat zu erklären.

Lukas tötet sich und als David und Sara über das Motiv sprechen, fragt Sara: „Glaubst du, dass er es getan hat, um sich zu bestrafen?“ (208), und David bejaht. Vielleicht hat Lukas nicht nur auf die Möglichkeit, seine Schuld zu gestehen, sondern auch auf die damit verbundene Strafe gewartet und ist der Ansicht, dass er die Schuld am Tod der Schwester durch den eigenen Tod begleichen kann. Dass er auch seine Eltern bestraft, scheint er nicht zu bedenken oder in Kauf zu nehmen. Indem er sich das Leben nimmt, übernimmt er neben seiner Rolle als Täter auch die Funktion des Richters, der über sein Handeln urteilt, die Strafe verhängt und vollzieht.

4.3.5 Intertextualität

Auch Büttner verwendet Intertextualität, allerdings auf andere Weise als die bisher behandelten Autoren. Als Prätext nutzt er elf Liedtexte, die alle vom Tod handeln. Obwohl viele Menschen die Lieder hören ohne an Selbstmord zu denken, ist der Bezug zu Lukas, seinen Gefühlen und Plänen deutlich: Lukas wählt die Lieder bewusst, um seine Inszenierung am Partyabend akustisch zu untermalen, und schon vorher werden Liedzeilen verwendet, um eine ungewisse Grundstimmung für den Verlauf der Handlung zu erzeugen: Der Prolog wird von Falcos „Out of the dark“ untermauert; Büttner webt einzelne Textzeilen wie Hintergrundgeräusche in die Unterhaltung zwischen Lukas und David ein, ohne dass sie kommentiert werden. Das Kapitel endet mit dem entscheidenden Satz des Liedes „Muss ich denn sterben, um zu leben?“⁵⁹⁵ und Davids Reaktion „Ich weiß nicht, warum ich plötzlich so ein mulmiges Gefühl hab“ (7).

Acht weitere Lieder stammen von dem US-amerikanischen Sänger Adam Green. Bei einigen muss der Leser den Text kennen, um den Bezug zur Handlung herstellen zu können, da nur der Titel erwähnt wird, z.B.: „Frozen in time, singt Adam Green“ (91). Hier muss man wissen, dass das Lied Textstellen wie „I'm just closer to death than ever“ enthält, die zu einem späteren Zeitpunkt zwar zitiert wird (96), allerdings ohne nochmals auf den Titel des Liedes einzugehen. Bei anderen Liedern werden explizit Textstellen zitiert, die zu Lukas' Todeswunsch passen, beispielsweise „I wanna die. I wanna choose to die“ (95) oder „Suicide – Suicide“ (111). Auch Liedzeilen wie „Frozen in time forever, Carrying that torch for so long“ (123) lassen sich auf Lukas' Situation übertragen, wenn man weiß, dass er die Lieder bewusst für diesen Abend ausgewählt hat: Seit dem Tod seiner Schwester fühlt er sich durch seine Schuld gefangen, als sei die Zeit, die ein Vergeben ermöglichen könnte, im Moment ihres Todes eingefroren, so dass er seine Tat nie vergessen könne. Die Fackel ist seine Schuld, von der er sich nie befreien konnte. Ähnlich verhält es sich Sätzen wie „all the times you're feeling sad“ (141).

Lukas unterstreicht seine abendliche Inszenierung mit zwei Titel als Hintergrundmusik: Der erste ist *Riders on the storm* von The Doors: „Jim Morrison singt von dem Mörder, der im Regen auf dem Weg zu seinen Opfern einsam auf der Landstraße geht“ (170). Es geht um den Tod und jemanden, der mit Gewalt das Leben eines anderen beendet; als Leser sieht man zu diesem Zeitpunkt Lukas in der Rolle des Mörders. David lässt in seiner Rolle als Erzähler immer wieder Zeilen des Liedes in die Schilderung der Party einfließen, die Parallelen erkennen lassen: „Der Mörder, singt Morrison, durchquert das große Zimmer“ (175), so wie Lukas seine „Gäste“ im großen Wohnzimmer in Schach hält. „Jimmys Killer kommt ins Zimmer seiner Schwester“ (176), so wie Lukas vor Jahren ins Zimmer seiner Schwester ging und sie tötete. Der zweite Song, ebenfalls von The Doors, heißt *The End*:

⁵⁹⁵ Im Zusammenhang mit dem unerwarteten Unfalltod des Musikers kurz nach Entstehung des Liedes wurde spekuliert, ob die Liedzeile ein Hinweis auf Selbstmord sein könnte.

„Das Ende wird als einziger Freund des Menschen besungen“ (171). Nachdem Lukas die Freundschaft zu seinem einzigen Freund David gekündigt hat, bleibt ihm in seinen Augen nur der Tod.

Kurz vor seinem Freitod, spricht Lukas erneut das Thema Musik an: „Ich würde jetzt gerne Musik hören. [...] Adam Green. *And it don't mean I don't love you!* When I put a gun to your face! It just means I wanna get rough with you“ (205). Bei diesen Worten richtet er die Pistole auf Sara, der er zuvor seine Liebe gestanden hat. „Es gibt echt niemand, der so geil beschwingt vom Tod singt wie Adam Green. *Suicide, Suicide*. Das ist ein echt fröhlicher Song. *I wanna die! I wanna chose to die*. Man, das hat was“ (205). Erneut wird hier sein Selbstmord angekündigt, auf der nächsten Seite stürzt er sich in den Tod. Nach Lukas’ Tod erkennt auch David, welche Rolle die Musik gespielt hat:

Anfangs hatte ich mir fest vorgenommen, nie wieder Musik von Adam Green, Falco oder den Doors zu hören. Aber das ist natürlich Quatsch. Sie waren die Lieblingsmusiker von Lukas, das stimmt. Und in der Nacht, in der er seinen Tod inszeniert hat, waren sie Teil seiner Inszenierung (207).

Den anderen Figuren bleibt die Erinnerung an den Abend, wann immer sie eines der Lieder hören und mit Lukas’ Abschiedsparty in Verbindung bringen.

4.3.6 Zusammenfassung

Die letzte Party hinterlässt beim Leser ein ähnlich mulmiges Gefühl, wie es Erzähler David zu Beginn beschreibt. Der Roman setzt sich auf unterschiedlichen Ebenen mit den Folgen des eigenen Handelns auseinander und zeigt, dass unbewusste oder unbedeutend erscheinende Handlungen eine große Wirkung auf das Leben eines anderen haben können. Im Zentrum der Handlung steht der spätere Täter Lukas, der sein Umfeld über Jahre hinweg getäuscht und seine wahren Gedanken und Gefühle verborgen hat. Sein bester Freund David muss im Laufe der Handlung zugeben, dass er Lukas’ wahres Ich nicht gekannt und die Anzeichen für psychische Probleme bewusst ignoriert hat. Der Leser fühlt sich an die emotionale Unruhe und Fassungslosigkeit nach einem Amoklauf erinnert: Auch bei Lukas hätte niemand geahnt, dass er zur Waffe greift, Mitmenschen bedroht und sich schließlich tötet.

Als Krimi ist der Roman ungewöhnlich gestaltet, da das genretypische Verbrechen nicht am Anfang der Handlung stattfindet, sondern sich erst auf den letzten Seiten ereignet. Es bildet nicht den Ausgangspunkt für das Handeln der Figuren, sondern ist das Resultat früherer Ereignisse, die vor Beginn des Romans stattgefunden und sich auf die Psyche des Täters ausgewirkt haben. Lange Zeit bleibt unklar, ob es überhaupt ein Verbrechen geben wird, denn Hauptfigur Lukas neigt dazu, seine Mitmenschen absichtlich zu verunsichern und auf diese Weise seine Macht über sie zu demonstrieren. Während man weiß, welche Figur die Rolle des Täters übernehmen wird, bleibt die Frage nach dem Opfer zunächst unbeantwortet, da Lukas

abwechselnd von Selbstmord und Mord an einer der anderen Figuren spricht. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht nicht die Suche nach dem Täter, sondern die Frage nach seinem Motiv, das wiederum nur aus psychologischer Sicht geklärt werden kann. Dass Lukas mehrere Motive vorbringt und jeden der Anwesenden, sich eingeschlossen, töten könnte, macht den besonderen Reiz des Romans aus und ist zugleich die Ursache für das zurückbleibende mulmige Gefühl, das auch aus der Frage entsteht, wie gut man einen anderen Menschen kennen und durchschauen kann.

Wie die übrigen Figuren kann auch der Leser über die tatsächlichen Gründe für Lukas' Selbstmord letztendlich nur spekulieren. Man möchte nicht glauben, dass er sich aus banalen Gründen umgebracht hat, z.B. weil sein bester Freund in das gleiche Mädchen verliebt ist, und sucht den wahren Grund daher in Lukas' Vergangenheit und seiner Schuld am Tod der Schwester. Auch die anderen Figuren wählen diese Erklärung, die ihre eigene Verantwortung an den Geschehnissen reduziert.

5 Der hybride Jugendkrimi

Abschließend wird in diesem Kapitel gezeigt, dass der Krimi ein sehr hybrides Genre geworden ist. Neben den vorgestellten Krimivarianten, die ebenfalls hybride Züge aufweisen, da sie neben der Krimihandlung z.B. Probleme des Erwachsenwerdens oder gesellschaftliche Kritik, die traditionell in eigenen Genres behandelt wurden, aufnehmen und verarbeiten, gibt es Vermischungen mit etablierten Literaturgenres, bei denen typische Elemente aus zwei (oder mehr) Genres kombiniert werden. Während die hybriden Komponenten in den vorherigen Kapiteln nicht dominierten, zeichnen sich die im Folgenden behandelten Werke dadurch aus, dass die mit einander verknüpften Genres gleich stark präsent sind und man die Romane beiden Genres gleichermaßen zuordnen könnte. Auf diese Weise können zum einen die Zielgruppe eines Romans erweitert und zum anderen Generbarrieren überwunden werden.⁵⁹⁶

Im Folgenden wird die Mischung aus Krimi und Science Fiction und Krimi und historischem Roman näher beleuchtet. Andere hybride Formen sind z.B. Krimis speziell für weibliche Leser,⁵⁹⁷ Computer-/Internetkrimis,⁵⁹⁸ Sport-,⁵⁹⁹ Tier-,⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ Vgl. Jochen Vogt, „Modern? Vormodern? Oder Postmodern? Zur Poetik des Kriminalromans und zu seinem Ort im literarischen Feld“. *Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst*. Ed. Véronique Liard. München: Martin Meidenhauer, 2010. S. 17–29, hier S. 27.

⁵⁹⁷ z.B. die „Arena Thriller“ (ab 12) und die „Arena X Thriller“ (ab 14), ausschließlich von weiblichen Autoren geschrieben und mit weiblichen Hauptfiguren. *Die drei !!!*, das weibliche Pendant zu *Die drei ???*.

⁵⁹⁸ z.B. Frank Stieper, *Sleepy Simon* (2001). Andreas Schlüter, *Level 4* (1994–2007). Cory Doctorov, *Little Brother* (2008). Agnes Hammer, *Ich blogg dich weg!* (2012). Thomas Kastura, *Please identify* (2014).

⁵⁹⁹ z.B. Irene Margil und Andreas Schlüter, *Fünf Asse* (2008–2011). Carolin Kotsch, *Abgeschrägt* (2012). Susan Müller, *Ausgebremst* (2012). A.P. Glonn, *Anpfiff, Abstoß, Mord* (2013).

⁶⁰⁰ z.B. Steve Barlow und Steve Skidmore, *Action Dogs* (seit 2012). Hermien Stellmacher, *Camillo jagt den Katzenfänger* (2006). Marliese Arold, *SOKO Ponyhof* (seit 2010). Charlotte Link, *Reiterhof Eulenburg* (seit 2010). Andreas Hartmann, *Auf die harte Tour* (2015).

Sprachlern-⁶⁰¹ und Miträtekrimis. Nach Lucy Andrew seien Kinder- und Jugendkrimis schon immer ein hybrides Genre gewesen, „attempting to blend detective elements with characteristics of other genres.“⁶⁰²

5.1 Krimi Plus: Science Fiction Krimis

Auch bei der Suche nach einer eindeutigen Definition von Science Fiction wird man unweigerlich an Grenzen stoßen. Viele Forschungsbeiträge beginnen mit dem Versuch, es präzise zu fassen und gegen andere Genres, beispielsweise Fantasy, abzugrenzen. Wie beim Krimi sind die dabei entstehenden Definitionen meist entweder zu eng gefasst, um allen Spielarten gerecht zu werden, oder so weit, dass gegebenenfalls auch Texte zugeordnet werden, die eigentlich einem anderen Genre angehören. Suerbaum definiert Science Fiction als

die Gesamtheit jener fiktiven Geschichten, in denen Zustände und Handlungen geschildert werden, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht möglich und daher nicht glaubhaft darstellbar wären, weil sie Veränderungen und Entwicklungen der Wissenschaft, der Technik, der politischen und gesellschaftlichen Strukturen oder gar des Menschen selbst voraussetzen.⁶⁰³

Obwohl dieser Ansatz ebenfalls weit gefasst ist, können ihm für die nachfolgende Untersuchung von Jugendkrimis mit Science Fiction-Elementen wichtige Anhaltspunkte entnommen werden: Science Fiction setzt voraus, dass es eine Veränderung in der gegenwärtigen Welt des Lesers geben wird, dass in der Zukunft etwas möglich sein wird, was dem Leser heute noch unmöglich oder unwahrscheinlich erscheint. Nicht alle Romane und Geschichten dieses Genres spielen in einer weit entfernten Zukunft. Oft ist die Handlung nur um wenige Jahre in die Zukunft versetzt oder spielt sogar in unserer Zeit. Dass der Leser die dargestellten Ereignisse als Science Fiction wahrnimmt, beruht dann auf der Tatsache, dass er sich nicht vorstellen kann, dass solche Veränderungen (z.B. technischer oder medizinischer Natur) möglich sind und eventuell bereits, unter Geheimhaltung, erprobt werden.

⁶⁰¹ z.B. Renate Ahrens, *Detectives at work* (2008–2009), *Die drei Spürnasen* (2009–2010). Langenscheidts Reihe *Krimis für Kids* (deutsch-englisch, deutsch-französisch). Sprachlernkrimis im Compact Verlag (Sprachniveau A1 bis C1 in Englisch, Französisch, Schwedisch, Spanisch und Italienisch).

⁶⁰² Lucy Andrew. „Exspecta Inexpectata“: The Rise of the Supernatural in Hybrid Detective Series for Young Readers“. *Serial Crime Fiction. Dying for more*. Ed. Jean Anderson, Carolina Miranda und Barbara Pezzotti. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. S. 219–230, hier S. 219.

⁶⁰³ Ulrich Suerbaum. „Theorie“. *Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*. Ed. Ulrich Suerbaum, Ulrich Broich, Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam, 1981. S. 8–36, hier S. 10.

Nach Reimer Jehmlich gehört gerade die Vermischung mit anderen literarischen Genres zu den typischen Kennzeichen der Science Fiction; er führt als Grund dafür in erster Linie kommerzielle Interessen an.⁶⁰⁴ Die Mischung aus Science Fiction und Krimi liegt als lukrative Möglichkeit auf der Hand, denn beide Genres sind sehr populär und werden daher viel gelesen und gekauft. Andrew weist zudem darauf hin, dass diese Form im Gegensatz zu beispielsweise der Mischung aus Krimi und Schulgeschichte oder Krimi und historischem Roman eine sehr neue Entwicklung sei,⁶⁰⁵ was auch durch die vergleichsweise späte Entstehung des Science Fiction Genres bedingt ist.

Es gibt jedoch auch Kritik an solchen Mischformen, weil nicht alle Elemente des jeweiligen Einzelgenres beibehalten werden können und daher Kompromisse eingegangen werden müssen. „Der Detektiv, der sich Helfer oder Mittel bedient, die überwirklicher Natur sind, verliert seine Glaubhaftigkeit“,⁶⁰⁶ konstatiert z.B. Peter Hasubek für die inhaltliche Ebene. Der Fall soll durch die geistigen Fähigkeiten des Ermittlers gelöst werden, die theoretisch jedem Menschen zugänglich seien und nachgeahmt werden können – hierin besteht für viele Leser der Reiz der Lektüre. Der Leser stellt zudem unterschiedliche Leseerwartungen an die Genres, die nicht immer ohne Weiteres kombiniert werden können: Science Fiction soll etwas präsentieren, das es (noch) nicht gibt und den Leser in eine andere Wirklichkeit entführen, während man von modernen Krimis häufig verlangt, dass sie sich an der empirischen Wirklichkeit des Lesers zu orientieren haben.

Autoren moderner Jugendkrimis sind jedoch experimentierfreudig: In ihren Werken präsentieren sie spannende und neuartige Mischungen des Krimis mit anderen Genres, die ein noch breiteres Publikum ansprechen und zeigen, wie fließend die Übergänge zwischen unterschiedlichen Literaturarten sein können. Hybride Formen wie der historische Krimi haben sich längst etabliert, heute werden auch Genres wie Science Fiction oder Fantasy genutzt, um ungewöhnliche Figuren und ausgefallene Handlungen zu konstruieren.⁶⁰⁷ Übernatürliche Fähigkeiten oder Helfer eröffnen den Ermittlerfiguren neue Möglichkeiten bei der Suche nach Tätern, die über die natürliche Beobachtungs- und Kombinationsgabe hinausgehen. Um beim Leser dennoch Glaubwürdigkeit und den oft gewünschten Realitätsbe-

⁶⁰⁴ Reimer Jehmlich. *Science Fiction*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1980. (Erträge der Forschung Bd. 139). S. 7 f.

⁶⁰⁵ Andrew. „Supernatural“. S. 220.

⁶⁰⁶ Hasubek. *Detektivgeschichte*. S. 53.

⁶⁰⁷ Weitere Sci-Fi- und/oder Fantasykrimis der letzten Jahre sind z.B. Derek Landy, *Skulduggery Pleasant* (2007–2014). Rhian Lassiter, *Ghost of a Chance* (2011). Kieran Larwood, *Freaks* (2011). Stefan Gemmel, *Sichelmond* (2013). Aprilynne Pike, *Sleep no more* (2014).

zug hervorzurufen, werden oft pseudowissenschaftliche Erklärungen für unnatürliche Phänomene gegeben.⁶⁰⁸ Nicht immer ist der Leser in der Lage, zwischen reiner Fiktion und tatsächlich durchführbaren Ansätzen zu unterscheiden – genau darin liegt die Faszination.

5.2 „My friends and I have special powers“ – Kathy Reichs' *Virals*

Kathy Reichs ist für ihre realistischen und auch gesellschaftskritischen Krimis für Erwachsene bekannt. In *Virals* (2010–2015), ihrer ersten Reihe für Jugendliche, nutzt sie die gestalterischen Möglichkeiten, die eine Mischung des Genres mit Science Fiction bietet. Die Teenager ihres Ermittlerteams erhalten durch einen mutierten Virus übermenschliche Kräfte, die sie bei der Jagd nach Verbrechern und der Lösung von Rätseln einsetzen. Die Infektion ist die eingangs erwähnte pseudowissenschaftliche Erklärung für die Kräfte, die sich in verbesserten Sinnesfähigkeiten und übermenschlicher Stärke äußern.

5.2.1 Narratologisches

Reichs lässt die 14-jährige Tory als Ich-Erzählerin auftreten, so dass sich auch die bereits erwähnten Vor- und Nachteile dieser Erzählsituation ergeben: Torys Gedanken, Ängste und Wünsche werden mit ihren Worten ausgedrückt und wirken damit lebensnah und für gleichaltrige Leser leicht zugänglich. Die körperlichen Veränderungen durch die Mutation und vor allem die Zweifel über den Fortgang können auf diese Weise ebenfalls direkt vermittelt werden. Zugleich ist ihr Wissen über andere Figuren und parallel ablaufende Handlungen begrenzt, über Gefühle und Gedanken anderer kann nur spekuliert werden, was die Autorin sich mehrfach für den Spannungsaufbau zunutze macht. Eine Ich-Erzählerin ermöglicht Reichs zudem die Sympathienlenkung des Lesers: Tory will gar nicht objektiv sein, sondern lässt sich oft von Vorurteilen leiten. Bei unkritischer Lesehaltung übernimmt der Leser Torys Einschätzungen, so dass z.B. Hannah, Chance und die Fletchers – alle in kriminelle Machenschaften verwickelt – als positive Figuren eingeführt werden, denen Tory Zuneigung und Freundschaft entgegenbringt.

Torys Darstellung wirkt wie ein Dialog mit dem Leser, ihre quirlige, emotionale Art des Erzählens festigt die Beziehung zwischen Erzählerin und Leser und macht Tory sympathisch. Gleichzeitig fühlen sich jugendliche Leser durch die authentische, lockere Sprechweise angesprochen. „The teen protagonists and their circle speak standardized and grammatically correct English, modern but not slangy“⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Jehmlich. *Science Fiction*. S. 11.

⁶⁰⁹ Nash, Ilana. „Teenage detectives and teenage delinquents“. *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Ed. Catherine Ross Nickerson. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2010. S. 72–85, hier S. 81.

– was für *Nancy Drew* und die *Hardy Boys* galt, ist bei Reichs überholt: Ihre Hauptfiguren benutzen viele umgangs- und jugendsprachliche Formulierungen, die sich in der Orthografie niederschlagen, z.B. „aren't cha“⁶¹⁰ (II, 12), „naw“ (I, 11), „whaddya“ (IV, 50) oder „Wassup“ (III, 172). Es finden sich Beleidigungen wie „bitch“ (II, 395), „piss off“ (II, 291), „badass“ (II, 332) oder „sucker“ (I, 84), die früher in der Literatur verpönt waren. Auch Akronyme wie „WTF?“ (III, 105, What the fuck?) oder „FML“ (III, 275, Fuck my life) gehört in die Kategorie eher vulgärer, für viele Jugendliche jedoch normaler Sprache, ebenso „FYI“ (IV, 109) oder „ASAP“ (IV, 9). Viele Sätze sind elliptisch, hinzukommen Interjektionen, wie „Click“ (II, 232), „Jinx“ (II, 441) oder „Yowza“ (II, 444). Häufig liest man „blargh“ (z.B. III, 129) oder „blah blah blah“ (IV, 32), wenn Tory genervt ist.

In wenigen Szenen bekommt der Leser Einblicke in das Handeln und Denken anderer Figuren und damit einen Wissensvorsprung gegenüber den Hauptfiguren. In *Exposure* lässt Reichs für je ein Kapitel auch die anderen Virals als Ich-Erzähler auftreten; Tory ist zu diesem Zeitpunkt bewusstlos, so dass eine andere Perspektive gewählt werden musste, um die Suche nach ihr spannend zu gestalten. In *Terminal* sind Vernehmungsprotokolle durch zwei Agenten abgedruckt, die schnell erkennen lassen, dass eine (vermutlich militärische) Behörde von der Infektion der Virals weiß und Informationen über ihre Fähigkeiten sammelt.

Unterschiedliche Handlungsebenen sorgen für Spannung: Zum einen gibt es die jeweilige Kriminalhandlung eines Bandes, zum anderen besteht bandübergreifend die Frage nach der Mutation, ihren gesundheitlichen Folgen und dem Risiko entdeckt zu werden. In drei Bänden bildet ein Rätsel den Ausgangspunkt der Handlung und der grundlegenden Spannung: In *Virals* ist es eine gefundene Militärmarke, in *Seizure* Ann Bonnys Schatzkarte und in *Code* eine Dose mit einer verschlüsselten Nachricht. Alle Gegenstände wecken bei Tory das Interesse für weitere Nachforschungen. *Exposure* weicht von diesem Schema ab: Die Gruppe möchte bei der Suche nach zwei entführten Mitschülern helfen. *Terminal* bildet eine Mischform: Die Identität der anderen Mutanten bilden ein Rätsel. Gleichzeitig weiß jemand außerhalb der Gruppe von ihren Kräften und droht sie zu entlarven (V, 57).

In *Code* entsteht Spannung erstmals aus dem Risiko, dass Unschuldige sterben, wenn die Virals bei ihren Ermittlungen versagen. Es handelt sich um extreme Zukunfts- und zugleich Rätselspannung, da die einzige Möglichkeit, eine Explosion zu verhindern, in einem Spiel liegt: „Fail at a task, the bomb goes off. Break a rule, the bomb goes off. Refuse to continue, the bomb goes off. Reveal The Games to anyone, the bomb goes off“ (III, 89). Weder der Täter noch das Motiv sind bekannt; zusätzliche Spannung entsteht, indem die Regeln des Spiels unbekannt sind und damit das Risiko, gegen eine zu verstößen, umso größer ist.

⁶¹⁰ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Kathy Reichs. *Virals*. 4 Bände. London: Young Arrow Books, 2011.

Auch bei den Figuren gibt es Spannungspotential, z.B. durch Chance (vgl. 5.2.2.2), der mehrfach einen *flare*, das plötzliche Einsetzen der übernatürlichen Kräfte, miterlebt. Im Epilog des dritten Bandes studiert er die geheimen Forschungsunterlagen über das Virus, am Ende des vierten weiß man, dass er sich ebenfalls infiziert hat. Selbst im letzten Band bleibt lange unklar, ob die *Virals* ihm vertrauen können.

5.2.2 Die Figuren

Die Zahl der Figuren bleibt in allen Bänden überschaubar: Neben den vier Teenagern sind Torys Vater Kit, dessen Freundin Whitney und die Mitschüler Chance und Jason wiederkehrende Figuren. Sie spielen unterschiedlich wichtige Rollen in der Handlung und in Bezug auf Tory: Kit und Whitney geben Tory einen familiären Hintergrund und zeigen die damit verbundenen Probleme. Chance ist undurchschaubar, fasziniert Tory, bildet jedoch ein Risiko für die Gruppe. Jason ist in Tory verliebt und dadurch ein ständiger Gegenspieler von Ben.

5.2.2.1 Die Ermittlergruppe – Ein bewährtes Muster

Wie viele Autoren nutzt auch Kathy Reichs eine Gruppe von Jugendlichen als Ermittlerteam; hier sind es drei Jungen, ein Mädchen und ein Wolfshund.⁶¹¹ Jede Figur repräsentiert dabei eine Charaktereigenschaft oder Fähigkeit, so dass nur bedingt Spielraum für individuelle Entwicklungen bleibt. Auf diese Weise werden die Schwächen und Stärken der Figuren aufgezeigt und die Notwendigkeit der Zusammenarbeit begründet. Als Team vereinen sie alle Eigenschaften, die es zur Lösung eines Falls bedarf: Mut, Ausdauer, Sportlichkeit, Planungsvermögen, technisches Wissen.⁶¹² Der Leser kann sich mit einzelnen Figuren bzw. Charaktereigenschaften identifizieren, zudem erscheint die Handlung glaubwürdiger, wenn nicht eine Figur allein die komplexen Fähigkeiten eines erwachsenen Ermittlers besitzt, sondern jedes Mitglied der Gruppe zur Lösung, die das Ergebnis kollektiver Arbeit wird.⁶¹³

Die Vier leben auf der gleichen Insel, sind überdurchschnittlich intelligent und stets darauf aus, Neues zu entdecken und Unbekanntes zu erforschen (I, 31). „We thought of *Virals* as a way to reach out to students and hopefully inspire them to

⁶¹¹ Werke dieser Art sind z.B. *TKKG* (drei Jungen, ein Mädchen) von Stefan Wolf, *4 ½ Freunde* (drei Jungen, ein Mädchen, ein Hund) von Joachim Friedrich oder *Ein Fall für die schwarze Pfote* (zwei Jungen, ein Mädchen, ein Hund) von Benedikt Weber. Die Ergänzung durch ein kluges Haustier ist ebenfalls beliebt, z.B. Hund Timmy aus *Famous Five* oder Kakau Kicki aus der *Adventure*-Reihe von Enid Blyton.

⁶¹² Vgl. Hasubek. *Detectivgeschichte*. S. 59 und S. 74.

⁶¹³ Vgl. ebd. S. 59 f.

consider scientific careers“⁶¹⁴ sagt die Autorin in einem Interview. Ob die Romane geeignet sind, jungen Lesern die Wissenschaft näher zu bringen, wird sich im Folgenden zeigen.

Victoria „Tory“ Brennan

Tory ist 14 Jahre alt und die Großnichte der forensischen Anthropologin Dr. Temperance Brennan (I, 9), der Hauptfigur in Reichs’ Erwachsenenkrimis.⁶¹⁵ Die Verwandtschaft soll Torys Vorliebe für Knochen, Ausgrabungen und Geheimnisse verdeutlichen und ihr Wissen auf diesem Gebiet glaubhaft(er) erscheinen lassen. Temperance ist Torys Vorbild (z.B. I, 9/ II, 273/ III, 9), von ihr bekommt Tory ein Ausgrabungsset und ein Tatortköfferchen zur Sicherung von Beweisen (IV, 264). Zudem hat Tory Fälle ihrer Tante verfolgt und ihre Bücher gelesen.

Tory bezeichnet sich als „science nut“ (I, 8) und sagt: „I live for figuring things out, finding answers“ (I, 8). Sie kann logisch denken und hat ein fotografisches Gedächtnis, so dass sie sich z.B. an die genaue Bezeichnung des Virus erinnern kann (I, 319 f.). Somit erfüllt sie zwei typische Merkmale des Detektivs, die Nusser als „Kräfte der Wahrnehmung und gedanklicher Kombination“ bezeichnet;⁶¹⁶ sie kann sich an Fakten erinnern und die richtigen Schlüsse aus ihren Beobachtungen ziehen. Zudem nutzt sie nicht nur rationale Erklärungsmethoden, sondern verlässt sich auf ihr „Bauchgefühl“. Wiederholt hört sie „the mental Psst“ (z.B. I, 135), das sie auf Ungereimtheiten aufmerksam macht. Nach Dahrendorf sind „Mut, Forscherdrang, physische Kraft, Schnelligkeit [...] typisch männliche Eigenschaften“.⁶¹⁷ Drei Eigenschaften lassen sich problemlos auf Tory übertragen, die fehlende Körperkraft bekommt sie durch ihre „Wolfsfähigkeiten“, so dass sie einem männlichen Ermittler in nichts nachsteht. Auch Hasubek schreibt: „In der Detektivgruppe nimmt das Mädchen vorwiegend eine untergeordnete Rolle ein“,⁶¹⁸ doch bei Reichs wird Tory zur Anführerin.

Sie ist die Mutige, manchmal Leichtsinnige, die ihre Freunde auch zu kriminellen Tätigkeiten anstiftet, um ein Problem zu lösen (vgl. 5.2.3). Sie gibt gerne Befehle und überreden die anderen stet, wenn sie ihren Plänen nicht auf Anhieb zustimmen (z.B. II, 416). Für ihre Freunde nutzt Tory unterschiedliche Bezeichnungen, die die Hierarchie der Gruppe erkennen lassen: Sie nennt sie „my troops“ (I, 74), „my team“ (I, 137) oder „my crew“ (I, 182) und bezeichnet sich selbst als „captain“ und „squad leader“ (I, 74). Ab *Seizure* stimmt sie sanftere Töne an, spricht

⁶¹⁴ <http://thebookbind.blogspot.de/2011/02/kathy-reichs-talking-about-going-viral.html> (31.03.2018)

⁶¹⁵ Hier wird Tory sogar kurz erwähnt, vgl. Kathy Reichs. *Flash and Bones*. London: Arrow Books, 2012. S. 264.

⁶¹⁶ Vgl. Nusser. *Kriminalroman*. S. 39.

⁶¹⁷ Malte Dahrendorf. „Kriminalgeschichten für Kinder und Jugendliche“. *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 2. Ed. Klaus Doderer. S. 259–264, hier S. 261 f.

⁶¹⁸ Hasubek. *Detektivgeschichte*. S. 76.

von „family“ und „pack“ (II, 35), weist jedoch mit „I was alpha“ (II, 363) erneut darauf hin, dass sie auch in einem familiär-freundschaftlichen Umfeld die Führung übernimmt. Die anderen betiteln sie mit „commander“ (I, 414) und „our fearless leader“ (II, 375).

Hiram „Hi“ Stolowitski

Hi stellt ein verbreitetes Klischee dar, den „unsportlichen Dicken“, der seine mangelnde körperliche Kompetenz durch technisches Wissen und ein loses Mundwerk ausgleicht; Tory nennt ihn „master of sarcasm“ (I, 7). His Redegewandtheit ist für die Gruppe in Verhören nützlich, wenn er seinem Gegenüber durch geschickte Auswahl seines Vokabulars und bewusstes „plappern“ den Eindruck vermittelt, dümmlich, naiv und damit keine Gefahr zu sein (z.B. I, 215 ff.). In Wirklichkeit ist er ein intelligenter und aufmerksamer Junge, der sich viele Details merken und wiedergeben kann. Sein Vater ist Labortechniker (I, 81), auch hier wird der Beruf eines Familienmitglieds benutzt, um ungewöhnliche Fähigkeiten und Wissensgebiete eines Teenagers glaubhafter erscheinen zu lassen. Von Mr Stolowitski hat Hi sein Wissen über die Geräte im Labor, sowie nützliche Informationen über Sicherheitssysteme. So kennt Hi sich mit Zahlenschlössern aus und kann den Sonicator, ein Ultraschallreinigungsgerät, bedienen und seinen Freunden und dem Leser zudem erklären, wie er funktioniert (I, 81 ff.).

Shelton Devers

Shelton verkörpert den „dickbrilligen Computerfreak“, Tory nennt ihn „techno guru“ (I, 26), „computer ace“ (IV, 17) und „cyber-hacker extraordinaire“ (IV, 17), der in der Lage ist, jedes technische Gerät zu bedienen. Seine Eltern arbeiten ebenfalls für die Universität, sein Vater ist IT-Spezialist (was Sheltons Begabung auf diesem Gebiet erklären soll), seine Mutter tiermedizinische Technikerin (IV, 19), daher wird Shelton in die Bibliothek geschickt, um nach dem Parvovirus zu forschen (I, 295 ff.). Er ist auch bei Einbrüchen nützlich, denn er knackt mit seinem Dietrichset Schlösser. Außerdem hat er ein Faible für Kodierungen, so dass er die verschlüsselte Nachricht in *Code* erkennt und dechiffrieren kann (III, 59 f.). Erneut wird hier das Talent eines Einzelnen elementar für die gesamte Gruppe. Gleichzeitig ist Shelton der „Ausländische“ in der Gruppe, sein Vater ist Afroamerikaner, seine Mutter Japanerin. In älteren Krimiserien wie *Nancy Drew* oder den *Hardy Boys* war es undenkbar, solche Figuren in die Detektivgruppe aufzunehmen,⁶¹⁹ in *Virals* wird es jedoch nicht eigens thematisiert.

Es ist stets Shelton, der die anderen von gefährlichen Aktivitäten abhalten will. Im Dunkeln verhält er sich panisch und möchte wiederholt lieber zur Polizei gehen, als auf eigene Faust zu ermitteln (z.B. III, 211 ff.). Er bildet den rationalen Pol der Gruppe, macht sich Gedanken über Konsequenzen und bildet den Gegenpart

⁶¹⁹ Vgl. Nash, „Teenage detectives“. S. 82: „Characters born and bred in the working class, as well as racial and ethnic minorities, usually appear only as servants or criminals.“

zur impulsiven und leichtsinnigen Tory. Er sieht die möglichen Gefahren der Mutation am kritischsten und bezeichnet die Gruppe z.B. als „genetic freaks“ und „[d]og-scrambled mutants“ (V, 10). In *Terminal* plädiert er für die Einnahme des Gegenmittels (V, 323) und trinkt es schließlich als Erster (V, 338).

Ben Blue

Auch Ben, der Älteste der Gruppe, repräsentiert ein Klischee: den unnahbaren Schweiger. Tory bezeichnet ihn als „Macho“ (I, 22), der wenig spricht und keine Schwäche zeigen will. Er fasst Ereignisse und Fakten prägnant zusammen, kann klar denken und verschwendet keine Worte, wenn er stattdessen mit Taten weiterkommt. Während die anderen bei Gefahr die Flucht ergreifen, ist Ben zu Gewalt bereit, um sich zu verteidigen und seinen Mut zu beweisen (I, 326). Durch sein Schweigen ist er die undurchsichtigste der Hauptfiguren – ein Kniff, den die Autorin im dritten Band nutzt, um die Handlung überraschend enden zu lassen: Die Rivalität mit den Mitschülern Jason und Chance lässt früh erkennen, dass Ben in Tory verliebt ist. Um sie zu beeindrucken, lässt er sich auf ein gefährliches Spiel mit einem Psychopathen ein (III, 397), das seine Freunde in Lebensgefahr bringt. Hier erkennt man, dass Ben nicht so selbstsicher und kontrolliert ist, wie er andere gerne glauben lässt.

Ben will auf keinen Fall auf seine neuen Kräfte verzichten. Während die anderen der Mutation zuweilen kritisch oder ängstlich gegenüberstehen, versichert Ben „We're no freaks. We're special. Lucky.“ (V, 172). Er weigert sich bis zuletzt, das Gegenmittel zu nehmen, und nur Torys Drohung, sich zur Zielscheibe zu machen, kann ihn überzeugen (V, 339).

5.2.2.2 Die Täter und Verdächtigen, ihre Motive und Taten

Reichs präsentiert eine ausgewogene Mischung von Verdächtigen und Tätern; sowohl für die Ermittlergruppe als auch für den Leser fällt die Unterscheidung nicht immer leicht. Die Täter stammen aus allen gesellschaftlichen und demografischen Schichten, von reichen Teenagern über Studenten und berufliche Schlägertypen hin zu geistig gestörten Ex-Soldaten und Millionären. Es gibt kein Muster, mit dessen Hilfe man den oder die Täter schon zu Beginn der Handlung erahnen könnte.

Dr. Marcus E. Karsten – der typische Verdächtige

Karsten leitet das Forschungslabor LIRI und ist auf tierischer Epidemien spezialisiert. Er will den Teenagern den Zutritt zur Insel verbieten, neigt zu Wutausbrüchen und droht ihnen (z.B. I, 222), was ihn für die Virals unsympathisch macht. Der Leser erfährt zudem früh, dass Karsten illegale Versuche durchführt. Dass Karsten kein Motiv für einen Mord hat, spielt für Tory keine Rolle, sie legt ihre dürftrigen „Beweise“ so aus, dass ihre Theorie zutrifft. Bei Karstens Darstellung folgt die Autorin ebenso typischen Strukturen wie bei ihrer Ermittlergruppe: Wer

so intensiv verdächtigt wird, ist nur selten schuldig, und so ist auch Karsten kein Mörder. Selbst für seine Tierversuche findet sich eine Erklärung: Er wollte ein Heilmittel und einen Impfstoff gegen das Parvovirus entwickeln (I, 318). Am Ende wird er erschossen, als er den Kindern die Flucht vor Kriminellen ermöglicht (I, 326 ff.).

Chance Claybourne – der charmante Handlanger und gefährliche Verfolger

Chance ist der beliebteste Junge der Schule, sein Vater Hollis ist Senator und Besitzer eines marktführenden Pharmazieunternehmens, das Chance erben wird (I, 155 ff.). Im ersten Band ist Chance nur ein Handlanger: Hollis tötete vor Jahren eine Frau, jetzt zieht er Chance ins Vertrauen, damit dieser Tory von weiteren Fragen abhält. Chance' Motiv ist Eigennutz, denn will den guten Namen der Familie und sein Erbe nicht aufs Spiel setzen (I, 404 und 408). Dass sich Erzählerin Tory ein wenig in Chance verliebt, lenkt die Sympathie des Lesers: Chance wird sympathisch und unverdächtig. Selbst als Hollis' Verbrechen enttarnt wird, glaubt Tory, dass Chance nichts davon ahnt (I, 381 f.).

Im zweiten Band wird Chance in einer Nervenklinik behandelt, nachdem er einen *flare* (das Auftreten der Wolfskräfte) miterlebte und an seinen Sinnen zweifelt. In *Code* wird er entlassen und will um jeden Preis herausfinden, wie das mutierte Virus mit Tory in Verbindung steht (III, 408). In *Exposure* hat er das Rätsel ihrer Kräfte gelöst und sich ebenfalls mit dem Virus infiziert (IV, 418). In *Terminal* erfährt man von der Existenz drei weiterer Virals, die Tory feindselig gesonnen sind. Bis zuletzt bleibt Chances Rolle unklar, immer wieder verschweigt er entscheidende Details (z.B. V, 248) und lässt alle an seiner Loyalität zweifeln. Ebenso unklar sind Torys Gefühle, in *Terminal* küsst sie ihn (V, 227 und 283). Hier erfährt man auch, dass Chance von ihr besessen ist (V, 282 f.). Aus diesem Grund setzt er alles daran, das Heilmittel zu entwickeln, das ihnen schließlich das Leben rettet.

Hannah Wythe – die unverdächtige Täterin

Hannah ist im ersten Band Chance' Freundin und Tory beschreibt sie durchweg positiv (z.B. I, 116 f.) und vertraut ihr bedingungslos; bis Hannah eine Waffe gegen Tory richtet (I, 426 f.). Hannah bleibt im gesamten Roman „the most unlikely person“,⁶²⁰ zumal sie in sehr wenigen Szenen auftritt – ein Mitraten des Lesers wird auf diese Weise nahezu unmöglich, da es keine Hinweise gibt. Im Showdown erlebt man Hannah als kalte, berechnende Person, die mit Hollis Claybourne einen Pakt geschlossen hat: Sie beseitigt alle Mitwissen, im Gegenzug wird die Ehe mit Chance arrangiert (I, 429 ff.). Hannah ist macht- und geldgierig, will um jeden Preis zu einer einflussreichen Familie gehören und ist bereit, dafür über Leichen zu gehen.

⁶²⁰ Nusser, *Kriminalroman*, S. 36.

Chris und Sallie Fletcher – die fanatischen Museumsangestellten

Chris und Sallie arbeiten als *assistant curators* im Museum (II, 84 f.). Sie gestatten den vier Teenagern, die eigentlich geschlossene Anne Bonny Ausstellung anzusehen, und geben ihnen eine private Führung (II, 84 ff.). Sie organisieren auch die *Charleston Ghost Tours*, bei denen Kerker zu Bonnys Zeiten besichtigt werden (II, 181 ff.). Ihre Begeisterung für die Wissenschaft teilen sie mit den Virals, ein Grund, weshalb sie Tory von Anfang an sympathisch sind.

Doch auch sie suchen Bonnys Schatz (II, 387 ff.) und dass die Virals das Geheimnis in wenigen Tagen lösen, kränkt ihre Forscherehre: „We study and search for two years, find nothing, but you brats solve the mystery in one week?“ (II, 388 f.). Sie wollen Ruhm, Ehre und Reichtum, was sie durch das Finden von Bonnys Schatz mit einem Schlag bekommen könnten (II, 390). Dafür sind sie auch bereit, vier Kinder zu erschießen (II, 392).

Dr Short – der enttäuschte Forscher

Auch Dr Short, „assistant director, museum historian and resident forensic document examiner“ (II, 154), hat über dreißig Jahre das Leben der Piratin Anne Bonny erforscht und nach Hinweisen auf ihren Schatz gesucht. Er ist ebenfalls erbost, dass die vier Teenager nicht nur einen Originalbrief von Bonny besitzen, sondern auch viel mehr Informationen, als er bisher sammeln konnte (II, 455). Auch Short will die Dokumente, den Ruhm und das Geld für sich haben und lässt die Fletchers daher ermorden.

Anthony Goodwin – the Gamemaster

Goodwin arbeitete bei LIRI und kommt dort mit Ben in Kontakt, der bald einen väterlichen Freund in ihm sieht. Sie denken sich Rätsel aus, mit deren Lösung Ben, der die Antworten kennt, Tory beeindrucken will (III, 395). Doch Goodwin täuscht Ben und startet ein tödliches Spiel, das die „Teilnehmer“ bisher immer mit ihrem Leben bezahlt haben. Goodwin erkennt seine vielen Morde nicht als Verbrechen, sondern nennt sie „symphonies of construction“ und „violent masterpieces“ (III, 371); er sieht sich als Künstler statt als Serientäter. Für ihn zählt die eigene Überlegenheit, die er durch komplizierte Rätsel demonstriert.

Goodwin war Marine und wurde nach einer Verwundung im Irak ehrenhaft entlassen (III 401). Die Verletzung und die Erinnerung an die Kriegserlebnisse führen jedoch zu einem emotionalen Trauma, „[s]ome kind of personality split“ (III, 401), das dafür verantwortlich sein kann, dass er die Realität nicht von seinen „Spielen“ unterscheiden kann und das Leben vieler Menschen riskiert, ohne sich im Unrecht zu fühlen. Er ist der gefährlichste Täter der Reihe, da er wahllos tötet. In *Exposure* wird er zu lebenslanger Haft verurteilt (IV, 52).

Lucy und Peter Gable – die verwöhnten Teenager

Der Prolog von *Exposure* zeigt die Geschwister Lucy und Peter als Opfer: Sie sind in ein Verlies gesperrt und verhalten sich ängstlich (IV, 1 f.). Wenig später gelten sie als vermisst (IV, 77); gegen Ende des ersten Drittels wird ein Erpresservideo geschickt (IV, 147) und ihr Verschwinden offiziell zur Entführung. Erst ganz am Ende erkennt Tory, das alles inszeniert war (IV, 325). Die Zwillinge wollen das Geld, das ihr Vater für sie anlegte, aber von ihrem Stiefvater ausgegeben wird (IV, 328 f.). Als Treuhänder können sie ihn gesetzlich nicht belangen, daher wollen sie das Geld von ihm erpressen und ihn später als Entführer beschuldigen (IV, 330). Sie entgehen einer Strafe, indem sie die USA verlassen (IV, 404).

Detective Hawfield – der geldgierige Polizist

Hawfield ist der Komplize der Gable Zwillinge und sabotiert die polizeilichen Ermittlungen. Da er erstmals von einer möglichen Entführung spricht, die Virals auf diese Fährte lockt (IV, 54), und an der Zusammenstellung von Beweise interessiert ist, wird er nicht verdächtigt. Tatsächlich manipuliert er auf diese Weise nur den Verlauf der Ermittlungen. Wenn er den Verdacht auf den Stiefvater der Zwillinge lenken kann, bekommt er von ihnen eine Millionen Dollar (IV, 338). Die Geschwister haben jedoch nicht damit gerechnet, dass er Torys Freundin Ella entführt und bereit ist, alle Zeugen zu töten (IV, 334 ff.) – auch Lucy und Peter (IV, 338). Die Tarotkarten, die er an den Tatorten zurücklässt, dienen lediglich der Verwirrung: „Just the kind of New Age hooey to get reporters in a lather“ (IV, 364). Die Karten sind eine falsche Fährte und sowohl die Virals als auch der Leser arbeiten sich stunden- bzw. seitenweise durch Details über mögliche Interpretationen der Motive, die am Ende keine Rolle spielen.

Hawfield wiedersetzt sich einer Festnahme durch die Virals und muss mit seinem Leben bezahlen: Er bricht in einen überdeckten Brunnen ein und stirbt (IV, 396); in der offiziellen Polizeiversion heißt es, er sei im Zuge der Ermittlungen umgekommen (IV, 401 f.), und es wird nicht bekannt gegeben, dass er an der Entführung beteiligt war.

The Trinity – das zweite Rudel

Im letzten Band tritt ein zweites „Rudel“ von Virals auf, das sich Trinity nennt; ihre Identitäten bleiben lange im Verborgenen. Sie fordern Tory durch Rätsel und Vandalismus heraus, ohne dass ein Motiv erkennbar wäre. In mehreren Szenen wird deutlich, dass die Mitglieder von Trinity stärker und schneller als die Virals sind (z.B. V, 200 ff.); hier sind die übernatürlichen Wolfsfähigkeiten erstmals kein Vorteil bei der Ermittlung.

Will, ein ehemaliger Angestellter von Chance, der mit ihm das Virus erforschte, steht von Beginn an unter Verdacht ein Mitglied von Trinity zu sein (V, 19), was sich bestätigt (V, 116). Die Identität der anderen trägt zum Spannungsaufbau bei, da Tory unterschiedliche Mitschüler verdächtigt. Im 22. Kapitel wird Cole, ein Freund von Will, als weiteres Mitglied enttarnt (V, 190), rund 20 Seiten später

Torys Freundin Ella als drittes (V, 212). Will, der durch Zufall infiziert wurde, infiziert Cole und Ella absichtlich (V, 251): Cole ist leicht zu beeinflussen, Ella wird eingeredet, Tory trage die Schuld an ihrem Zustand (V, 230 ff.).⁶²¹ Man erfährt schließlich auch ihr Motiv: Sie wissen, dass das Militär Jagd auf die Virals macht. Um sich zu schützen, wollen sie Torys Rudel ausliefern (V, 297).

Department of Defence – einflussreiche Men in Black

Auch die Männer in Schwarz im letzten Band bleiben lange schemenhaft. In Vernehmungsprotokollen werden sie als „principal investigating agents“ (V, IX) vorgestellt. Sie befragen die Täter aus den vorherigen Bänden zu übernatürlichen Beobachtungen in Bezug auf Tory und ihre Freunde. In mehreren Szenen werden die Teenager von Soldaten gejagt (z.B. V, 256 ff.), doch erst im letzten Drittel wird geklärt, dass diese zur Homeland Security gehören (V, 273).

Nach ihrer Gefangennahme werden die Virals verhört; hier tritt Dr Keegan auf, ein Fanatiker, der beweisen will, dass es das mutierte Virus gibt (V, 351). Gerettet wird Tory durch die beiden Agenten; dabei wird deutlich, dass sie von Karstens Experiment, dem Virus und dem Gegenmittel wissen (V, 353). Da die Virals ihre Kräfte zu diesem Zeitpunkt bereits verloren haben, sind sie nicht mehr von Interesse: mit Chance' Aufzeichnungen und einem Rest des Gegenmittels will man das Virus erschaffen und für militärische Zwecke einsetzen (V, 353 f.). Erst auf den letzten Seite erfährt man, dass die Erschaffung des Virus auf einem nicht dokumentierten Fehler basiert, der nicht durch Zufall herausgefunden werden kann (V, 369 f.).

5.2.2.3 Die Polizei – Dein Freund und Helfer?

Die Darstellung der Polizei als staatliches Organ der Verbrechensbekämpfung ist in vielen Krimis interessant, da die Qualität ihrer Ermittlungsarbeit häufig im Widerspruch zu der des Detektivs steht, der als Laie überlegen ist. Ähnlich verhält es sich in *Virals*, denn der einzige Beamte in den ersten drei Bänden behindert die Ermittlungen, statt sie zu leiten: Sergeant Corcoran bedient die Klischees des unfähigen und uninteressierten Polizisten. Er verbringt seinen Tag lieber mit Gebäck als mit der Aufklärung von Verbrechen (I, 178) und bezeichnet die Aussage der Virals über den Fund eines Skeletts als „incredible tale“ und „exaggeration“ (I, 171). Er nennt weitere Untersuchungen „goose chases“ (I, 171) und erst das Risiko einer offiziellen Beschwerde bewegt ihn zu Nachforschungen. Als statt des menschlichen Skeletts nur Affenknochen gefunden werden, bezeichnet er Torys Version als „crazy terrorist fantasy“ (I, 176) und beschwert sich: „this little escapade killed my morning“ (I, 177).

⁶²¹ Ella wurde in *Exposure* entführt und musste in therapeutische Behandlung. Hier trifft sie auf Will, der ihre Verletzlichkeit ausnutzt, um sie gegen Tory, wegen der Ella zur Zielscheibe wurde, aufzuhetzen.

Im zweiten Band wurde Corcoran versetzt und arbeitet nun als Security Director auf einer winzigen Insel (II, 465), was seiner Unprofessionalität jedoch keinen Abbruch tut, denn er verhaftet nicht nur die Gangster, die Tory und ihre Freunde töten wollen, sondern auch die Jugendlichen. Als einziger Repräsentant der Polizei zieht Corcoran den gesamten Berufsstand ins Lächerliche und der Leser glaubt, den jugendlichen Ermittlern sei keine Wahl geblieben, als den Fall selbst zu lösen. Erst in *Exposure* wird das negative Bild von Corcoran ein wenig revidiert: Er ist zum Captain befördert worden und muss zugeben, dass er dies den Virals verdankt, die ihm in *Seizure* die fertige Lösung präsentierten. Allein Corcoran schenkt den Jungen Glauben, als Tory von Hawfield entführt wird (IV, 356 f.). Er verschweigt ihre Involviertheit in den Fall und erntet die Lorbeeren für eine Ermittlung, die er nicht geführt hat (IV, 401 f.).

In *Code* glaubt der Leser mit Eric Marchant erstmals einen kompetenten Polizisten vor sich zu haben. Marchant hört den Teenagern zu, analysiert Gegenstände im Labor, erzählt den Vier mehr über die Waffe, die sie bei einem der Rätsel gefunden haben, und sucht in den offiziellen Datenbanken nach Hinweisen auf den Besitzer (III, 184 ff.). Erst rund 60 Seiten vor Romanende erfährt man, dass Marchant in Wirklichkeit der Gamemaster Goodwin ist (III, 346). Das positive Bild der polizeilichen Ermittlung zerbricht, als man erkennen muss, dass es sich bei dem freundlichen und kompetenten Mann um einen psychopathischen Serientäter handelt.

Mit Hawfield tritt in *Exposure* ein Beamter auf, der zwei Jugendliche bei einer inszenierten Entführung unterstützt und bereit ist, Zeugen zu töten. Auch er trübt das Vertrauen in die staatliche Verbrechensbekämpfung: Die Virals haben entschieden, ihre Beweise der Polizei vorzulegen, statt eigenständig zu ermitteln, und das am Ende beinahe mit dem Leben bezahlt.

5.2.3 „How many felonies are we up to now?“ – Die kriminelle Seite der Virals

Auch jugendliche Ermittler können mit ihrem Handeln am Rand der Legalität wandeln. Nach Hasubek geschieht die Überschreitung der Gesetzesgrenze „aus Naivität oder ungezügeltem Tatendrang, nicht aus Vorsatz“.⁶²² Marla Harris merkt an, dass junge weibliche Detektive häufiger in halblegalen oder illegalen Situationen anzutreffen seien.⁶²³ In *Virals* wird das bestätigt:

Im ersten Band dringen die Teenager fünfmal in fremde Häuser ein: zweimal in das Forschungslabor, einmal in die Stadtbibliothek und zweimal in das Haus der

⁶²² Vgl. Hasubek. *Detectivgeschichte*. S. 67.

⁶²³ Vgl. Marla Harris. „Not Nancy Drew but not clueless: Embodying the teen girl sleuth in the twenty-first century“. *Nancy Drew and her sister sleuths. Essays on the fiction of girl detectives*. Ed. Michael G. Cornelius und Melanie E. Gregg. Jefferson, North Carolina und London: McFarland and Company, 2008. S. 152–163, hier S. 157.

Clayournes. Bei vier dieser Einbrüche können die Teenager nur im Verborgenen an Informationen gelangen, um das Verbrechen zu lösen. Nur der erste Einbruch in das Labor hat kein Motiv, das ein unbefugtes Eindringen rechtfertigen würde; Tory ist lediglich neugierig und will die Inschrift auf der gefundenen Erkennungsmarke entziffern. Dass die Marke als Beweis für einen Mord fungiert, ahnt sie zu diesem Zeitpunkt nicht.

In *Seizure* scherzt Hi „We're pretty good at breaking into places“ (II, 46) und schlägt einen Bankraub vor, um die Geldsorgen der Virals zu beheben. In diesem Band stehlen sie eine Landkarte aus dem Museum (II, 98 ff.) für den persönlichen Vorteil bei der Suche nach einem Piratenschatz. Im Folgenden „borgen“ sie mehrfach das Auto von Torys Vater (z.B. II, 126), brechen ein Tor auf, steigen in eine psychiatrische Anstalt ein und „entführen“ Chance, von dem sie sich Informationen versprechen. Sie brechen in das Strandhaus der Clayournes ein, knacken den Safe und behalten schließlich einen Teil des Piratenschatzes (II, 487).

In *Code* nutzen sie zwar unerlaubt ein Labor und einen Computer in LIRI, brechen jedoch nicht in das Gebäude ein – was an dem neuen Überwachungssystem liegen kann, das sie nicht umgehen können (II, 27). Sie betreten einen Friedhof und eine Gruft, zu denen der Zugang untersagt war, und schleichen sich nachts auf einen Golfplatz, wo sie den teuren Rasen beschädigen, um ein weiteres Rätsel zu lösen. Hier heiligt der Zweck jedoch die Mittel, da Unschuldige in Lebensgefahr schweben, wenn die Rätsel nicht rechtzeitig gelöst werden.

In *Exposure* lügt Tory vor Gericht, allerdings aus Selbstschutz, da sie nicht von den übermenschlichen Kräften sprechen kann, die bei der Überführung Goodwins eine Rolle spielten (IV, 9 ff.). Kurz darauf stieht Hi Beweise aus dem Polizeipräsidium (IV, 59 f.). Im Folgenden brechen sie auf der Suche nach Beweisen in das Haus der vermissten Teenager ein (IV, 85 f.), zahlen einem illegalen Hacker 5000 Dollar, um Zugriff auf verschlüsselte Daten zu bekommen (IV, 136 ff.), brechen in ein Polizeirevier ein (IV, 150 ff.) und schleichen sich unbefugt in private Räume einer Labors, um dort geheime Daten zu kopieren (IV, 218 ff.).

Die Virals lügen, brechen in Gebäude ein und stehlen Gegenstände, die ihnen nützlich erscheinen – und haben damit Erfolg. Ihre Verbrechen werden bagatellisiert, da sie scheinbar einem guten Zweck dienen, und man verliert schnell aus den Augen, dass sie oft aus Egoismus begangen wurden. Die vielen Szenen, in denen die Vier absichtlich gegen Verbote verstößen und das Risiko, dabei erwischt zu werden, hoch ist, tragen zum Spannungsaufbau bei, vermitteln dem jungen Leser jedoch auch ein unklares Bild ethisch-moralischer Werte.

5.2.4 Moderne Technik bei der Verbrechensaufklärung

Sowohl im Alltag als auch bei ihren Ermittlungen spielt die Technik für die Virals eine große Rolle. Die Recherche für Hausaufgaben startet in Google, in ihrer Freizeit sind die Vier über ihre i-Phones im Kontakt und benutzen eine App, mit der

sie per Videokonferenz chatten oder per GPS sehen können, wo sich jemand aus ihrer Gruppe aufhält. Im ersten Band ist außerdem das Ultraschallreinigungsgerät ein wichtiges Hilfsmittel, ohne das die Erkennungsmarke, der wichtigste Beweis in einem Mordfall, nicht hätte entziffern werden können. Auch dem Erpresservideo in *Exposure* können sie nur mit modernster Filmanalysetechnik Daten für die weitere Ermittlung entlocken (IV, 187 ff.). Häufig besteht die Leistung der Virals zudem nicht darin, Fakten bereits zu kennen, sondern sie richtig zu goggeln: „Great work, Wikipedia“ (III, 55) sagt Hi, als ein Rätsel erneut nur mit Hilfe des Webs gelöst wird, und fragt „how did people do anything before the Internet?“ Ben zynische Antwort „They actually had to think“ (III, 57) zeigt, dass sich auch die Autorin dessen bewusst ist und möglicher Kritik durch die Thematisierung im Roman entgegenwirkt.

Wiederholt wundert sich der Leser, wie präzise und passend die Ergebnisse der Internetrecherchen sind; die Jugendlichen finden immer genau das, was sie suchen, und bekommen noch zusätzliche Hinweise für ihre Ermittlungen. An dieser Stelle denkt man an die eingangs zitierten Worte der Autorin, die Romane sollen junge Leser für die Wissenschaft begeistern. „It's kids using forensic science. They are science geeks, not the cool kids. They use science to solve cold cases“⁶²⁴ – das ist jedoch nur teilweise richtig, da die Gruppe die Rätsel nicht durch wissenschaftliches Vorgehen lösen, sondern mit Hilfe von Google, dem Zufall, Abenteuerlust und Intuition. Wie im Folgenden gezeigt wird, spielen auch die Fähigkeiten durch das mutierte Virus eine große Rolle. Der Leser wundert sich eventuell, dass Tory die Verbrechen und Rätsel nicht auf die gleiche wissenschaftliche Weise aufklärt wie Temperance Brennan, die wiederholt als Torys großes Vorbild angeführt wird.

5.2.5 Hybrides – ein Hauch von Science Fiction

Vielleicht war Reichs der Meinung, dass ihre jungen Ermittler im Gegensatz zu Temperance übernatürliche Hilfe brauchen, um die Rätsel und Verbrechen zu lösen. Vielleicht wollte sie auch die Popularität des Science Fiction Genres nutzen und eine breitere Leserschaft für sich gewinnen. Wenngleich darüber nur spekuliert werden kann, fällt auf, dass es stets die „Wolfskräfte“ sind, die den Hauptfiguren in entscheidenden Situationen das Leben retten oder ihnen die Möglichkeit geben, dort zu forschen, wo andere aufgeben müssen. „My friends and I have special powers. Superhuman abilities“ (II, 11) – so sagt es Tory und beschreibt einen *flare* (das schubweise Auftreten ihrer Kräfte) wie folgt: „my senses go into hyper-drive. Sight. Smell. Hearing. Taste. Even touch. I become faster. Stronger“ (II, 11).

⁶²⁴ Vgl. Interview auf <http://www.usatoday.com/life/books/news/story/2011-08-22/For-author-Kathy-Reichs-its-all-about-the-bones/50099182/1> (zuletzt: 30.10.2017)

Ohne diese Kräfte könnten die Virals oft nicht zur Lösung eines Falles gelangen: So könnte Ben ohne seine Stärke z.B. nie den Eingang zu einem Labyrinth öffnen, wo sie wichtige Hinweise finden (II, 202), und Tory kein Wolfsrudel zur Hilfe rufen, als sie bedroht werden (II, 393 f.). Ohne ihre körperliche Kraft könnten sie nicht aus einem versperrten Keller fliehen (III, 323 f./ IV, 373 f.) und ohne die Telepathie den Gamemaster nicht überlisten (III, 387). Besonders die Telepathie wird im Laufe der Serie immer wichtiger, nicht nur, weil sie die Freunde enger zusammenschweißt und Tory Einblicke in die Gedanken ihrer Kameraden bekommt, sondern weil in dieser Form der Kommunikation der Vorteil in brenzligen Situationen liegt: Tory kann lautlos Aufträge erteilen, ohne dass sich die Gruppe nach außen verrät.

Die realistische Schreibweise, für die Reichs' Erwachsenenkrimis bekannt sind, wird durch die Mutation der Jugendlichen durchbrochen. Es wird eine pseudowissenschaftliche Erklärung für die genetische Veränderung gegeben (I, 321 ff.),⁶²⁵ aber die Tatsache, dass die Vier übermenschlich stark sind und die Wahrnehmung eines Wolfes haben, bleibt übernatürlich. Die Infektion erinnert an bekannte Superhelden, z.B. Peter Parker, der durch den Biss einer genmanipulierten Spinne zu Spiderman wird – in *Exposure* zitiert Hi aus diesem Comic und verdeutlicht die Parallele explizit (IV, 79). Die Erschaffung so genannter „Übermenschen“ ist ein charakteristisches Thema der Science Fiction, nach Broich vollzieht sich die Entwicklung des Menschen zu einer übermenschlichen Form seiner Selbst „meist durch Mutationen, auf die der Mensch keinen Einfluss hat“⁶²⁶ – so auch hier. Als Resultat solcher Mutationen werden meist neue Eigenschaften in den Vordergrund gestellt, „die spektakuläre Handlungseffekte ermöglichen“.⁶²⁷ Beide Punkte sind wichtige Elemente der Science Fiction, die hier angewendet werden.

Die Mutation verleiht der Geschichte zudem zusätzliche Spannung, vor allem durch die Frage, ob das Virus negative Auswirkungen auf den Körper und/oder Geist der Jugendlichen haben wird. Der zunehmende Kontrollverlust in *Exposure* bietet Raum für unterschiedliche Betrachtungsweisen einer genetischen Manipulation: Tory fürchtet sich vor Veränderungen und will ein Heilmittel finden (IV, 62). Sie fürchtet, dass der Preis für die Kräfte zu hoch sein könnte (IV, 108). Ben lehnt diese Gedanken ab: „We had a unique gift – special abilities unknown to the rest of our species“ (IV, 63). Nachdem sie ihre Kräfte anfangs oft zum eigenen Nutzen eingesetzt haben, wollen sie sie später positiv nutzen: „We need to do

⁶²⁵ In *Terminal* wird ausführlich erklärt, wie die menschliche DNA aufgebaut ist, wie sich Chromosomenpaare zusammensetzen und welche Sequenzen des Erbguts durch das Virus verändert wurden (vgl. V, 165–170).

⁶²⁶ Ulrich Broich. „Der Übermensch“. *Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*. Ed. Ulrich Suerbaum, Ulrich Broich, Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam, 1981. S. 72 f., hier S. 72.

⁶²⁷ Ebd.

things. Accomplish something. Make a difference with ... whatever it is theses powers are“ (IV, 78 f.).

Chance bietet Hilfe bei der Heilung an, allerdings nicht ganz uneigennützig, da er sich ebenfalls infiziert hat (IV, 417 f.). Seine Forschungen deuten auf ein unabwendbares Schicksal hin: „I believe our condition is terminal“ (V, 226). Als er ein Heilmittel findet, sind die Virals gezwungen, eine Entscheidung zu treffen: Vom Militär gejagt, müssen sie ihre Kräfte aufgeben, um ihr Leben zu retten und zu verhindern, dass die Informationen über das Virus in falsche Hände gelangen und als Waffe missbraucht werden. Das Gegenmittel macht die Mutation rückgängig und vernichtet abschließend den Beweis, dass es je Virals gegeben hat (V, 339).

Neben diesen Science Fiction Elementen werden auch unterschiedliche Jugendprobleme thematisiert: „Younger characters face an entirely different set of problems, and those issues are no less daunting than the ones faced by adults.“⁶²⁸ Ernste(re) Themen werden von jungen Lesern besser akzeptiert, wenn sie in eine unterhaltsame und spannende Handlung eingebettet werden. Seit den 1960er Jahren sprechen Krimis für Erwachsene auch gesellschaftliche und soziale Probleme an; wie Jacobsson und Krüger zeigen, werden auch Jugendkrimis mit diesem Anliegen verfasst. Kathy Reichs nutzt das Genre, um neben der Kriminalhandlung Probleme des Erwachsenwerdens anzusprechen:

Tory lebt nach dem Unfalltod der Mutter bei ihrem bisher unbekannten Vater Kit, und nicht nur die neue Umgebung bereitet ihr Schwierigkeiten, sondern auch das veränderte Familienumfeld. Statt einer sich kümmерnden Mutter hat sie nun einen ständig abwesenden Vater, zu dem sie nur schwer eine Beziehung aufbauen kann (IV, 34). Kits Freundin Whitney möchte Tory einen Ersatz für die verlorene weibliche Bezugsperson bieten, stößt jedoch auf Ablehnung; immer wieder kommt es zu Konfliktsituationen. Wenn Tory sich einsam oder verzweifelt fühlt, denkt sie an ihre Mutter, die ihr mit Trost und Rat zur Seite gestanden hätte (z.B. V, 143). Gleichzeitig verbietet sie sich an ihr früheres Leben zu denken und der Leser sieht, dass Tory aus diesem Grund oft übereilt und unvorsichtig handelt: Statt sich mit ihren Gefühlen auseinanderzusetzen, will sie stark sein und die Kontrolle behalten. Sie verdrängt Gedanken an ihre Mutter aus Schmerz und handelt unüberlegt, als wolle sie beweisen, dass sie alleine zurechtkommt: „I'm working things out on my own“ (IV, 34).

Tory muss neue Freunde finden und sich in einer Schule arrangieren, in der sie wegen ihres Wohnortes verspottet wird (I, 30 f.). Bei den von Whitney arrangierte Cotillions fühlt sie sich unwohl, da sie keine Freundinnen hat, mit denen sie sich vorbereiten oder während der Feier unterhalten könnte. Ihre einzigen Freunde

⁶²⁸ Vgl. Interview auf: <http://thebookbind.blogspot.de/2011/02/kathy-reichs-talking-about-going-viral.html> (30.06.2016)

sind die drei Jungen ihres „Rudels“, denen Tory solche Probleme nicht anvertrauen möchte, und ab dem vierten Band ihre Freundin Ella, die sie in *Terminal* jedoch hintergeht.

Mit Chance erlebt Tory das erste Verliebtsein inklusive der ersten Enttäuschung, als sie erkennt, dass er sie nur manipulieren will (I, 401 f.). Auf ähnliche Weise wird die Beziehung zwischen Tory und Ben beleuchtet und wenngleich das Mädchen für ihn zunächst nur freundschaftliche Gefühle hegt, erkennt der Leser schnell, dass Ben an mehr interessiert ist. Sie muss erleben, wie die Liebe ihr Leben verkompliziert, wie eine gute Freundschaft beinahe in die Brüche geht, weil Ben sie beeindrucken will und sich dafür mit den falschen Leuten einlässt. Erst im letzten Band werden einige dieser Probleme gelöst: Tory und Ben werden ein Paar (V, 373) und Tory akzeptiert, dass ihr Vater und Whitney heiraten wollen (V, 141 ff.)

5.2.6 Zusammenfassung

Mit *Virals* hat Kathy Reichs eine Jugendkrimireihe geschaffen, die konventionelle und moderne Elemente mischt und einen Bogen zwischen traditionellen und experimentellen Formen des Jugendkrimis spannt: Die Ermittlergruppe folgt bekannten Mustern, jedes Mitglied übernimmt eine bestimmte Rolle und nur die Zusammenarbeit führt durch die Kombination der Einzeltalente zum Erfolg. Die Vier verfügen über sehr spezifisches Fachwissen, doch die Autorin relativiert dies durch verwandschaftliche Beziehungen. Modernen Geschlechterrollen entsprechend stellt die Autorin ein Mädchen an die Spitze der Gruppe, die vierzehnjährige Tory, die als Ich-Erzählerin auftritt und den Leser während der Lektüre lenkt und mit seinen Erwartungen über den Fortgang der Handlung und den Charakter von Figuren spielt.

Die Täter sind meist unverdächtig und werden zu einem späten Zeitpunkt der Handlung erkannt und überführt; auch hier spielt Tory als Erzählerin eine wichtige Rolle. Oft bilden Geld und Macht die Motive der Verbrecher: Sie werden kriminell, um Vermögen und/oder ihren Einfluss zu schützen oder zu vergrößern. Die Täter entstammen unterschiedlichen sozialen und demografischen Schichten, es gibt jugendliche und erwachsene Täter, Professionelle und Amateure.

Modern ist die Reihe zudem vor allem durch die Genvermischung. Übernatürliche Kräfte ermöglichen den Hauptfiguren in ausweglos erscheinenden Situationen das rettende Handeln: Oft wird ein Rätsel nur gelöst bzw. ein Verbrechen nur aufgeklärt, weil die Jugendlichen ihre übermenschlichen Kräfte einsetzen; die veränderte Wahrnehmung und die enorme Kraft sind notwendig für den Handlungsverlauf. So wird auch die Tatsache, dass vier Teenager mehrere Verbrechen aufklären und z.B. einen seit Jahrhunderten verschollenen Piratenschatz innerhalb

weniger Tage finden, relativiert. Beides wird ihnen nicht allein durch ihre geistigen Fähigkeiten, sondern durch die neugewonnenen Kräfte, Glück und den richtigen Umgang mit der modernen Technik ermöglicht.

Neben der Kriminalhandlung lässt die Autorin Platz für andere Themen, in erster Linie die Probleme eines jungen Mädchens, das aus seiner gewohnten Umgebung und seinem familiären Umfeld gerissen wird und an einem fremden Ort mit fremden Menschen ein neues Leben beginnt, während es sich gleichzeitig mit den üblichen Problemen des Erwachsenwerdens auseinandersetzen muss.

5.3 Krimi Plus: Historische Krimis

Historische Romane haben nicht nur eine lange Tradition, sondern sind bis heute ein beliebtes Genre: „the last few decades have seen an explosion in the sales and popularity of novels set in the past“.⁶²⁹ Auch dieses Genre ist hybrid geworden, de Groot nennt u.a. folgende Mischungen: „romance, detective, thriller, counterfactual, horror, literary, gothic, post-modern, epic, fantasy, mystery, western, children’s books“.⁶³⁰

„Beschäftigung mit der Geschichte gehört zu den Grundformen menschlichen Denkens“⁶³¹ Bereits im Grundschulalter beginnt die Aufarbeitung der Vergangenheit, bei der „das Erleben der Geschichte im Vordergrund“⁶³² steht, so auch in der Literatur: Mit historischen Romanen werden jungen Lesern vergangene Zeiten, Gesellschaften und Kulturen näher gebracht. Autoren lassen sich unterschiedliche Techniken einfallen, um sie für die oft als langweilig verschriene Geschichte zu begeistern. In *Historical Fiction for Young Readers* (2008) hat Gillespie bekannte historische Romane nach Kontinenten und innerhalb dieser Unterteilung chronologisch sortiert. Hier lassen sich Romane aus der Steinzeit (Michelle Paver, *Wolf Brother*), der Römerzeit (Caroline Lawrence, *The Roman Mysteries*/ Rosemary Sutcliff, *The eagle of the Ninth*), über das Mittelalter (Crispin Avi, *At the Edge of the World*) bis hin zum 20. Jahrhundert (Sandi Toksvig, *Hitler’s Canary*) finden.

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, die Vergangenheit literarisch darzustellen. Joan Aiken nennt drei typische Kategorien des historischen Romans („Shakespeare’s kind“, „fictional characters“ und „alternative method“),⁶³³ bei Ansgar

⁶²⁹ Jerome de Groot. *The historical novel*. New York: Routledge, 2010. S. 1.

⁶³⁰ Ebd. S. 2.

⁶³¹ Heinrich Pleticha. „Geschichtliche Kinder- und Jugendliteratur“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Günther Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. S. 445–461, hier S. 445.

⁶³² Ebd.

⁶³³ Vgl. Aiken. „Interpreting the past“. *Children’s Literature in Education*. New York: Springer, 1985. Bd. 16, Issue 2. S. 67–83, hier S. 79 f.

Nünning sind es fünf idealtypische Kategorien (dokumentarisch, realistisch, revisionistisch, metahistorisch und historiographische Metafiktion), die aufgrund des Verhältnisse von Fiktion und Historiographie zueinander, der Gestaltung der Zeitebenen, des Zeitbezugs und anderer Faktoren eingeteilt werden.⁶³⁴ Im Folgenden werden drei Typen vorgestellt, die sich in erste Linie auf das räumlich-zeitliche Verhältnis der Figuren zur dargestellten Vergangenheit beziehen:

Bei Typ 1 spielt die Krimihandlung in der Vergangenheit, beliebt sind u.a. die römische Kaiserzeit⁶³⁵ und das Mittelalter. Die ermittelnden Figuren sind Teil der geschilderten Welt und in der dargestellten Gesellschaft aufgewachsen. Nach Scaggs ist dieser Typ am häufigsten vertreten.⁶³⁶

Bei Typ 2 wird ein vergangenes Verbrechen von einem Detektiv der Gegenwart gelöst, die zweite typische Variante.⁶³⁷ Je größer die Zeitspanne zwischen Tat und Ermittlung ist, desto schwieriger wird es für den Ermittler, die gewohnten Methoden anzuwenden: Zeugen und Verdächtige sind vielleicht gestorben und die Untersuchung des Tatorts wird hinfällig, wenn Jahre vergangen sind und er unter Umständen gar nicht mehr existiert.⁶³⁸ Josephine Teys Roman *The daughter of time* (1951) gilt als Paradebeispiel für diese Variante; Inspector Grant löst den über 500 Jahre zurückliegenden Fall der Ermordung der Prinzen im Tower durch ihren Onkel Richard III. In der Kinder- und Jugendliteratur ist dieser Typ seltener vertreten, zumindest wenn mehrere Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte zwischen Verbrechen und Lösung vergangen sind. In diesem Fall bedarf es meist intensiver Studien zeitgenössischer Dokumente, um Hinweise zu erlangen, und ein geschichtliches Grundwissen wird vorausgesetzt. Es gibt jedoch Jugendkrimis, in denen Verbrechen oder Rätsel aufgeklärt werden, die vor einigen Jahren begangen wurden.⁶³⁹ Diese kann man jedoch nur schwer als historischen Krimis bezeichnen, da sowohl die Ermittlung als auch das Verbrechen in der Jetzzeit stattfinden.

Auch bei Typ 3 handelt es sich um ein Verbrechen, das in der (meist fernen) Vergangenheit begangen wurde und durch Ermittler der Gegenwart gelöst wird. Die

⁶³⁴ Vgl. Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu histographischer Metafiktion*. Bd.2: *Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*. Trier: wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995. S. 256–282.

⁶³⁵ Vgl. Stefanie Lethbridge. „An alien yet eerily familiar world“. Römerkrimis im angloamerikanischen Raum.“ *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*. Ed. Barbara Korte und Sylvia Paletschek. Köln/Wien: Böhlau Verlag, 2009. S. 131–150, hier S. 131.

⁶³⁶ Scaggs. *Crime fiction*. S. 125.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Vgl. Raimund Borgmeier. „Historische Kriminalromane aus Sicht der Gegenwart: Josephine Tey“. *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Ed. Vera Nünning. Trier: WVT, 2008. S. 75–89, hier S. 77.

⁶³⁹ z.B. Tess Sharpes *Far from you* (2014). Hier klärt Sophie den Mord an ihrer Freundin Mina vor einigen Monaten auf. Mina musste sterben, weil sie die Ermordung eines Mädchens vor mehreren Jahren aufklären wollte.

Probleme von Typ 2 wurden hier gelöst: Die Ermittler der Gegenwart reisen (meist auf magische oder pseudotechnische Weise) in die Vergangenheit und ermitteln dort vor Ort. Häufig gibt es einen Trick oder ein Gerät, sodass Sprachprobleme umgangen werden. Zu dieser Kategorie gehören z.B. die Serien *Tatort Forschung* (seit 2009) und *Tatort Geschichte* (seit 2002) aus dem Loewe Verlag, sowie die Serie *Die Zeitdetektive* (seit 2005) von Fabian Lenk.

Es ist nicht immer einfach, einen literarischen Text in einer vergangenen Epoche anzusiedeln; je ferner die Zeit, desto größer können die Probleme bei der Konzeption des Textes sein. Zum einen bedarf es einer Fülle an Details, damit der Leser die dargestellte Zeit als realistisch empfindet. Um Authentizität in der Darstellung zu erreichen, sind detaillierte Beschreibungen des Alltagslebens, der Gesellschaftsordnung, der Kleidung und anderer Begebenheiten notwendig;⁶⁴⁰ für viele Leser liegt der Reiz der Lektüre in der historisch korrekten Wiedergabe. Auch die Figurengestaltung kann problematisch werden: „Historical fidelity to the beliefs and values of a radically different time and culture can result in characters who are unsympathetic, and even repugnant to modern readers“.⁶⁴¹ Daher nehmen Figuren in historischen Romanen für Kinder und Jugendliche oft moderne Züge an, die dem Leser eine Identifizierung ermöglichen, wenngleich dabei ein Teil der Authentizität verloren gehen kann.

Viele Autoren schreiben zudem mit dem Anspruch Fach- bzw. Sachwissen zu vermitteln. In der Kinder- und Jugendliteratur ist das ein weit verbreitetes Phänomen: Junge Leser sollen nebenbei etwas über fremde Kulturen, ferne Länder und vergangene Zeiten lernen. „Die Detektivgeschichte eignet sich vorzüglich zu dieser Verbindung von Unterhaltung und Belehrung“, schreibt Maria Rutenfranz, „spielerische Wissensvermittlung ist angesagt“.⁶⁴² Für die Lösung eines Kriminalfalls benötigt der Ermittler oft spezifisches Detailwissen, z.B. über Rituale einer Kultur, die vorherrschende Religion oder Gesellschaftsform, die das Handeln der Figuren bedingen. Dieses Wissen wird während der Lektüre auch an den Leser weitergegeben. Korte und Paletschek schreiben in der Einleitung zu *Geschichte im Krimi*:

Historische Kriminalromane dienen nicht explizit und intentional der Vermittlung historischen Wissens, doch sie transportieren quasi als Nebeneffekt ihres kriminalistischen Plots mehr oder wenig gesichertes Wissen über die Vergangenheit.⁶⁴³

⁶⁴⁰ Vgl. Aiken. „Interpreting the past“. S. 78.

⁶⁴¹ Scaggs. *Crime fiction*. S. 126.

⁶⁴² Maria Rutenfranz. „Caius und der Detektiv. Detektivgeschichten aus dem alten Rom für Kinder und Jugendliche auf dem Buchmarkt“. *Crimina. Die Antike im modernen Kriminalroman*. Ed. Kai Brodersen. Berlin: Verlag Antike e.K., 2004. S. 31–45, hier S. 32 f.

⁶⁴³ Barbara Korte und Sylvia Paletschek. „Geschichte und Kriminalgeschichte(n): Texte, Kontexte, Zugänge“. *Geschichte im Krimi*. Ed. Barbara Korte und Sylvia Paletschek. S. 7–27, hier S. 10.

Nicht immer gelingt es den Autoren, das Wissen unbemerkt einfließen zu lassen; zuweilen wird der Leser mit einer Fülle von Informationen und Fakten überhäuft, die ebenso einem Lexikonartikel entstammen könnten und auf ähnlich unspannende Weise präsentiert werden. Kindliche Figuren, die gegenseitig aus Lexika rezitieren oder gemeinsam vor dem PC sitzen und wissenschaftliche Artikel lesen, wirken nicht immer überzeugend. Auch aus diesem Grund wird oft der oben genannte Typ 3 der Darstellung gewählt, denn hier können Fakten direkt in die Handlung einbezogen und „live“ präsentiert werden.

5.4 „Nicht jeder ist ein Verbrecher“ – Günter Bentele, *Schwarzer Valentinstag*

1999 erschien Günter Benteles Roman *Schwarzer Valentinstag*, der den Untertitel „Ein Kriminalfall aus dem Mittelalter“ trägt und mit dem Hansjörg-Martin-Preis für den besten Kinder- und Jugendkrimi des Jahres ausgezeichnet wurde. Der Roman spielt im Straßburg des 14. Jahrhunderts und zeigt vor dem historischen Judenpogrom von 1349 eine Krimihandlung, die den realen Massenmord an der jüdischen Bevölkerung mit dem fiktiven Einzelschicksal des Kaufmannssohns Christoph verbindet. Es handelt sich um einen historischen Krimi des Typs 1.

5.4.1 Narratologisches

Ein außenstehender Erzähler liefert neutrale Beschreibungen von Städten und Landschaften, die dem Leser das Gefühl geben, ein historisch-verlässliches Bild der Zeit zu erhalten. Es gibt zudem Einschübe aus der Sicht verschiedener Figuren, die die Erzählung (humoristisch) auflockern oder zum Spannungsaufbau beitragen. Exemplarisch dafür sind die Szenen, in denen die Gedanken des Gauklers Philo wiedergegeben werden, denn er ist nicht nur ein wortgewandter Spaßmacher, sondern erfüllt in der von Tod, Verrat und Pest geprägten Handlung gleichzeitig eine entschärfende Rolle (z.B. 188).⁶⁴⁴ Die Sympathie des Lesers ist bei Christoph Schimmelfeldt, der schuldlos das Schicksal seines Vaters, eines angeblichen Fälschers, teilt und hingerichtet werden soll. Als die Strafe abgemildert wird, muss er die Stadt verlassen, gilt als geächtet und hat keine Zukunftsperspektive. Weitere Sympatheträger sind die Gauklere und die jüdische Familie von Löb, die Christoph bei sich aufnehmen und verstecken und viel Zeit und Mühe investieren, um ihm bei der Überführung der Täter zu helfen. Somit ist die Sympathie des Lesers an Außenseiter gebunden, die in der sozialen Hierarchie weit unten stehen.

⁶⁴⁴ Diese und alle weiteren Seitenangaben in diesem Großkapitel stammen aus: Günther Bentele. *Schwarzer Valentinstag. Ein Kriminalfall aus dem Mittelalter*. München: Omnibus, 2002. 2. Auflage.

Der Roman beginnt mit einem Rätsel, das die grundlegende Spannung (*tension*) für den weiteren Handlungsverlauf bedingt: Warum wird Christophs Vater fälschlich eines Verbrechens beschuldigt? Als einziger Hinweis dienen drei Zahlen, deren Bedeutung lange unklar bleibt (vgl. 5.4.3). Leser und Figuren wissen jedoch, dass in ihnen die Lösung des Falles verborgen ist – wenn sie ihre Bedeutung klären, klären sie auch die Motive der Täter. Spannung (*suspense*) entsteht zudem durch den ungewissen Fortgang der Handlung: Nachdem die Schimmelfeldts der Stadt verwiesen wurden, folgt eine Szene, in der zwei Kaufleute ihren Tod beschließen (18 f.); ein Kopfgeld wird ausgesetzt (39). Durch die wechselnde Perspektive erfährt der Leser vor Christoph von einzelnen Attentätern, z.B. dem „Frosch“, die Christoph töten sollen (64 f.).

Auch Szenen, in denen Philo für längere Zeit abwesend ist, fördern die Spannung (*tension*), da er Christoph nur im Notfall alleine lässt. Bei Philos erstem Verschwinden weiß der Leser, dass dieser einem der Betrüger in die Arme geläufen ist (293), man erfährt jedoch nicht, was mit ihm geschieht. Als Philo das zweite Mal verschwindet, ist die Pest in Straßburg ausgebrochen und einige Seiten später wird deutlich, dass auch Philo erkrankt ist (321).

Für besondere Spannung (*tension*, *suspense* und *thrill*) sorgt der Beschluss der Straßburger Kaufleute, die jüdische Bevölkerung zu töten (262). Wer die historischen Hintergründe nicht kennt, wird sich fragen, ob der Plan tatsächlich umgesetzt wird; wer sich auskennt, kann mit nahezu körperlich spürbarer Spannung verfolgen, wie das Leben Hunderter geopfert wird, um wirtschaftliche Interessen zu verfolgen.

5.4.2 Die Figuren

Nach dem frühen Tod des Vaters in Folge der Folter (49), wird Christoph zur zentralen Hauptfigur. An seiner Seite stehen bald mehrere Nebenfiguren, die unterschiedliche Funktionen erfüllen: Gaukler Philo wird z.B. ein Freund und Vertrauter mit guten Verbindungen in die unteren Bevölkerungsschichten, Löb gibt Christoph eine neue Familie. Auf diese Weise kann nicht nur das Leben unterschiedlicher Menschen in einer mittelalterlichen Stadt nachvollzogen werden, sondern der unbedarfte Christoph bekommt bei seinen Ermittlungen Unterstützung, so dass die Lösung des Falls am Ende realistischer wirkt und, ähnlich wie in *Virals*, das Ergebnis von gemeinschaftlichen Handelns wird.

5.4.2.1 Der betrogene Kaufmannssohn – Christoph

Christoph stammt aus einer reichen Kaufmannsfamilie und hat in kurzer Zeit die Mutter und beide Geschwister verloren (9); der Vater, als einziger lebender Verwandter, nimmt für ihn eine Vorbildfunktion ein. Als man diesen anklagt, reagiert Christoph zwiespältig: „War sein Vater wirklich schuldig? Es war ganz unmöglich, sich das vorzustellen. [...] Es war aber auch unmöglich, sich vorzustellen, dass das

Gericht sich geirrt und ein Fehlurteil gesprochen hatte“ (14). Dass jemand seinen Vater fälschlich beschuldigt, kann Christoph nicht glauben, auch nicht als dieser versichert: „Nicht jeder, den sie verurteilen, ist ein Verbrecher“ (21). Christoph ist vom Gegenteil überzeugt, da er die Macht des Gerichts und die Richtigkeit seiner Entscheidungen nicht anzweifelt. Er vertraut dem Urteil, die Gewichte seien gefälscht und der Vater sei daher schuldig (21), bedenkt jedoch nicht, dass auch ein anderer die Gewichte fälschen konnte, um Herrn Schimmelfeld zu beseitigen. Hier zeigt sich Christophs anfängliche Naivität. Er ist durch seinen sozialen Status bisher nicht mit dem Gesetz in Konflikt gekommen und kennt nicht die unfairen Methoden, mit denen Richter und Ratsherren zum eigenen Vorteil entscheiden und wirtschaftliche Interessen über das Wohl des Einzelnen stellen. Er miss ihren Posten Autorität und (für ihn selbstverständlich damit verbunden) Gerechtigkeitssinn bei.

Während Christoph nach der Ausweisung alle Hoffnung verliert, will sein Vater seine Unschuld beweisen (26). Als der Vater stirbt, beschließt Christoph: „Ich bringe das zu Ende, was mein Vater angefangen hat!“ (50), obwohl er zunächst zweifelt, dass er dem gewachsen ist, weil er in seinem bisherigen Leben nie Verantwortung übernehmen und eigenständig handeln musste. Immer wieder muss er sich in Erinnerung rufen: „Es war doch seine Pflicht, den guten Namen des Vaters und das Geschäft wiederherzustellen, den Tod des Vaters zu rächen!“ (198)

Nach dem Judenpogrom, dem auch das Mädchen zum Opfer fällt, in das er sich verliebt hat, muss sich Christoph noch stärker auf seine Ermittlungen konzentrieren, da er mittlerweile weiß, dass die Kaufleute, die seinen Vater beschuldigten, auch an der Ermordung der Juden beteiligt waren. Sie haben Christophs Zukunftspläne ein zweites Mal zerstört und erneut Unschuldige geopfert – Christoph ist motivierter denn je, sie zu überführen.

5.4.2.2 Der hilfreiche Spaßmacher – Philo

Philo ist Gaukler, der sich durch seinen heiteren Charakter und eine Begabung im Lügen und Verkleiden auszeichnet – Fähigkeiten, die Christoph bei der Suche nach den Tätern oft zugute kommen (z.B. 60 oder 134 ff.). Häufig hilft ihm sein Gauklertalent, z.B. wenn er Kinder mit Murmeln besticht (149 f.), einem Wachmann Geld aus der Nase zieht, um sich Zutritt zu verschaffen (292), oder einen Kaufmann mit Jonglieren und Seiltanzen ablenkt (298 f.).

Anfangs versucht Philo Christoph aus Sorge von seinem Vorhaben abzubringen (89), akzeptiert dann jedoch Christophs Entscheidung und hilft ihm, obwohl er sich dadurch in Gefahr bringt. Er ist es, der Christoph zu Löb bringt; auf diese Weise trägt er entscheidend zum weiteren Handlungsverlauf bei. Der Leser erkennt hinter der Fassade des Spaßmachers einen intelligenten und engagierten jungen Mann mit einem ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit. Er ärgert sich über die falschen Beschuldigungen gegen die Juden (147) und durchschaut die Pläne

der Ratsherren und das Schüren von Gerüchten als taktisches Vorgehen in egoistischen Plänen.

Philo erkrankt im zweiten Drittel des Romans an der Pest. Selbst todkrank stellt er seine Hilfe unter Beweis, indem er Christoph erklärt, wie er Beweise sichern kann (320 f.). Man nimmt an, dass Philo stirbt (324), doch er überlebt (350). Philo steht Christoph stets als Freund zur Seite, er ist die positive Konstante in Christophs Leben und der lebende Beweis, dass selbst größtes Unheil (hier in Form der Pest) überstanden werden kann.

5.4.2.3 Die neue Familie – Löb

Unterwegs begegnet Christoph dem Juden Abraham und seiner Frau, die vor der Verfolgung in Spanien fliehen und erkennen, dass sich Christoph in einer ähnlichen Lage befindet: „Uns geht es wie dir. Man hat uns falsch beschuldigt und so mussten wir die Heimat verlassen wie du“ (74). Sie finden Zuflucht bei ihrem Verwandten Löb, der auch Christoph aufnimmt. Dieser wundert sich zunächst, da er bisher nur Gerüchte über Juden kannte und ihnen wie der Entscheidung der Richter kritiklos Glauben schenkte:

Sie hatten Jesus Christus ans Kreuz geschlagen und hassten die Christen, wie es hieß. Sie konnten kein Handwerk, waren auch keine Bauern, sondern verliehen Geld gegen Zinsen, was Christen nicht durften. Wucherer, sagten viele. Ihr Ziel war es, die Christen zu verderben (77).

Er erkennt, dass er sich von Vorurteilen hat lenken lassen, die im persönlichen Kontakt schnell widerlegt werden. Mit Löb und seiner Familie findet er nicht nur Vertraute in einer emotional schwierigen Zeit, sondern kann auch über die Fakten und Theorien reden, die er bei seinen Ermittlungen sammelt (157). Sie sitzen zusammen und schreiben die wichtigsten Punkte auf, diskutieren das Für und Wider einer Theorie und kommen dem Geheimnis so auf die Spur.

Christoph verliebt sich dabei in Löbs Tochter Esther und beide träumen von einer gemeinsamen Zukunft, die im Gegensatz zu den Schrecken von Christophs Vergangenheit steht. Ihr Glück wird jedoch zerstört: Christoph wird am Vorabend des Pogroms unter einem Vorwand aus der Stadt geschickt (268) und es bleibt unklar, ob Esther überlebt.

5.4.2.4 Die Täter und ihre Motive

Schwarzer Valentinstag zeigt unterschiedliche Tätertypen, z.B. Gelegenheitsverbrecher wie „den Frosch“, die sich schnelles Geld versprechen, und Figuren, die grundlegend positive Ziele verfolgen, für die Umsetzung jedoch Straftaten begehen. Zudem könnte man zugespitzt die gesamte Bevölkerung Straßburgs, die sich aktiv an der Ermordung der Juden beteiligt oder zumindest nicht helfend eingreift, als unreflektierte Angstverbrecher bezeichnen: Sie morden, plündern und

brandschatzen in dem Glauben, künftiges Unheil abzuwenden, und fühlen sich, bestärkt durch Hasspredigten und Hetzerei der Kaufleute und Handwerker, im Recht.

„Der Frosch“

Der namenlose Mann, wegen seines Aussehens „der Frosch“ genannt, tritt früh auf und der Leser erfährt, dass Kaufleute den Mann vor dem Tod bewahrt haben und er als Gegenleistung die Schimmelfeldts töten soll (64 f.). Der erste Anschlag scheitert (66 ff.); in Straßburg bekommt der Frosch Hilfe von zwei Bettlern, die sterben müssen, weil er das ausgesetzte Blutgeld nicht teilen will (95 und 134 f.). Er belügt auch seinen Auftraggeber und kassiert das Geld für den Mord, obwohl Christoph lebt (133 f.). Erst spät erfährt man mehr über die Umstände, die ihn haben kriminell werden lassen:

Sein Vater war Gerbergehilfe in Pforzheim gewesen und hatte sein bisschen Lohn immer versoffen. Seine Mutter musste sich und ihren Sohn mit Gefälligkeiten für Männer durchbringen, wie sie es nannte. Da war kein Geld für eine Lehre gewesen. Knechtsarbeit hatte er bei den Bauern tun müssen – dann Einbruch, Wegelagerei, Raub (257).

In solch ärmlichen Verhältnissen erscheint die Kriminalität für viele als einziger Ausweg. Er verkauft zudem Rüben als Alraune und macht mit dem Glauben der unwissenden Bevölkerung, die Knolle wirke gegen die Pest, ein Geschäft (255). Als Philo, als Bote eines reichen Kaufmannes verkleidet, ihn in eine Falle lockt, erfährt der Leser die positiven Zukunftsgedanken des „Frosches“, die beweisen, dass er nicht immer ein Betrüger bleiben möchte:

Er, der kleine Gauner, der Habenichts, auf dem alle herumgetrampelt waren, sollte womöglich Teilhaber werden! [...] Er konnte das Geschäft in großem Stil fortsetzen, vielleicht sogar eines Tages mit echter Mandragora handeln (256).

Die Kriminalität ist für ihn das Sprungbrett in ein neues, besseres Leben und obwohl das seine Taten nicht beschönigen kann, hilft es, sein Handeln zu verstehen. Namenlos steht er für all die Menschen des Mittelalters, die auf ähnliche Weise durch ihr soziales Umfeld und die strenge Hierarchie der Gesellschaft in die Kriminalität getrieben werden, um das Überleben zu sichern.

„Der Herr“ und seine Komplizen

Der Auftraggeber für das Komplott gegen Christophs Vater und den Mordauftrag bleibt lange unbekannt. Im ersten Drittel tritt er nur als namenloser „Herr“ (133) auf, seine Identität wird im letzten Drittel aufgedeckt: „Es war der Herr Dopf- schütz“ (260), ein reicher Kaufmann, der als Fürsprecher der Juden gilt und ihre Interessen gegen die Anschuldigungen der übrigen Ratsherren verteidigt. An seiner Seite stehen die Kaufleute Eisenhut und Kropfgans. Alle drei werden durch Löb jedoch frühzeitig als Verdächtige ausgeschlossen, obwohl Christophs Vater von drei Straßburger Kaufleuten als Täter sprach: Dopfschütz „scheidet für mich

sofort aus“ sagt Löb. „Ein Mord passt überhaupt nicht zu ihm“, ist seine Meinung über Eisenhut und Kropfgans „kann man sich unmöglich als Möder vorstellen“ (113 f.). Sowohl Christoph als auch der Leser verlassen sich auf das Urteil Löbs, der die drei Kaufmänner bereits lange kennt. Zudem erlebt der Leser Dopfshütz in einer entscheidenden Szene, in der er vehement gegen die Entscheidung seiner Ratskollegen, die Juden zu töten, stimmt und sich auch durch Drohungen nicht umstimmen lässt (247 f.). Für die Figuren und den Leser gewinnt er dadurch an Sympathie, so dass seine Täterschaft für eine überraschende Wende sorgt.

Das Motiv wird am Ende des Roman geklärt: die Herstellung von Schwarzpulver. Für die Ratsherren geht es nach eigener Aussage „um den Frieden, den wir herstellen können“ (263). Was nobel klingt, wird kriminell umgesetzt: Um die hohen Zinsen für das zur Pulverherstellung bei Juden geliehene Geld nicht zurückzahlen zu müssen, stimmen sie schließlich zu, die jüdische Bevölkerung Straßburgs unter falschem Vorwand auszulöschen (262 f.). Sie versichern sich gegenseitig, dass es keine andere Lösung gäbe und der so hergestellte Friede letztendlich auch den verbleibenden Juden zugute käme (263), um ihre Schuld zu minimieren und das Gewissen zu erleichtern.

Die Täter werden nicht auf die im Krimi gewohnte Weise, d.h. durch einen weltlichen Richter, verurteilt und bestraft: Kropfgans und Eisenhut sterben an der Pest (336), ebenso wie die an der Verschwörung beteiligten Stuttgarter Kaufleute (348). Sie entgehen der öffentlichen Anklage und Folter, zugleich hat der Leser jedoch die Genugtuung, dass sie nicht von den allgemeinen Begnadigungen profitieren. Allein Dopfshütz’ Schicksal bleibt unbekannt (336).

5.4.3 Fünfundsiebzig, Fünfzehn, Zehn – Die Beweise und die Suche nach dem Motiv

„Fünfundsiebzig – fünfzehn – zehn“ (14). Lange sind diese Zahlen der einzige Beweis in dem Komplott gegen Christophs Vater, der sie durch Zufall auf einem Zettel las (24). Leider bleibt ihm ihre Bedeutung verschlossen: „offenbar ist es etwas sehr, sehr Wichtiges und etwas sehr Geheimes“ (24). Mehrfach wird auf eine Verbindung der Zahlen mit Feuer und Zauberei hingewiesen (z.B. 47 und 111), doch Schimmelfeldt tut diese Vermutung als „nichts als Gauklerei“ ab (47). Am Ende ist es ein Gaukler, der das Rätsel lüftet: „Aus drei Stoffen wird im Verhältnis fünfundsiebzig – fünfzehn – zehn ein Substrat gemacht, das sehr leicht und hell brennt“ (207). Es handelt sich um Schwarzpulver, das die Kriegsführung revolutionieren soll. Somit ist die früh gesponnene Theorie, „eine gewaltige, eine riesengroße Macht“ (31) sei das Motiv für den Betrug, zutreffend. Man will verhindern, dass Schimmelfeldt die geheime Formel verbreitet.

Schimmelfeldt könnte das Komplott gleich zu Beginn auflösen, da er drei der schuldigen Kaufleute namentlich kennt (27 f.). Aber er verrät die Namen nicht, je weniger Christoph weiß, desto weniger ist er in Gefahr. Als der Vater stirbt,

nimmt er die Namen mit ins Grab. Erst auf den letzten Seiten des Romans gelingt es Christoph, die Beweise sicherzustellen (335). Zu diesem Zeitpunkt sind zwei der Straßburger Täter an der Pest gestorben und Christoph hätte durch die allgemeine Begnadigung auch ohne diese Beweise nach Stuttgart zurückkehren können (348). Christoph wollte jedoch den Beweis für die Rechtschaffenheit seines Vaters, er hat seinen letzten Willen, den guten Ruf der Familie wiederherzustellen, erfüllt.

5.4.4 Die Folter und ihre Bedeutung in Prozessen

Im 14. Jahrhundert ist die Folter der gängige Weg einem (vermeintlichen) Täter ein Geständnis zu entlocken. Unter ihr wird er irgendwann auch Taten gestehen, die er nicht begangen hat, um sich weiteres Leid zu ersparen. Auf diese Weise kann jeder zum vermeintlichen Täter werden. Auch Christophs Vater gesteht die ihm vorgeworfenen Verbrechen unter Folter (29). Er ist unschuldig, kann den Schmerzen jedoch nicht standhalten und gibt die Antwort, die ihn erlöst – vorerst, denn die Konsequenz eines Geständnisses ist eine Verurteilung vor Gericht. Auf ähnliche Weise gesteht der jüdische Kaufmann Menli, er habe Brunnen vergiftet, um die Christen auszurotten – zuvor wurde er fünf Stunden lang gefoltert (214). Er scheint zu wissen, wie wichtig sein „Geständnis“ im Prozess gegen die Juden Europas wird, da er sich so lange wie möglich weigert, das Verbrechen zu gestehen. Beide Männer sterben an den Folgen der Folter.

Schwaber, ein Stuttgarter Kaufmann und Fürsprecher der Juden, erkennt als einziger das Paradox der Folter und will dem Geständnis Menlis keinen Glauben schenken. Obwohl er seinen Zweifel nicht offen ausspricht, ist seine ablehnende Reaktion auf die Verkündung, Menli habe nur unter Folter und erst nach über fünf Stunden gestanden (214 f.), ein deutliches Indiz dafür, dass er das Vorgehen missbilligt, weiß, dass irgendwann jeder gesteht – schuldig oder nicht – und ein solches Geständnis damit richtig wird. Den Ratsherren kommt das erzwungene Geständnis jedoch sehr gelegen, denn sie nutzen es als eindeutigen Beweis für die bösen Pläne der Juden gegen die Bevölkerung Strasburgs und rechtfertigen auf diese Weise ihre Auslöschung, die als Akt des Selbstschutzes deklariert wird.

5.4.5 Hybrides

Benteles Krimi geht eine enge, unlösbare Verbindung mit dem historischen Roman ein und ermöglicht dem jugendlichen Leser auf diese Weise Einblicke in das Leben und Leiden der Menschen vor über 660 Jahren. Vor der präzisen Beschreibung der damaligen Verhältnisse, die sich auf verschiedene gesellschaftliche Schichten konzentriert, entwirft der Autor seine Kriminalhandlung, die nur unter den gegebenen Bedingungen funktionieren kann: Die Täter und ihre Motive sind fest in das damalige Weltbild integriert und machen sich die geringe Bildung und einfache Manipulation der Bevölkerung für ihre Pläne zunutze.

Dem Leser wird auf diese Weise zugleich eine wichtige Epoche der deutschen Geschichte nähergebracht, denn Bentele verknüpft die fiktive Krimihandlung rund um Christoph mit den historisch belegten Ereignissen in Straßburg im Jahr 1349. Möchte man *Schwarzer Valentinstag* jedoch einer der fünf erwähnten Kategorien historischer Romane Nünnings zuordnen, stößt man an Grenzen, da der Roman keinen Idealtyp darstellt, sondern kennzeichnende Elemente unterschiedlicher Typen in sich vereint: So schildert er mit der geplanten und im Verlauf tatsächlich durchgeführten Vernichtung der jüdischen Bevölkerung historisch belegte Ereignisse, die in chronologischer Reihenfolge präsentiert werden. Beides kennzeichnet einen dokumentarischen historischen Roman, nicht jedoch die literarische Erzähweise und die Tatsache, dass Bezüge auf historische Werke als Quelle nicht markiert sind. Jugendliche Leser, die sich mit der Thematik vorher nicht auseinander gesetzt haben, werden nicht wissen, dass die Ereignisse historisch belegt sind. Realitätsbeschreibung und Fiktion nehmen im Roman den gleichen Raum ein, es herrscht ein „geringer Grad an Fiktionalisierung von Raum und Zeit bei weitgehender Fiktionalisierung von Figuren und Handlung“.⁶⁴⁵ Die mittelalterliche Gesellschaft und das Leben in Straßburg werden realitätsgerecht abgebildet, während die meisten Figuren der Fantasie des Autors entspringen. Dies ist u.a. kennzeichnend für den realistischen historischen Roman. Zuletzt lässt sich durch das ausgewählte Kapitel deutscher Geschichte eine deutliche „Gegenwartsorientiertheit“⁶⁴⁶ erkennen, die im Folgenden näher erläutert wird. Der Zeitbezug, der die Übertragung der historischen Handlung auf eine spätere Epoche ermöglicht, kennzeichnet u.a. den metahistorischen Roman.

Schwarzer Valentinstag kann als Mentalitätsgeschichte des Mittelalters in deutschen Städten gelesen werden. Der Leser erfährt während der Lektüre Details über das Leben vor über einem halben Jahrtausend, wobei ein Fokus auf unteren Gesellschaftsschichten wie Bettlern und Gauklern liegt. Es werden die schlechten Lebensbedingungen gezeigt, wie Umwelt, Gesellschaft, Politik und Religion die Menschen in ihrer Weltanschauung und damit ihrem Verhalten prägen. Dies wird sowohl im Alltag als auch in Extremsituationen wie der Bedrohung durch die Pest oder dem damit verbundenen Hass gegen die Juden deutlich. Ein Großteil der städtischen Bevölkerung ist (oft trotz eines gelernten Handwerks) ungebildet. Sie übernehmen die Meinung der Geistlichen und Ratsherren unreflektiert und bilden sich keine eigene. Andere für sich denken zu lassen und Anweisungen zu folgen, ist einfacher und die Richtigkeit der Entscheidungen wird nicht infrage gestellt.

So auch in Bezug auf die Pest, die als Strafe Gottes betrachtet und nicht nur bei Bentele zu Propagandazwecken genutzt wurde. Von der eigenen Rechtschaffenheit überzeugt, muss ein Sündenbock gefunden werden, dessen verwerfliches

⁶⁴⁵ Nünning, *Metafiktion*. S. 267.

⁶⁴⁶ Ebd. S. 281.

Handeln Gott erzürnt.⁶⁴⁷ In der festen Überzeugung, die tödliche Seuche aufhalten zu können, indem man diejenigen, die sich vor Gott strafbar gemacht haben, vernichtet, kehrt sich der Hass der Bevölkerung gegen ihre jüdischen Mitbürger, die andere Sitten und Bräuche pflegen:

Es hatte sich unter dem demagogischen Einfluß christlicher Prediger aus Ignoranz und Bösartigkeit ein Bild des Juden aufgebaut, das ihn für jeden Christenmenschen als Ausbund der Verworfenheit erscheinen ließ: Christusmörder, Hosienschänder, Brunnenvergifter, Kinderschlächter.⁶⁴⁸

Diese Vorwürfe lassen sich auch in Benteles Roman finden, er legt sie wiederholt unterschiedlichen Figuren, die als Vertreter der „Volksmeinung“ agieren, in den Mund. Das oben angeführte Zitat zeigt, dass auch Christoph diesen Reden Glauben schenkt und sein Bild erst durch die positive Bekanntschaft mit Juden relativiert. Ein realistischeres Motiv für das Pogrom ist jedoch Geld, wie eine Sitzung der Ratsherren im Roman zeigt (245), die auch, allerdings ohne Details zum Inhalt, in Mathias von Neuenburgs Chronik, die der Judenverfolgung in Deutschland ein eigenes Kapitel widmet, erwähnt wird.⁶⁴⁹

Bentele schildert allerdings nicht nur reale Ereignisse, sondern lässt auch reale Personen als Figuren auftreten, beispielsweise das Ratsmitglied Schwarber, der sich für die Juden engagiert und dem Todesurteil gegen sie nicht zustimmt (265). Bergdolt nennt ihn in seiner Darstellung der Pest in Straßburg als historische Person,⁶⁵⁰ und beruft sich ebenfalls auf die Aufzeichnungen des Mathias von Neuenburg. Dieser erwähnt namentlich den „Schöffenmeister Peter Schwarber“ und zeigt, wie dieser durch seinen Einsatz für die jüdische Bevölkerung gewalttätig zur Aufgabe seines Amtes gezwungen wird.⁶⁵¹ Die im Roman erwähnte Folter eines Aussätzigen, der daraufhin die Zusammensetzung des Giftes verriet, mit dem die Juden die Brunnen infiziert und die Pest heraufbeschworen haben sollen (215), erwähnt auch Bergdolt als historische Tatsache, ebenso die Versammlung in Benfeld im Januar 1349.⁶⁵² Beide Bezüge stehen bei Bentele allerdings ohne Markierung der Intertextualität, so dass der Leser nur erkennt, dass hier Bezug auf Fakten genommen wird, wenn er sich außerhalb der Lektüre mit der Materie beschäftigt.

Die oben angesprochene „Gegenwartsorientiertheit“ des Romans zeichnet sich durch die Parallelen zur Judenverfolgung in Deutschland während des Dritten

⁶⁴⁷ Vgl. Klaus Bergdolt. *Der schwarze Tod in Europa. Die große Pest und das Ende des Mittelalters*. München: C.H. Beck, 2011. 3. Auflage. S. 126 f.

⁶⁴⁸ Horst Fuhrmann. *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit*. München: H.C. Beck, 2010. Dritte Auflage. S. 144.

⁶⁴⁹ *Die Chronik des Mathias von Neuenburg übersetzt von Georg Grandaur*. Mit einer Einleitung von Ludwig Weiland. Leipzig: Verlag der Deutschen Buchhandlung, 1899. S. 175 f.

⁶⁵⁰ Bergdolt. *Der schwarze Tod*. S. 131; hier in der Schreibung „Swarber“.

⁶⁵¹ *Mathias von Neuenburg*, S. 174 ff.

⁶⁵² Bergdolt. *Der schwarze Tod*. S. 127.

Reichs aus. Auch historisch unversierte Leser werden diesen Bezug erkennen; der Einsatz des Romans als Schullektüre kann zahlreiche Punkte zur Diskussion und zur Aufarbeitung der Vergangenheit bieten. Das Handeln der politischen Machthaber und die Reaktionen im Volk sind vergleichbar: die Verfolgung unter fadenscheinigen Gründen, das optische Markieren durch aufgenähte, gelbe Zeichen (199), das Nichtstun der Bürger, die auf der Seite der Juden standen, sich aber nicht zum Handeln entscheiden können (285). Die Prophezeiung eines Juden am Ende des Romans, seine Glaubensbrüder würden in den deutschen Städten wieder fußfassen, und seine Hoffnung „es wird alles anders sein“ (346), wirken wie Ironie, wenn man bedenkt, was rund 500 Jahre später in den gleichen Städten geschah. Somit ist Benteles Romans ein „wichtiges Buch gegen das Vergessen“, wie Hilde Domin auf dem Klappentext zitiert wird, und vereint zwei unterschiedliche historische Epochen durch ein gemeinsames Thema. Besonders im Zuge des nicht nur in Deutschland erneut erstarkenden national(sozial)istischen Gedankenguts seit 2016 leisten Romane wie *Schwarzer Valentinstag* Aufklärungsarbeit bei einer jugendlichen Zielgruppe, die die Fehler der Vergangenheit nicht wiederholen soll.

5.4.6 Zusammenfassung

Schwarzer Valentinstag vereint Elemente von Krimi und historischem Roman zu einer spannenden und informativen Romanhandlung. Neben dem durch ein Verbrechen bedingten Einzelschicksal des Kaufmanns Schimmelfeldt und seines Sohnes Christoph schildert Bentele ein kollektives Verbrechen: die Ermordung der Juden in deutschen Städten im 14. Jahrhundert. In Christoph und seinen Ermittlungen werden fiktive und faktuale Ereignisse zusammengeführt. Während er den Betrug an seinem Vater aufklärt, findet er Zuflucht bei einer jüdischen Familie, die Opfer des Pogroms wird. Der Betrug an Schimmelfeldt und die Ermordung der Juden werden von den gleichen Männern veranlasst, so dass sich beide Kriminalfälle überschneiden. Die schuldigen Kaufleute legen ihrem kriminellen Handeln noble Ziele zugrunde und wollen nach eigener Aussagen dem Frieden dienen, vertreten jedoch auch wirtschaftliche Interessen, die sie über das Wohl der Menschen stellen.

Die systematische Verfolgung der Juden, die im Roman über einen Zeitraum von ca. zwei Jahren nachgezeichnet wird und bis zum Pogrom stetig an Intensität gewinnt, lässt Parallelen zum Dritten Reich und aktueller Hetze gegen Flüchtlinge erkennen. Der Autor zeigt, wie sich die Geschichte wiederholt, wie die Gräueltaten einer mittelalterlich unaufgeklärten und ungebildeten Menge von modernen, aufgeklärten Menschen ohne Reflektion wiederholt werden. Auf diese Weise lässt sich der Roman auch im Geschichtsunterricht einsetzen; er ist ein spannende Schilderung der damaligen Ereignisse, die den Bogen zwischen Fiktion und Fakten schlägt und dem Leser verdeutlicht, wie eng der Bezug zwischen Vergangenheit und Gegenwart, aber auch zwischen Realität und Fiktion sein kann.

6 Zusammenfassende Ergebnisse

In dieser Arbeit wurde gezeigt, dass Jugendkrimis im 21. Jahrhundert ein vielschichtiges, abwechlungsreiches und literarisch anspruchsvolles Genre sind, das in der Literaturwissenschaft Beachtung verdient. In vielen bisherigen Darstellungen zur Kinder- und Jugendliteratur und ebenfalls den meisten Abhandlungen über das Krimigenre werden Jugendkrimis als spezielle Ausprägung beider Seiten allerdings am Rande oder gar nicht erwähnt. Vielfach werden Kinderkrimis und Jugendkrimis als eine Einheit behandelt, ohne dabei auf Besonderheiten in der Darstellung für eine spezifische Altersgruppe einzugehen, die sich vor allem in Bezug auf das dargestellte Verbrechen und typische Täter- und Opferfiguren teils erheblich unterscheiden. Darüber hinaus wird auf stereotype Abenteuergeschichten verwiesen, die oft den Oberbegriff bilden und den Krimi nur als eine mögliche Spielart subsumieren. Ebenso liegt der Fokus oft auf den so genannten „Klassikkern“, Werken aus der Anfangszeit des Genres, die die Aktualität des Jugendkrimis, der sich in rund 70 Jahren weiterentwickelt hat, nicht verdeutlichen können und oft nur dem Untergenre der Detektivgeschichte angehören.

Genau wie Erwachsenenkrimis zeichnen sich auch Jugendkrimis durch ein breites Spektrum an unterschiedlichen Ausprägungen aus, wenngleich das in der Forschung bisher nicht näher untersucht wurde. Es ist daher unzureichend, nur eine dieser Ausprägungen zu untersuchen und von ihr auf das gesamte Genre zu schließen. Viel eher muss erkannt werden, dass es nicht „den“ Jugendkrimi gibt, sondern das Genre in unterschiedliche Subgenres unterteilt werden kann und muss, wenn es differenziert betrachtet werden will. Wie jedem literarischen Genre liegt auch Krimis eine elementare Struktur zu Grunde, die das Genre erst als solches greifbar macht und die wesentlichen inhaltlichen Elemente definiert, die der Leser bei der Lektüre erwartet. Im Krimi besteht diese Struktur aus einem Verbrechen, der Suche nach dem Täter als Mittelpunkt der Handlung und der finalen Aufklärung. Die Verwendung dieses Schemas bedeutet jedoch nicht, dass sich Romane des Genres automatisch ähneln und Krimis, so ein häufiger Vorwurf, immer das Gleiche darstellen und daher mit wenig Neuem aufwarten können. Der Autor unterliegt innerhalb der Genregrenzen nur wenigen Regeln, die sein Schaffen einschränken, denn die oben genannte Struktur kann auf vielfältige Weise variiert

werden. Dies wird vor allem in der Darstellung der drei Hauptfiguren des Krimigenres deutlich: Täter, Opfer und Ermittler können jeweils aus unterschiedlichen demografischen, sozialen oder kulturellen Schichten stammen und tragen auf diese Weise zur Abgrenzung von Subgenres bei. Auch die Motive für ein Verbrechen, die Art des Verbrechens und der Aufklärung können stark variieren.

Wie erwähnt wurden unterschiedliche Subgenres des Krimis in der Erwachsenenliteratur eingehend untersucht, in der Jugendliteratur jedoch allenfalls gestreift oder nur in kürzeren Artikeln erwähnt. Mit dieser Arbeit liegt erstmals eine genaue Ausdifferenzierung in die verschiedenen Spielarten vor, die anhand der drei Hauptfiguren des Krimis untergliedert wurden:

Im hier vorgestellten Detektivroman liegt der Fokus auf der Figur des Ermittlers, der genauer gefasst als Detektiv bezeichnet werden kann. Zwei der behandelten Reihen, *The Boy Sherlock Holmes* und *Enola Holmes*, zeigen jugendliche Detektive, die sich bewusst auf die Suche nach Verbrechen oder Rätseln machen und in der Aufklärung kein Spiel, sondern die Grundlage für ihren späteren Lebensunterhalt sehen. Die Motivation kann dabei variieren, Enola ermittelt aus Hilfsbereitschaft und Mitleid, Sherlock sucht zu Beginn allein die mentale Stimulation. Als zweite Variante kann im schablonenhaften Detektivroman ein Ermittler auftreten, der durch Zufall in ein Verbrechen verwickelt wird und diesem Metier einmalig und meist laienhaft nachgeht. Im Vergleich zum dominanten Ermittler sind die anderen Figuren, Opfer und Täter, schemenhaft und ohne Tiefe. Die Opfer, meist erwachsen, erfüllen lediglich auslösende Funktion und es werden nur die Informationen über sie gegeben, die für die Klärung des Falls notwendig sind. Ebenso blass sind die Täter in den oben genannten Reihen, sie treten zu einem späten Zeitpunkt der Handlung auf und werden nicht als Individuen interessant, sondern nur aus Urheber eines Verbrechens. Der schablonenhafte Detektivroman gesteht dem Täter etwas mehr Raum zu, wird aber gerade dadurch vorhersehbar, da sich in den meisten Fällen die unverdächtigste Figur als Täter herausstellt.

Aktuelle Spionage- und Überwachungsskandale haben dem Subgenre des Agententhillers, dem in der Forschungsliteratur nach Ende des Kalten Krieges oftmals der Untergang prophezeit wurde, nach der Jahrtausendwende zu einem überraschenden Hoch verholfen. Auch hier stehen jugendliche Ermittlerfiguren im Mittelpunkt, die entsprechend der Genrebezeichnung als Agenten bezeichnet werden können, da sie im Auftrag einer Organisation oder eines Geheimdienstes tätig werden. Erneut lassen sich unterschiedliche Ausprägungen beobachten: Auf der einen Seite stehen eskapistisch-actiongeladene Reihen wie *Alex Rider* oder *Young Sherlock Holmes*, die sich in Bezug auf exotische, sich schnell abwechselnde Schauspielorte und die Darstellung der Täter als personifiziertes Böses an Ian Flemings Vorbild orientieren. Die Täter, besser als Schurken zu bezeichnen, werden oft nicht nur durch ihr Äußeres als solche markiert, sondern auch durch ihre Pläne, die nicht selten die ganze Welt bedrohen, charakterisiert. Es herrscht eine eindeutige Einteilung der Figuren in gut und böse ohne Zwischentöne vor. Viele Szenen

dieser Romane überschreiten das Menschenmögliche und Wahrscheinliche durch spektakuläre, effekthaschende Szenen, die dem Leser eskapistische Unterhaltung bieten. Auf der anderen Seite präsentieren Reihen wie *Boy Soldier* eine kritischere Auseinandersetzung mit dem Vorgehen von Geheimdiensten und durchbrechen durch ambivalente Täterfiguren die stereotype und realitätsferne Darstellung der vorher genannten Reihen. Zudem wird die Rolle des Agenten thematisiert, der nicht mehr aus Patriotismus handelt, sondern Beamter ist.

Entgegen der vielfach geäußerten Kritik, der Krimi sei als Genre nicht in der Lage, gesellschaftskritisch zu wirken und innerpsychologische Vorgänge glaubhaft zu präsentieren, lassen sich viele Jugendkrimis als psychologische Jugendkrimis klassifizieren, die wiederum in zwei typische Erscheinungsformen, ermittler- bzw. täterfokussiert, differenziert werden können. Die ermittlerfokussierte Variante, vorgestellt anhand der Reihen *Afrodite* und *Tatort Oslo*, zeigt wirklichkeitsnahe Ermittlerfiguren, die sich für Gerechtigkeit einsetzen und erst ruhen, wenn Unschuldige entlastet und die wahren Täter gefasst wurden. In beiden Reihen sehen die Ermittler ihr Vorgehen als Vorbereitung auf den späteren Beruf als Polizist. Im Gegensatz zu den Detektivromanen sind im ermittlerfokussierten psychologischen Jugendkrimi auch die anderen Figuren ausgearbeitet. Hierbei verschwimmt die in anderen Subgenres klare Grenze zwischen Tätern und Opfern, die vielfach in einer doppelten Rolle gezeigt werden und auf diese Weise die Möglichkeit für gesellschaftliche und soziale Kritik bieten, da Verbrechen oft durch äußere Einflüsse bedingt werden und den Figuren als letzter Ausweg erscheinen, um ihre Existenz zu sichern. Beide Reihen zeigen zudem die Auswirkung von Verbrechen auf die Psyche der beteiligten Figuren, was durch die Darstellung von realitätsnahen Verbrechen wie Mobbing oder Gewalt unter Jugendlichen anschaulicher und nachvollziehbar wird.

Insgesamt seltener vertreten, in den letzten Jahren jedoch zunehmend häufiger anzutreffen, ist die zweite Variante des psychologischen Jugendkrimis, die täterfokussierte. Diese zeichnet sich vor allem durch die Abwesenheit einer der drei Hauptfiguren aus, da in der Regel kein Ermittler auftritt bzw. er eine so geringe Nebenrolle einnimmt, dass er in dieser Betrachtung vernachlässigt werden kann. Der Fokus liegt auf dem oder den Täter(n) und der Leser verfolgt die Planung und Durchführung eines Verbrechens aus seiner Sicht, oftmals auf narratologischer Ebene durch die Verwendung eines Ich-Erzählers verstärkt. Täterfokussierte psychologische Jugendkrimis setzen sich wie die ermittlerfokussierte Variante mit den Bedingungen für Verbrechen auseinander, diskutieren jedoch noch stärker die Frage der Schuld und der Verantwortung für das eigene Handeln. Hier obliegt es dem jugendlichen Leser, die Handlungen und Gedanken der Figuren zu bewerten, da oftmals eine Wertung und Strafe innerhalb des Romans ausbleibt. Beide Varianten zeigen sowohl erwachsene als auch jugendliche Figuren in der Rolle von Tätern und Opfern.

Zuletzt wurden hybride Formen aufgezeigt, die aus der Verbindung des Krimigenres mit anderen Genres entstehen und auf diese Weise die traditionellen Grenzen zwischen einzelnen Genres überwinden. In dieser Arbeit wurden zwei Ausprägungen exemplarisch vorgestellt: Zum einen die Kombination aus Krimi und Science Fiction anhand der Reihe *Virals*. Die Science Fiction-Elemente sind in der Ermittlergruppe aus vier Jugendlichen präsent, die durch eine pseudowissenschaftlich erklärte Mutation übermenschliche Kräfte bekommen, die sie auch zur Aufklärung von Verbrechen und Rätseln einsetzen und ihnen Ermittlungen ermöglichen, die unter normalen Umständen von physischen Gesetzen eingeschränkt würden. Die Gefahren medizinischer Forschungen, deren Ergebnisse in den falschen Händen als Waffe genutzt werden könnten, werden ebenfalls thematisiert und verweisen auf aktuelle Debatten, u.a. zur Genmanipulation. Zum anderen veranschaulichte *Schwarzer Valentinstag* die Mischung aus Krimi und historischem Roman, die sich in der Erwachsenenliteratur längst etabliert hat. Das fiktive Einzelschicksal der Ermittlerfigur wird in diesem Roman mit dem historisch belegten Kollektivschicksal der jüdischen Bevölkerung des Mittelalters kombiniert, so dass nicht nur eine Mischung aus Genres, sondern auch aus Fiktion und Realität entsteht, die zudem in ihrer Aktualität auf die Gegenwart übertragen werden kann.

Auch die Art der dargestellten Verbrechen ist in modernen Jugendkrimis weitaus breiter gefächert als ältere Forschungsbeiträge den Anschein erwecken, was in vielen Fällen jedoch durch die angesprochene fehlende Differenzierung in Kinderliteratur und Jugendliteratur bedingt ist. In den Anfängen des Genres wandten sich viele Texte an ein kindliches Publikum, so dass auch die dargestellten Verbrechen der kindlich-naiven Psyche des Lesers und seiner meist unkomplizierten Weltanschauung angepasst wurden. Vielfach lassen sich hier Verbrechen wie Diebstahl oder Betrug finden, die weder mit körperlichen noch mit psychischen Beeinträchtigungen der Figuren einhergehen und eine Lösung, die die zu Beginn herrschende Harmonie wiederherstellt, ermöglichen. Mit zunehmender Ausdifferenzierung der Kriminalliteratur für ein spezifisch jugendliches Publikum, die vielfach einen stärkeren Bezug zur Erwachsenen- als zur Kinderliteratur aufweist, haben sich jedoch auch die dargestellten Verbrechen verändert.

In manchen Fällen lassen sich bei einer näheren Betrachtung subgenrespezifische Verbrechensarten bzw. -tendenzen erkennen, die jedoch von der konkreten Realisierung durch den Autor bedingt sind. Innerhalb der Gruppe der Detektivromane grenzt sich beispielsweise der schablonenhafte Jugendkrimi ab, indem das typische Verbrechen in den meisten Fällen ein Mord ist. Bei schablonenhaften Jugendkrimis handelt es sich jedoch stets um in sich abgeschlossene Romane, die keine Folgebände nach sich ziehen, so dass es möglich ist, den Mord als singuläres Geschehen darzustellen, in das die Ermittlerfigur nur zufällig und einmalig verstrickt wird. Die mehrbändigen Reihen zeigen andere Verbrechen, z.B. Diebstahl, Entführung oder Erpressung, die klassisch mit diesem Subgenre in Verbindung

gebracht werden und auch den Großteil der Verbrechen in Conan Doyles Sherlock Holmes-Erzählungen ausmachen.

Im Gegensatz dazu stehen die Agententhiller, die durch ihre Konzeption auf spektakuläre Verbrechen mit weitreichender Wirkung ausgelegt sind. Es gibt eine Vielzahl möglicher Verbrechen, u.a. Betrug, Diebstahl, Erpressung, Mord und Terrorismus, die sich nicht auf Einzelpersonen, sondern auf große Bevölkerungsgruppen oder sogar ganze Staaten auswirken. Der Agententhiller zeigt das Größte vom Großen und dass während der Durchführung der Verbrechen Menschen ums Leben kommen, wirkt in Anbetracht der Tatsache, dass im Falle eines Scheiterns des Agenten Hunderte bis Tausende den Tod finden, beinahe nebensächlich. Von diesem Schema weichen lediglich die realitätsnäheren und kritischeren Agententhiller, hier durch McNabs Reihe vertreten, ab, die auch Verbrechen an Einzelpersonen zeigen.

Psychologische Jugendkrimis, sowohl in der ermittler- als auch der täterfokussierten Variante, warten mit einem breiten Spektrum möglicher Verbrechen auf, die sich meist an der Realität des Lesers orientieren (z.B. Diebstahl, Erpressung, Mobbing, Rassismus) und ihm auf diese Weise die Reflexion über das Handeln der Figuren ermöglichen. Mit vielen dieser Verbrechen können Jugendliche im Laufe des Erwachsenwerdens auf Seiten der Täter oder der Opfer in Berührung kommen. Andere Verbrechen, z.B. Menschenhandel oder organisierte Bandenkriminalität, dienen als Grundlage für soziale oder politische Kritik innerhalb der Romane.

In den hybriden Jugendkrimis lässt sich kein subgenretypisches Verbrechen ausmachen, da dieses u.a. auch durch das zweite Genre, mit dem der Krimi eine Verbindung eingeht, beeinflusst werden kann. Die Verbrechen reichen von Betrug über Entführung und Mord bis zum Terrorismus, auch die Kombination mehrerer Verbrechen ist möglich.

Eingangs wurde darauf hingewiesen, dass narratologische Merkmale wie die Erzählperspektive oder der Spannungsaufbau alleine nicht ausreichen, um Untergenres voneinander abzugrenzen und klare Linien zwischen verschiedenen Spielarten zu ziehen. Es lassen sich jedoch bestimmte Tendenzen aufzeigen, die mitunter in einem Subgenre häufiger vertreten sind als in anderen. Hierzu zählt u.a. die Wahl einer bestimmten Erzählperspektive, die die Rezeption des Lesers lenken kann, indem sie Figuren sympathisch oder unsympathisch, verdächtig oder harmlos erscheinen lässt. In diesem Zusammenhang wurde gezeigt, dass Autoren moderner Jugendkrimis gerne Ich-Erzähler in verschiedenen Rollen auftreten lassen und auf diese Weise das Sympathieempfinden des Lesers für die Figuren lenken. Bei unkritischer Lesehaltung übernimmt der Leser die subjektiven Einschätzungen der erzählenden Figur unreflektiert und lässt sich mitunter auf falsche Fährten locken. Auch ohne narratologische Kenntnisse kann der jugendliche Leser erkennen, wie er durch die Wahl des Erzählers in seiner Beurteilung der Handlung und der Figuren beeinflusst wird. Der Wechsel zum Ich-Erzähler ist ein wichtiges

Kennzeichen moderner, realistischer Literatur für junge Leser.⁶⁵³ Was Hofmann für moderne Kinderliteratur feststellt, nämlich dass individuell gestaltete Ich-Erzähler vor allem dann auftreten, wenn die Handlungen und Denkweisen der kindlichen Figur im Mittelpunkt des Romans stehen,⁶⁵⁴ lässt sich auch auf Jugendkrimis übertragen; besonders dann, wenn die charakterliche Entwicklung und die persönliche Involviertheit einer Figur in ein Verbrechen im Vordergrund stehen. Belegen lässt sich dies am besten anhand des Subgenres der psychologischen Jugendkrimis. Von fünf vorgestellten Romanen bzw. Reihen dieser Ausprägung präsentieren vier einen jugendlichen Ich-Erzähler; sowohl Ermittler als auch Täter und Opfer sind hier in dieser Funktion vertreten. In der Reihe *Afrodite*, exemplarisch für die ermittlerfokussierte Variante, wird durch eine Ich-Erzählerin nicht nur der Gerechtigkeitssinn der jugendlichen Ermittlerin gut verdeutlicht, sondern es werden auch die Auswirkungen ihrer Nachforschungen auf ihren mentalen Zustand eindringlich geschildert. In der täterfokussierten Variante stehen zweimal die Täterinnen im Mittelpunkt; ihre Gedanken und Handlungen vor, während und nach des von ihnen verübten Verbrechens werden durch die Erzählperspektive sehr zugänglich, erwecken Sympathie im Leser und fordern ihn auf diese Weise zur eigenständigen Bewertung des Geschehens auf. Auch andere Subgenres, z.B. der Detektivroman und der hybride Krimi, lassen Ich-Erzähler auftreten, um neben der Krimihandlung die Entwicklung der Hauptfigur (in *Enola Holmes* zur selbstständigen jungen Frau, in *Virals* von einem mutierten Virus infiziert) authentisch darzustellen.

Im Gegensatz dazu fallen die Romane und Reihen auf, die eine Figur aus dem Werk eines anderen Autors entlehen und sich somit interfigural verhalten. Hier steht der Ermittler im Mittelpunkt der Handlung und der Leser erfährt seine Gedanken und Gefühle, oft jedoch nur bruchstückhaft, so dass bei den Sherlock Holmes Figuren stets ein Teil der Ermittlungen und Schlussfolgerungen verborgen bleibt, um ein überraschendes Finale mit einer lückenlosen Aufklärung präsentieren zu können, während diese Perspektive in den Agententhrillern notwendig ist, um das mögliche Scheitern und den damit verbundenen Tod des Agenten als spannungserzeugende Option aufrechtzuerhalten.

Auch unter didaktischen Gesichtspunkten kann ein positives Resümee zu modernen Jugendkrimis gezogen werden, denn die von Kritikern geäußerte Befürchtung, Krimis könnten Jugendlichen durch positiv besetzte Täterfiguren falsche Werte vermitteln, sie durch die Darstellung von Verbrechen gegenüber Gewalt abstumpfen lassen und seien auch ästhetisch unbefriedigend, ist unbegründet. In dieser Arbeit wurde viel eher gezeigt, dass Jugendkrimis ihre Leser zum eigenständi-

⁶⁵³ Vgl. Weinkauf und van Glasenapp. *Kinder- und Jugendliteratur*. S. 85.

⁶⁵⁴ Regina Hofmann. *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010. S. 138.

digen Reflektieren, Diskutieren und Bewerten der dargestellten Handlung ermutigen. Ambivalente Täterfiguren wirken einer stereotypen Denkweise und vorschnellen Klassifizierung von Menschen entgegen, Verbrechen werden als Teil der Gesellschaft und durch sie bedingt verstanden, statt tabuisiert zu werden.

Zudem lassen sich weitere positive Aspekte der Lektüre von Jugendkrimis hervorheben: So tragen beispielsweise die vorgestellten Romane, die sich intertextuell zu Conan Doyles bzw. Flemings Werken verhalten, dazu bei, dem jugendlichen Leser Klassiker der Detektivgeschichte bzw. des Agententhillers näherzubringen. Das Interesse für die Originalwerke wird geweckt und damit nicht nur ein Bogen zur Erwachsenenliteratur gespannt, sondern es werden auch zwei literarische und kulturelle Phänomene präsentiert, die die Popularität bestimmter Figuren greifbar machen. Holmes und Bond stellen Prototypen des Ermittlers in unterschiedlichen Subgenres des Krimis dar und zeigen dem Leser auf diese Weise gleichsam Veränderungen in Laufe der Jahre.

Die Agententhiller bieten nicht nur eskapistisches Lesevergnügen, das einen spannenden und unterhaltsamen Ausgleich zum Alltag schafft, sondern präsentieren zugleich jugendliche Hauptfiguren, die sich gegen eine dominante Fremdbe-stimmung wehren, nicht blind Befehle ausführen und durch eigenständiges Han-deln und eigene Moralvorstellungen eine individuelle Persönlichkeit ausarbeiten können. Kritischere Reihen wie die McNabs, die sich an ältere Jugendliche ab etwa 16 Jahren wenden, wirken zudem einer vermeintlichen Glorifizierung des Geheimdienstes und militärischen Arbeitens entgegen, indem Korruption und Verrat innerhalb der eigenen Reihen thematisiert werden. Auch hier wird einem einseitigen Weltbild, das Menschen ohne Zwischenzonen in „die Guten“ und „die Bösen“ einteilt, entgegengewirkt; junge Leser lernen, Figuren und damit auch Menschen nicht nach ihrer Position oder gesellschaftlichen Stellung, sondern ihrem Handeln zu beurteilen.

Die explizite Darstellung von Verbrechen als Teil der Gesellschaft und als Phäno-men, das nicht nur Erwachsene, sondern auch Jugendliche auf Seiten der Täter sowie der Opfer betrifft, führt nicht zur Abstumpfung gegenüber den gezeigten Straftaten, sondern kann im Gegenteil als Chance verstanden werden: Psycholo-gische Jugendkrimis befassen sich intensiv mit den Bedingungen für Verbrechen und den Auswirkungen auf die Psyche aller Beteiligter. Unterschiedliche Figuren vertreten dabei unterschiedliche Einstellungen und laden den Leser dazu ein, Stel-lung zu beziehen und sich eine eigene Meinung über das dargestellte Handeln zu bilden. Dabei wird der Leser für Verbrechen wie Mobbing, die in einer modernen Gesellschaft beinahe alltäglich geworden sind und oft bagatellisiert werden, sensi-bilisiert. Die Figuren zeigen die Konsequenzen des eigenen Handelns auf, sowohl die positiven als auch die negativen Seiten, und geben dem Leser auf diese Weise Richtlinien für das eigene Verhalten. Hier fungieren trotz der Sympathie des Le-sers für die falsch handelnden Hauptfiguren auch die täterfokussierten psycholo-

gischen Jugendkrimis als Mittel der Reflexion. Im Roman präsentierte Moralvorstellungen können durch den Leser mit den eigenen Werten verglichen und auf diese Weise von einem moralischen Standpunkt aus in Eigenleistung bewertet werden, statt vorgefertigte Wertungen innerhalb des Romans zu übernehmen. Auch eine nähere Betrachtung der erwähnten narratologischen Elemente, die den Leser während der Lektüre beeinflussen (sollen), bietet einen vielversprechenden Ansatzpunkt und macht jugendliche Leser auf Schreibstrategien und bewusste Leserlenkung als Merkmale modernerer Literatur aufmerksam.

Die vorgestellten hybriden Jugendkrimis geben Ausblicke in unterschiedliche Zeitebenen: *Virals*, als Mischung aus Krimi und Science Fiction, befasst sich mit der Macht der Wissenschaft und der Manipulation der menschlichen DNS, wie sie in naher Zukunft möglich werden könnte. Im Verlauf der Reihe wird die zufällige Mutation der jugendlichen Hauptfiguren Anlass zu Diskussionen über den verantwortungsvollen Umgang mit Experimenten und Forschungsergebnisse, die in den falschen Händen als Waffe missbraucht werden könnten. Auch die Macht des Individuums und die Frage, ob besondere Fähigkeiten nur zum eigenen Nutzen oder zum Wohle anderer eingesetzt werden sollten, werden in der Reihe thematisiert und bieten reichlich Potential für eine Anschlusskommunikation. *Schwarzer Valentinstag* arbeitet als historischer Krimi auf der entgegengesetzten Zeitebene und zeigt dem Leser, was in der Vergangenheit bereits geschehen ist, sich in der Gegenwart oder Zukunft jedoch wiederholen könnte. Historische Krimis können Fakten über wahre Ereignisse transportieren und dem Leser auf diese Weise nicht nur Wissen vermitteln, sondern auch Parallelen zwischen damaligen Zeiten und unserer modernen Gesellschaft aufzeigen. Bentele stellt in seinem Roman beispielsweise einen Bezug zwischen historisch belegten mittelalterlichen Pogromen gegen Juden und dem Dritten Reich her, der sich auch auf aktuelle Tendenzen eines wieder erstarkenden rechtsgesinnten Nationalismus übertragen lässt.

In dieser Arbeit wurde bewusst keine explizite Analyse unter Gender-Gesichtspunkten vorgenommen; hierzu würde sich ein separater Forschungsbeitrag anbieten. Dennoch kann generell erwähnt werden, dass sich Geschlechterrollen in Jugendkrimis seit Beginn des Genres verändert haben. So genannte Klassiker des Genres zeigen meist männliche Figuren in der Rolle des Ermittlers und des Täters, wenngleich mit Figuren wie Nancy Drew auch weibliche Detektive entstanden; diese waren jedoch in der Unterzahl und in Ermittlergruppen spielten sie meist eine untergeordnete Rolle und waren auf die Hilfe ihrer männlichen Mitstreiter angewiesen. In modernen Jugendkrimis lassen sich diese traditionellen Muster nicht mehr bzw. nur bedingt finden: Viele Jugendkrimis zeigen junge Frauen in der Rolle der Ermittler (z.B. Springer, Jacobsson und Reichs), die männlichen „Kollegen“ in nichts nachstehen und ihre Fälle oft nicht nur durch Intelligenz und Mut, sondern auch durch Einfühlungsvermögen und Verständnis lösen. Ebenso treten sie als Täter auf (z.B. Jacobsson, Reece, Corrigan), die genauso kaltblütig und brutal agieren können wie männliche Täter. Auch in traditionell männlich

dominierten Subgenres wie dem Agententhiller treten weibliche Hauptfiguren auf wie z.B. McNab in *Boy Soldier* unter Beweis stellt.

Krimi ist nicht gleich Krimi – das hat die vorliegende Analyse deutlich gezeigt. Es gibt weder „Kinder- und Jugendkrimis“, die gleichsam für beide Altersgruppen geeignet sind, noch „den“ Jugendkrimi, der sich durch ein eindeutiges Schema definieren lässt. Viel eher muss in der Forschung endlich erkannt werden, dass Kriminalliteratur für jugendliche Leser ebenso vielfältig wie die für Erwachsene ist.

Anhang

Abkürzungsverzeichnis der Sherlock Holmes Geschichten

Baring-Gould, William S. (Ed.). *The annotierte Sherlock Holmes. The für novels and the fifty-six Short stories complete by Sir Arthur Conan Doyle.* 2 Bände. London: Random House, 1968.

<i>Beeches</i>	The Adventure of the Copper Beeches. II, 114–132.
<i>Blaze</i>	The Adventure Of Silver Blaze. II, 61–281.
<i>Boscombe</i>	The Boscombe Valley Mystery. II, 134–152.
<i>Box</i>	The Adventure of the Cardboard Box. II, 193–208.
<i>Carbuncle</i>	The Adventure of the Blue Carbuncle. I, 451–467.
<i>House</i>	The Adventure of the Empty House. II, 329–349.
<i>Interpreter</i>	The Greek Interpreter. I, 590–604.
<i>League</i>	The Adventure of the Red-Headed League. I, 418–438.
<i>Men</i>	The Adventure of the Dancing Men. II, 527–545.
<i>Musgrave</i>	The Musgrave Ritual. I, 123–140.
<i>Norwood</i>	The Adventure of the Norwood builder. II, 414–431.
<i>Partington</i>	The Adventure of the Bruce Partington Plans. II, 432–452.
<i>Pince-Nez</i>	The Adventure of the Golden Pince-Nez. II, 350–367.
<i>Pips</i>	The Adventure of the five Orange Pips. I, 389–403.
<i>Problem</i>	The Final Problem. II, 301–318.
<i>Scandal</i>	A Scandal in Bohemia. II, 346–367.
<i>Scott</i>	The Adventure of the Gloria Scott. I, 107–122.
<i>Sign</i>	The Sign of the Four. I, 610–688.
<i>Squire</i>	The Adventure of the Reigate Squire. I, 331–345.
<i>Stain</i>	The Adventure of the Second Stain. I, 301–322.
<i>Study</i>	A Study in Scarlet. I, 143–234.

Geschlecht der Hauptfigur und Art des Verbrechens in ausgewählten Jugendkrimis

Jahr	Autor	Originaltitel	Hauptfigur	Verbrechen
2000	Ken Catran	<i>Talking to Blue</i>	m & w	Mord
2001	Ken Catran	<i>Blue Murder</i>	m & w	Mord
2004	Ken Catran	<i>Blue Blood</i>	m & w	Mord
2004	Elisabeth Chandler	<i>No time to die</i>	w	Mord
2007	Helen Vreeswijk	<i>Overdosis</i>	w	Drogen / Vergewaltigung
2009	Krystyna Kuhn	<i>Aschenputtelflucht</i>	w	Mord
2009	Michel Honaker	<i>Le Département du diable</i>	m	Mord
2009	Anne Casidy	<i>The dead house</i>	w	Mord
2009	Lynn Weingarten	<i>Wherever Nina lies</i>	w	Entführung
2010	Mel Wallis de Vries	<i>Buiten zinnen</i>	w	Mord
2010	Mel Wallis de Vries	<i>Uitgespeeld</i>	w	Mord
2010	Helen Vreeswijk	<i>De stalker</i>	w	Stalking
2010	Inge Löhning	<i>Schattenkuss</i>	w	Mord
2010	Roger H. Schoemans	<i>Behind your back</i>	m	Entführung / Verleumdung
2010	Mel Wallis de Vries	<i>Vals</i>	w	Entführung
2010	Marie-Aude Murail	<i>Le tueur à la cravate</i>	w	Mord
2010	Falko Löffler	<i>Im Funkloch</i>	m	Entführung
2010	Helen Vreeswijk	<i>Loverboys</i>	w	Zwang zur Prostitution
2010	Michel Jaffe	<i>Rosebush</i>	w	versuchter Mord
2011	Ulrike Rylance	<i>Villa des Schweigens</i>	w	Mord
2011	Mel Wallis de Vries	<i>Waanzin</i>	w	Entführung
2011	Susanne Mischke	<i>Rosengift</i>	w	Stalking
2011	Alexandra Kui	<i>Lügensommer</i>	w	Mord
2011	Susanne Orosz	<i>Wächter des Schlafs</i>	w	Mord
2011	Elisabeth Hermann	<i>Lilienblut</i>	w	Mord
2011	Keren David	<i>When I was Joe</i>	m	Mord
2011	Carmen Korn	<i>Vorstadtprinzessin</i>	m	Mord
2011	Anna Jarzab	<i>All Unquiet Things</i>	m & w	Mord

2012	Tamina Berger	<i>Frostengel</i>	w	Mord
2012	Jutta Wilke	<i>Wie ein Flügelschlag</i>	w	Mord
2012	Ulrike Rylance	<i>Todesblüten</i>	w	Mord
2012	Agnes Hammer	<i>Ich blogg dich weg!</i>	w	Verleumdung
2012	Anne Spitzner	<i>Benebelt</i>	w	Drogen
2012	Anne Spitzner	<i>Geraubt</i>	w	Entführung
2012	Anne Spitzner	<i>Umzingelt</i>	w	Rassismus / Gewalt
2012	Carolin Kotsch	<i>Abgeschirrt</i>	w	Sabotage
2012	Susan Müller	<i>Ausgebremst</i>	w	Sabotage
2012	Andreas Galk	<i>Campkids</i>	w	Todschlag
2012	Kate Ellison	<i>The Butterfly Clues</i>	w	Mord
2012	Ulrike Bliefert	<i>Bitterherz</i>	w	Entführung
2012	Lydia Nehring	<i>Verschollen</i>	m	Diebstahl
2012	Keren David	<i>Almost True</i>	m	Mord
2012	Klaus-Peter Wolf	<i>Nachtblauer Tod</i>	m	Mord
2012	Beate Dölling & Didier Laget	<i>Lügenbeichte</i>	m & w	Mord
2012	Alfred Bekker	<i>Leonardos Drachen</i>	m	versuchter Mord
2012	Alfred Bekker	<i>Der geheimnisvolle Mönch</i>	m	versuchter Mord
2012	Alfred Bekker	<i>Im Schatten des Sonnengottes</i>	m	Mord
2012	Markus J. Beyer	<i>Der letzte Stich des Drachenkämpfers</i>	m	versuchter Mord
2012	Kirsten Boie	<i>Der Junge, der Gedanken lesen konnte</i>	m	Diebstahl / Körperverletzung
2012	Usch Luhn	<i>Herzgespinst</i>	m & w	Mord
2012	Jennifer Shaw Wolf	<i>Breaking beautiful</i>	w	Mord
2012	Todd Strasser	<i>Kill u last</i>	w	Entführung / Drohung
2012	William Richter	<i>Dark eyes</i>	w	Mord
2012	Michel Jaffe	<i>Ghost flower</i>	w	versuchter Mord
2013	Gina Meyer	<i>In guten wie in toten Tagen</i>	w	Mord
2013	Elisabeth Rapp	<i>Wenn er mich findet, bin ich tot</i>	w	Mord
2013	Petra Schwarz	<i>Schwanengrab</i>	w	Mord

2013	Susan Müller	<i>Total am Limit</i>	w	häusliche Gewalt
2013	A.P. Glonn	<i>Anpfiff, Abstoß, Mord</i>	w	Mord
2013	Klaus-Peter Wolf	<i>Neongrüne Angst</i>	m & w	Mord
2013	Ulrike Rylance	<i>Eiskaltes Herz</i>	w	Mord
2013	Andreas Schlüter	<i>Dangerous Deal</i>	m	Mord
2013	Liz Coley	<i>Pretty girl 13</i>	w	Entführung / Vergewaltigung
2013	Sam Hepburn	<i>Chasing the dark</i>	m	Mord
2014	Karen-Susan Fessel	<i>Schattenblicke</i>	w	Entführung / Erpressung
2014	April Henry	<i>The girl who was supposed to die</i>	w	Mord
2014	Tess Sharpe	<i>Far from you</i>	w	Mord
2014	Hannah Jayne	<i>Truely, madly, deadly</i>	w	Mord
2014	Thomas Kastura	<i>Please identify</i>	w	Verleumdung
2014	Petra Schwarz	<i>Sommerpest</i>	w	Mord
2014	Andreas Schlüter	<i>Vermisst in Florenz</i>	m & w	Entführung
2014	Laila El Omari	<i>Klippentanz</i>	w	Mord
2014	Heike Eva Schmidt	<i>Tausendmal gedenk ich dein</i>	w	versuchter Mord
2014	Andreas Götz	<i>Hörst du den Tod?</i>	m & w	Entführung/ Mord
2015	Andreas Schlüter	<i>Puppentanz in Prag</i>	m & w	Diebstahl / Erpressung / Drogenhandel
2015	Kristina Dunker	<i>Bevor er es wieder tut</i>	m & w	Entführung / Vergewaltigung
2015	Arno Strobel	<i>Schlussakt</i>	w	Mord
2015	Lena Avanzini	<i>Teufelstriller</i>	w	Mord
2015	Simone Veenstra	<i>Du stirbst in meinem Herzen nicht</i>	w & m	Mord
2015	Andreas Götz	<i>Denn morgen sind wir tot</i>	w & m	versuchter Mord
2015	Heather Petty	<i>Lock & Mori</i>	w & m	Mord
2016	Brittany Cavallaro	<i>A study in Charlotte</i>	w & m	Mord
2016	Martyn Bedford	<i>Twenty Questions for Gloria</i>	w & m	Entführung
2016	Christian Linker	<i>Dschihad Calling</i>	m	Terrorismus

2017	Cara Delavinge	<i>Mirror Mirror</i>	w & m	Vergewaltigung / versuchter Mord
2017	Peter Cocks	<i>Long Reach</i>	m	Drogenhandel / Körperverletzung/ Mord
2017	Manfred Theisen	<i>Angst sollt ihr haben</i>	m	Rassismus

(Tabelle 8)

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

- Baring-Gould, William S. *The annotated Sherlock Holmes. The four novels and the fifty-six short stories complete by Sir Arthur Conan Doyle.* Band 1 und 2. (Ed.) William S. Baring-Gould. London: Random House, 1968.
- Bentele, Günther. *Schwarzer Valentinstag. Ein Kriminalfall aus dem Mittelalter.* München: Omnibus, 2002. 2. Auflage.
- Büttner, Olaf. *Die letzte Party.* Würzburg: Arena, 2010. 2. Auflage.
- Corrigan, Eireann. *Accomplice.* Somerset: The Chicken House, 2010.
- Fleming, Ian. *From Russia with love.* London: Vintage by Random House, 2012.
- Fleming, Ian. *Dr. No.* London: Vintage by Random House, 2012.
- Higson, Charlie. *SilverFin. A James Bond adventure.* New York: Hyperion Books, 2009.
- Higson, Charlie. *BloodFever. A James Bond adventure.* New York: Hyperion Books, 2009.
- Higson, Charlie. *Double or Die. A James Bond adventure.* New York: Hyperion Books, 2009.
- Higson, Charlie. *Hurrican Gold. A James Bond adventure.* New York: Hyperion Books, 2010.
- Higson, Charlie. *By Royal Command. A James Bond adventure.* New York: Hyperion Books, 2011.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Stormbreaker.* New York: Speak by the Penguin Group, 2000.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Point Blank.* New York: Speak by the Penguin Group, 2001.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Skeleton Key.* New York: Speak by the Penguin Group, 2002.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Eagle Strike.* New York: Speak by the Penguin Group, 2003.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Scorpia.* London: Walker Books, 2005.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Ark Angel.* New York: Speak by the Penguin Group, 2006.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Snakehead.* New York: Puffin Books by the Penguin Group, 2007.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Crocodile Tears.* New York: Puffin Book by the Penguin Group, 2009.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Scorpia rising.* London: Walker Books, 2011.
- Horowitz, Anthony. *Alex Rider – Never say die.* New York: Philomel Books, 2017.
- Jacobsson, Ritta. *Afrodite och döden.* Stockholm: Wahlströms Bokförlag, 2006.
- Jacobsson, Ritta. *Afrodite och sveket.* Stockholm: Wahlströms Bokförlag, 2007.
- Jacobsson, Ritta. *Afrodite och hämnden.* Stockholm: Wahlströms Bokförlag, 2008.
- Jacobsson, Ritta. *Afrodite och olyckskasten.* Stockholm: Wahlströms Bokförlag, 2009.
- Jacobsson, Ritta. *Afrodite och skulden.* Stockholm: Wahlströms Bokförlag, 2010.
- Jacobsson, Ritta. *Afrodite och ödet.* Stockholm: Wahlströms Bokförlag, 2011.
- Jacobsson, Ritta. *Todeswald.* Aus dem Schwedischen von Birgitta Kicherer. Stuttgart: Kosmos 2011.

- Jacobsson, Ritta. *Gefährliches Schweigen*. Aus dem Schwedischen von Birgitta Kicherer. Stuttgart: Kosmos 2011.
- Jacobsson, Ritta. *Eiskalte Drohung*. Aus dem Schwedischen von Birgitta Kicherer. Stuttgart: Kosmos 2011.
- Jacobsson, Ritta. *Schutzlos*. Aus dem Schwedischen von Birgitta Kicherer. Stuttgart: Kosmos 2012.
- Jacobsson, Ritta. *Tödlicher Hass*. Aus dem Schwedischen von Birgitta Kicherer. Stuttgart: Kosmos 2012.
- Jacobsson, Ritta. *Dunkles Geheimnis*. Aus dem Schwedischen von Birgitta Kicherer. Stuttgart: Kosmos 2013.
- Krüger, Knut. *Unehrlich währt am längsten* (Tatort Oslo, Band 1). München: cbj, 2013.
- Krüger, Knut. *Nichts bleibt verborgen* (Tatort Oslo, Band 2). München: cbj, 2013.
- Lane, Andrew. *Young Sherlock Holmes. Death Cloud*. London: Macmillan Children's Books, 2010.
- Lane, Andrew. *Young Sherlock Holmes. Red Leech*. London: Macmillan Children's Books, 2010.
- Lane, Andrew. *Young Sherlock Holmes. Black Ice*. London: Macmillan Children's Books, 2011.
- Lane, Andrew. *Young Sherlock Holmes. Fire Storm*. London: Macmillan Children's Books, 2011.
- Lane, Andrew. *Young Sherlock Holmes. Snake Bite*. London: Macmillan Children's Books, 2012.
- Lane, Andrew. *Young Sherlock Holmes. Knife Edge*. London: Macmillan Children's Books, 2013.
- Lane, Andrew. *Young Sherlock Holmes. Stone Cold*. London: Macmillan Children's Books, 2014.
- Lane, Andrew. *Young Sherlock Holmes. Night Break*. London: Macmillan Children's Books, 2015.
- McNab, Andy und Robert Rigby. *Boy Soldier*. London: Corgi Books, 2006.
- McNab, Andy und Robert Rigby. *Payback*. London: Corgi Books, 2006.
- McNab, Andy und Robert Rigby. *Avenger*. London: Corgi Books, 2007.
- McNab, Andy und Robert Rigby. *Meltdown*. London: Corgi Books, 2007.
- Peacock, Shane. *The boy Sherlock Holmes. His 1st case. Eye of the Crow*. New York: Tundra Books, 2009.
- Peacock, Shane. *The boy Sherlock Holmes. His 2nd case. Death in the Air*. New York: Tundra Books, 2009.
- Peacock, Shane. *The boy Sherlock Holmes. His 3rd case. Vanishing girl*. New York: Tundra Books, 2009.
- Peacock, Shane. *The boy Sherlock Holmes. His 4th case. The secret fiend*. New York: Tundra Books, 2010.
- Peacock, Shane. *The boy Sherlock Holmes. His 5th case. The Dragon turn*. New York: Tundra Books, 2011.
- Peacock, Shane. *The boy Sherlock Holmes. His last case. Becoming Holmes*. New York: Tundra Books, 2012.
- Reece, Gordon. *Mice*. New York: Viking, 2010.
- Reichs, Kathy. *Virals*. London: Penguin Books, 2010.

- Reichs, Kathy. *Seizure*. London: Young Arrow Books, 2011.
- Reichs, Kathy. *Code*. London: Young Arrow Books, 2012.
- Reichs, Kathy. *Exposure*. London: Young Arrow Books, 2014.
- Reichs, Kathy. *Terminal*. London: Young Arrow Books, 2015.
- Rylance, Ulrike. *Todesblüten*. München: dtv pocket crime, 2012.
- Snow, Charles Percy. *Death under sail*. Looe: House of Stratus, 2011.
- Springer, Nancy. *An Enola Holmes Mystery. The case of the missing Marquess*. New York: Puffin Books, 2006.
- Springer, Nancy. *An Enola Holmes Mystery. The case of the left-handed Lady*. New York: Puffin Books, 2007.
- Springer, Nancy. *An Enola Holmes Mystery. The case of the bizarre Bouquets*. New York: Puffin Books, 2008.
- Springer, Nancy. *An Enola Holmes Mystery. The case of the peculiar pink fan*. New York: Puffin Books, 2008.
- Springer, Nancy. *An Enola Holmes Mystery. The case of the cryptic crinoline*. New York: Puffin Books, 2009.
- Springer, Nancy. *An Enola Holmes Mystery. The case of the gypsy goodbye*. New York: Puffin Books, 2010.

2 Forschungsliteratur

2.1 Nachschlagewerke, Literaturgeschichten und Lexika

- A Companion to Crime fiction*. Ed. Charles Rzepka und Lee Horsly. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- Beck, Rudolf, Hildegard Kuester und Martin Kuester. *Basislexikon anglistische Literaturwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- Cambridge Companion to Children's Literature*. Ed. M.O. Gremby und Andrea Immel. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Continuum Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. Bernice E. Cullinan und Diane G. Person. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2005.
- Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Ed. Dudenredaktion. 8. überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Dudenverlag, 2015.
- International companion encyclopedia of children's literature*. Ed. Peter Hunt. London/New York: Routledge, 1996.
- The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. Martin Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Ed. Catherine Ross Nickerson. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- The Oxford Companion to Children's Literature*. Ed. Humphrey Carpenter und Marie Prichard. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- The Oxford Companion to German Literature*. Ed. Henry and Mary Garland. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- The Oxford English Dictionary*. 2. Auflage. Prepared by J.A. Simpson & E.S.C. Weiner. Volume 17, Su-Thrivingly. Oxford: Clarendon Press, 1989.

2.2 Forschungsliteratur

- Aiken, Joan. „Interpreting the past“. *Children's Literature in Education*. New York: Springer, 1985. Bd. 16, Issue 2. S. 67–83.
- Alewyn, Richard. „Anatomie des Detektivromans“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Ed. Jochen Vogt. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. S. 52–72.
- Alewyn, Richard. „Die Anfänge des Detektivromans“. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ed. Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. S. 185–202.
- Amis, Kingsley. *The James Bond dossier*. London: Jonathan Cape Ltd., 1965.
- Anderson, Jean, Carolina Miranda und Barbara Pezzotti. „Introduction“. *Serial crime fiction. Dying for more*. Ed. Jean Anderson, Carolina Miranda und Barbara Pezzotti. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. S. 1–7.
- Andrew, Lucy. „'Exspecta Inexspectata': The rise of the supernatural in hybrid detective series for young readers“. *Serial crime fiction. Dying for more*. Ed. Jean Anderson, Carolina Miranda und Barbara Pezzotti. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. S. 219–230.
- Athanasourelis, John Paul. *Raymond Chandler's Philip Marlowe. The hard-boiled detective transformed*. North Carolina: MacFarland & Company Inc., 2012.
- Bachorz, Stephanie. „Zur Analyse der Figuren“. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Ed. Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 51–67.
- Baring-Gould, William S. *Sherlock Holmes of Baker Street. A life of the world's first consulting detective*. New York: Bramhall House, 1962.
- Baring-Gould, William S. *The annotated Sherlock Holmes. The four novels and the fifty-six short stories complete by Sir Arthur Conan Doyle*. Band 1 und 2. (Ed.) William S. Baring-Gould. London: Random House, 1968.
- Baumgärtner, Alfred Clemens. „Basisartikel ‚Krimi‘“. *Der Deutschunterricht* 44. Seelze: Friedrich Verlag, 1980. S. 7–14.
- Becker, Jens-Peter. *Der englische Spionageroman. Historische Entwicklung, Thematik, literarische Form*. München: Goldmann, 1973.
- Black, Jeremy. *The politics of James Bond. From Fleming's novels to the big screen*. Lincoln und London: University of Nebraska Press, 2005.
- Bode, Christoph. *Der Roman. Eine Einführung*. 2., erweiterte Auflage. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2011.
- Bonheim, Helmut. „Spannung, Suspense, Tension – A survey of parameters and a thesis“. *Spannung: Studien zur englischsprachigen Literatur. Für Ulrich Suerbaum zum 75. Geburtstag*. Ed. Raimund Borgmeier und Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001.
- Börsenverein des deutschen Buchhandels e.V. (Ed.). *Buch und Buchhandel in Zahlen 2013*. Frankfurt am Main: MVB Marketing- und Verlagsservice des Buchhandels GmbH, 2013.
- Brecht, Bertold. „Über die Popularität des Kriminalromans“. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ed. Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. S. 97–103.
- Breu, Christopher. *Hard-boiled masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

- Broich, Ulrich. „Der Übermensch“. *Science fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*. Ed. Ulrich Suerbaum, Ulrich Broich und Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam, 1981. S. 72 f.
- Broich, Ulrich. „Formen der Markierung von Intertextualität“. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudie*. Ed. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: May Niemeyer Verlag, 1985. S. 31–47.
- Brunken, Otto. „Das Rätsel Blyton und die Lust an der Trivialität. Enid Blytons ‘Fünf Freunde’-Bücher“. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Bettina Hurrelmann. Frankfurt am Main: Fischer, 1995. S. 401–418.
- Brunken, Otto. „Kinder- und Jugendliteratur von den Anfängen bis 1945. Ein Überblick“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. S. 17–136.
- Brusberg-Kiermeier, Stefani und Werner Greve. „Die Evolution des James Bond: Facetten einer vielgestaltigen Entwicklungsgeschichte.“ *Die Evolution des James Bond. Stabilität und Wandel*. Ed. Stefani Brusberg-Kiermeier und Werner Greve. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014. S. 7–21.
- Buch, Hans Christoph. „James Bond oder Der Kleinbürger in Waffen“. *Der Kriminalroman I – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Ed. Jochen Vogt. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971. S. 227–250.
- Bucher, Priska. *Leseverhalten und Leseförderung. Zur Rolle von Schule, Familie und Bibliothek im Medienalltag Heranwachsender*. 2., unveränderte Auflage. Zürich: Verlag Pesta-lozzianum, 2005.
- Buchloh, Paul G. und Jens Peter Becker. *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
- Butt, Wolfgang: „Der Wohlfahrtsstaat und seine Mörder. Zum ‘Roman über ein Verbrechen’ von Maj Sjöwall und Per Wahlöö“. *Aspekte der skandinavischen Gegenwartsliteratur*. Ed. Detlef Brennecke. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1978, S. 37–56.
- Carr, John Dickson. *The life of Sir Arthur Conan Doyle*. London: John Murray, 1949.
- Cawelti, John G. und Bruce A. Rosenberg. *The spy story*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Cohn, Dorrit. *Transparent minds. Narrative modes of presenting consciousness in fiction*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1978.
- Cornelius, Michael G. „Introduction“. *The boy detectives: Essays on the hardy boys and others*. Ed. Michael G. Cornelius. Jefferson: McFarland and Company, 2010. S. 1–18.
- Crowdy, Terry. *The enemy within: A history of spies, spymasters and espionage*. Oxford: Osprey Publishing Ltd., 2006.
- Dahrendorf, Malte. „Der Kriminalroman als didaktisches Problem“. *Sprache im technischen Zeitalter* 44. Köln/Wien: Böhlau, 1972. S. 310–314.
- Dahrendorf, Malte. „Kriminalgeschichten für Kinder und Jugendliche“. *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. 3 Bände und ein Ergänzungs- und Registerband. Ed. Klaus Doderer. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 1975–1982. Bd. 2 (1977). S. 259–264.
- Dankert, Birgit. „Detektiv- und Kriminalgeschichten für junge Leser“. *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. Ed. Gerhard Haas. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Reclam, 1984. S. 139–151.

- Daubert, Hannelore. „‘Es verändert sich die Wirklichkeit...’ Themen und Tendenzen im realistischen Kinder- und Jugendroman der 90er Jahre“. *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland*. Ed. Renate Raeke in Zusammenarbeit mit Heike Gronemeier. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., 1999. S. 89–105.
- de Groot, Jerome. *The historical novel*. New York: Routledge, 2010.
- Dunant, Sarah. „Body Language: A study of death and gender in crime fiction“. *The art of detective fiction*. Ed. Warren Chernaik, Martin Swaley und Robert Vilain. London: Macmillan Press Ltd., 2000. S. 10–20.
- Dyhrenfurth, Irene. *Geschichte des deutschen Jugendbuches. Mit einem Beitrag über die Entwicklung nach 1945 von Margarete Dierks*. Zürich und Freiburg: Atlantis Verlag, 1967.
- Eco, Umberto. „Die Erzählstruktur bei Ian Fleming“. *Der Kriminalroman I – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Ed. Jochen Vogt. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971. S. 250–293.
- Eco, Umberto. „Narrative structure in Fleming“. *Popular culture: Past and present*. Ed. Tony Bennett, Graham Martin und Bernard Waites. Maidenhead: Open University Press, 1982. S. 242–262.
- Eco, Umberto. „Narrative structures in Fleming“. *The James Bond phenomenon. A critical reader*. Ed. Christopher Lindner. Manchester: Manchester University Press, 2003. S. 34–55.
- Ewers, Hans-Heino. „Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 1. *Grundlagen, Gattungen*. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. S. 2–16.
- Finke, Beatrix. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman*. Amsterdam: Verlag B.R. Grüner, 1983.
- Forshaw, Barry. *Death in a cold climate. A guide to Scandinavian crime fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Fredriksson, Lilian und Karl G. *Blod! Inget twivel om den saken! Svenska deckare för barn och ungdom från Kalle Blomkvist till Gatugängen*. Lund: BTJ förlag, 2011.
- Frenzel, Elisabeth. „Jugendliteratur“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Ed. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. 2. Auflage. Bd. 1 (A–K). Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1958. S. 770–781.
- Friedemann, Käte. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- Füller, Klaus. „Kriminalromane für Kinder und Jugendliche“. *Lehren und lernen: Zeitschrift für Schule und Innovation in Baden-Württemberg* 29. Villingen-Schwenningen: Neckar-Verlag, 2003. S. 12–30.
- Gansel, Carsten. *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*. 4., überarbeitete Auflage. Berlin: Cornelsen Scriptor, 2010.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Überprüft und berichtet von Isabel Kranz. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010.
- Genette, Gérard. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Gillespie, John T. *Historical fiction for young readers (Grades 4–8). An introduction*. Westport/London: Libraries Unlimited, 2008.

- von Graevenitz, Gerhart. „Problemfeld IV: Erzähler“. *Arbeitsbuch Romananalyse*. Ed. Hans-Werner Ludwig. 6. Auflage. Tübingen: Gunter Narr, 1998. S. 78–105.
- Greenwald, Marilyn S. *The secret of the hardy boys: Leslie McFarlane and the Stratemeyer syndicate*. Athens: Ohio University Press, 2004.
- Grenby, M.O. „The origins of children’s literature“. *Cambridge companion to children’s literature*. Ed. M.O. Grenby und Andrea Immel. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. S. 3–18.
- Gymnich, Marion. „Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung“. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Ed. Ansgar und Vera Nünning unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2004. S. 122–142.
- Haas, Gerhard. *Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2003.
- Haas, Gerhard. „Das Elend der didaktisch ausgebeuteten Kinder- und Jugendliteratur“. *Praxis Deutsch* 89. Seelze: Friedrich Verlag, 1989. S. 3–5.
- Hansen, Per Krogh. *Karaterens rolle. Aspekter af en litterær karakterologi*. Holte: Medusa, 2000.
- Harvey, W.J. *Character and the novel*. Ithaca (New York): Cornell University Press, 1965.
- Hasubek, Peter. *Die Detektivgeschichte für junge Leser*. Bad Heilbrunn/OBB.: Verlag Julius Klinkhardt, 1974.
- Hayne, Judith A. und Amanda L. Nolen. „Young adult literature: Defining the role of research“. *Teaching young adult literature today: Insights, considerations, and perspectives for the classroom teacher*. Ed. Judith A. Hayne und Jeffrey S. Kaplan. Lanham (Maryland): 2012. S. 7–18.
- Helbig, Jörg. *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1996.
- Hepburn, Allan. *Intrigue – Espionage and culture*. New Haven/London: Yale University Press, 2005.
- Hindersmann, Jost (Ed.). *Fjorde, Elche, Mörder. Der skandinavische Kriminalroman*. Wuppertal: NordPark Verlag, 2006.
- Hindersmann, Jost. *Der britische Spionageroman. Vom Imperialismus bis zum Ende des kalten Krieges*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Hofmann, Regina. *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.
- Horsley, Lee. *Twentieth-century crime fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Hurrelmann, Bettina. „Wider die Eindimensionalität“. *Praxis Deutsch* 90. Seelze: Friedrich Verlag, 1990. S. 2 f.
- Irwin, John T. *The Mystery to a solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Jehmlich, Reimer. *Science Fiction*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Kaminski, Winfred. *Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit*. 3., erweiterte Auflage. Weinheim/München: Juventa Verlag, 1994.
- Kåreländ, Lena. *Möte med barnboken. Linjer och utveckling i svensk barn- och ungdomslitteratur*. Stockholm: Natur och Kultur, 2005.

- Karrenbrock, Helga. „Weimarer Republik“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 241–259.
- Kauer, Ute. *Narration und Gender im englischen Roman vom 18. Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003.
- Keitel, Evelyne. *Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Kelleter, Frank. „Populäre Serialität. Eine Einführung“. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Ed. Frank Kelleter. Bielefeld: transcript Verlag, 2012. S. 11–46.
- Knight, Stephen. *Crime fiction since 1800 – Detection, death, diversity*. 2. Auflage. New York: Palgrave macmillan, 2010.
- Korte, Barbara und Sylvia Paletschek (Ed.). *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*. Köln/Wien: Böhlau Verlag, 2009.
- Krieg, Alexandra. *Auf Spurensuche: der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Tectum Verlag, 2002.
- Kristeva, Julia. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Band 3. Ed. Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972. S. 348–375.
- Krüger, Cord. „Mr. Bond, I expect you to die!“ 007s Widersacher und die Transnationalisierung des Bösen“. *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*. (Ed). Andreas Rauscher, Bernd Zywietsz, Georg Mannsperger und Cord Krüger. Mainz: Bender Verlag, 2007. S. 122–149.
- Lahn, Silke und Jan Christoph Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Weimar: J.B. Metzler, 2008.
- Lange, Günter. „Vergebliche ‘Spurensuche’“. *Praxis Deutsch* 147. Seelze: Friedrich Verlag, 1998. S. 8 f.
- Lange, Günter: „Kriminalliteratur (Krimi)“. *Textarten – didaktisch. Grundlagen für das Studium und den Literaturunterricht*. Ed. Günter Lange und Leander Petzold. 6. völlig überarbeitete und veränderte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohenegghen, 2011. S. 111–118.
- Lange, Günter: „Krimis für Kinder und Jugendliche“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* 1. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohenegghen, 2000. S. 525–546.
- Lange, Günter: „Krimis im Unterricht“. *Taschenbuch des Deutschunterrichts*. Band 2: *Literaturdidaktik*. Ed. Günter Lange, Karl Neumann und Werner Ziesenis. 8. Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohenegghen, 2003. S. 787–804.
- Leopold, Stephan. *Der Roman als Verschiebung. Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in Terra Nostra von Carlos Fuentes*. Tübingen: Günther Narr Verlag, 2003.
- Ludwig, Hans-Werner. „Problemfeld V: Figur und Handlung“. *Arbeitsbuch Romananalyse*. Hans-Werner Ludwig (Ed.). 6. Auflage. Tübingen: Gunter Narr, 1998. S. 106–144.
- Marsch, Edgar. *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. München: Winkler, 1983.
- Meister, Jan Christoph. „A Licence to Tell: Wie James Bond erzählt (wird)“. *James Bond – Anatomie eines Mythos*. Ed. Marc Föcking und Astrid Böger. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011. S. 31–57.

- Miller, Russel. *The Adventures of Arthur Conan Doyle: A biography*. London: Harvill Secker, 2008.
- Müller, Wolfgang G. „Interfigurality. A study on the interdependence of literary figures“. *Intertextuality*. Ed. Heinrich H. Plett. Berlin/New York: de Gruyter, 1991. S. 101–121.
- Murphy, Bruce f. *The encyclopedia of murder and mystery*. New York: Palgrave, 2001.
- Nash, Ilana. „Teenage detectives and teenage delinquents“. *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Ed. Catherine Ross Nickerson. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. S. 72–85.
- Nünning, Ansgar (Ed.). *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englisch-sprachigen Erzählliteratur*. Unter Mitwirkung von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.
- Nünning, Vera (Ed.). *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: WVT, 2008.
- Nusser, Peter. „Kriminalromane zur Überwindung von Literaturbarrieren“. *Der Deutschunterricht* 27,1. Seelze: Friedrich Verlag, 1975. S. 52–70.
- Nusser, Peter. *Der Kriminalroman*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2003.
- Ousby, Jan. *Bloodhounds of heaven. The detective in English fiction from Godwin to Doyle*. Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press, 1976.
- Palmer, Jerry. *Thrillers. Genesis and structure of a popular genre*. London: Edward Arnold Ltd., 1978.
- Panek, LeRoy. *The special branch: The British spy novel, 1890–1980*. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1981.
- Pankratz, Anette. „Casino Globale. Wie Bond mit der Welt spielt“. *James Bond – Anatomie eines Mythos*. Ed. Marc Föcking und Astrid Böger. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011. S. 145–168.
- Paul, Robert S. *Whatever happend to Sherlock Holmes? Detective fiction, popular theology and society*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.
- Pearson, John. *James Bond: The authorized biography*. London: Randomhouse, 2006.
- Pederson, Jay P. (Ed.). *St. James guide to crime and mystery writers*. 4. Auflage mit einem Vorwort von Kathleen Gregory Klein. Detroit: St. James Press, 1996.
- Peirce, Charles Sanders. *Pragmatism as a principle and methode of right thinking: the 1903 Harvard lectures on pragmatism*. Albany: State University of New York Press, 1997. Herausgegeben von kommentiert von Patricia Ann Turrisi.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität“. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Ed. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: May Niermeyer Verlag, 1985. S. 1–30.
- Pfister, Manfred. „Zur Theorie der Sympathienkung im Drama“. *Sympathienkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie*. Ed. Werner Habicht und Ina Schabert. München: Wilhelm Fink Verlag, 1978. S. 20–34.
- Pfister, Manfred. *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- Pleticha, Heinrich. „Geschichtliche Kinder- und Jugendliteratur“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohenlohe, 2000. S. 445–461.

- Pleticha, Heinrich. „Geschichtliche Kinder- und Jugendliteratur“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Günther Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohenlohe, 2000. S. 445–461.
- Queen, Ellery (Ed.). *The misadventures of Sherlock Holmes*. Boston: Little, Brown & Co, 1944.
- Rauch, Marja. *Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Methoden, Unterrichtsvorschläge*. Seelze: Klett/Kallmeyer, 2012.
- Rehak, Melanie. *Girl sleuth: Nancy Drew and the women who created her*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2005.
- Romberg, Bertil. *Studies in the narrative technique of the first-person novel*. Stockholm/Göteborg/Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1962.
- Routledge, Christopher. „Crime and Detective Literature for Young Readers“. *A companion to crime fiction*. Ed. Charles Rzepka und Lee Horsly. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. S. 321–331.
- Rutenfranz, Maria. „Caius und der Detektiv. Detektivgeschichten aus dem alten Rom für Kinder und Jugendliche auf dem Buchmarkt“. *Crimina. Die Antike im modernen Kriminalroman*. Ed. Kai Brodersen. Berlin: Verlag Antike e.K., 2004. S. 31–45.
- Scaggs, John. *Crime fiction*. New York: Routledge, 2005.
- Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014.
- Schmidt, Jochen. *Gangster, Opfer, Detektive: Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt Main/Berlin: Ullstein, 1989.
- Schmidt, Josef. „James Bonds Stiefbrüder – Ein literarhistorischer Nekrolog“. *Sherlock Holmes auf der Hintertreppe. Aufsätze zur Krimalliteratur*. Ed. Armin Arnold. Bonn: Bouvier, 1981. S. 136–157.
- Schmidt-Henkel, Gerhard. „Kriminalroman und Trivialliteratur“. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ed. Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. S. 149–176.
- Schmölders, Claudia. *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2007. 3. Auflage.
- Schneider, Ralf. *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.
- Schotte, Marcus und Laura Wiggers. „Sherlock Holmes lebt! Intertextualität im Kriminalroman für Kinder und Jugendliche“. *Interjuli* 1, 2012. Ed. Marion Rana und Ingrid Tomkowiak. Lorch: Interjuli, 2012. S. 66–85.
- Schweikart, Ralf. „Vom Klassendieb zu den üblichen Verdächtigen. Über Kriminalerzählungen für Jugendliche.“ *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Ed. Nina Schindler. Hilvesheim: Glaassen Verlag, 1997. S. 239–248.
- Seibel, Klaudia. „Spannung“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Ed. Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008. S. 663–664.
- Smith, Erin. *Hard-boiled. Working Class readers and pulp magazines*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.
- Stanzel, Franz K. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. 12. Auflage.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. 7. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.

- Steinz, Jörg und Andrea Weinmann. „Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945“. *Handbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000. S. 97–136.
- Stenzel, Gudrun. „Mord und Totschlag sind kein Tabu.“ *Bulletin Jugend & Literatur* 5. München: Leseabenteuer GmbH, 2002. S. 14–16.
- Stenzel, Gundrun. „Kriminalgeschichten“. *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*. Ed. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2011. S. 333–348.
- Strasen, Sven. „Zur Analyse der Erzählsituation und der Fokalisierung“. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Ed. Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004, S. 111–140.
- Suerbaum, Ulrich. „Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch“. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ed. Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. S. 221–240.
- Suerbaum, Ulrich. „Theorie“. *Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*. Ed. Ulrich Suerbaum, Ulrich Broich und Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam, 1981. S. 8–36.
- Suerbaum, Ulrich. *Krimi: Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Taylor, Antony. „Super-villains: The genealogy of Bond's adversaries in the novels of Ian Fleming“. *The cultures of James Bond*. Ed. Joachim Frenk und Christian Krug. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011. S. 53–63.
- Vogt, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 10. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- Vogt, Jochen. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Vogt, Jochen. *Wie analysiere ich eine Erzählung? Ein Leitfaden mit Beispielen*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2011.
- Vogt, Jochen. „Modern? Vormodern? Oder Postmodern? Zur Poetik des Kriminalromans und zu seinem Ort im literarischen Feld“. *Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst*. Ed. Véronique Liard. München: Martin Meidenhauer, 2010. S. 17–29.
- Vollberg, Susanne. „Der Stoff, aus dem die Spannung ist. Krimis für (fast) alle Altersstufen“. *Bulletin Jugend & Literatur* 12. München: Leseabenteuer GmbH, 1998. S. 15–16.
- Watt, Peter Ridgway und Joseph Green. *The alternative Sherlock Holmes. Pastiches, Parodies and Copies*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2003.
- Weber, Annette. *Kriminell gut lesen. Fesselnde Kurzkrimis zur Förderung der Lesekompetenz. 7. bis 10. Klasse*. Donauwörth: Auer Verlag, 2008.
- Weber, Sebastian. „James Bond als Spieler. Zur Metapher des Spiels – Spielräume im Casino und darüber hinaus“. *Die Evolution des James Bond. Stabilität und Wandel*. Ed. Stefani Brusberg-Kiermeier und Werner Greve. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014. S. 63–73.
- Weinkauf, Gina und Gabriele von Glasenapp. *Kinder- und Jugendliteratur*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2010.
- Wenzel, Peter (Ed.). *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004.
- Wenzel, Peter. „Analyse der Spannung“. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Ed. Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004, S. 181–195.

- Wenzel, Peter. „Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen.“ *Spannung: Studien zur englisch-sprachigen Literatur. Für Ulrich Suerbaum zum 75. Geburtstag*. Ed. Raimund Borgmeier und Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001.
- Westin, Boel. *Das schwedische Kinderbuch*. Uddevalla: Bohusläningens Boktryckeri AB, 1991.
- Wilczek, Reinhard. *Von Sherlock Holmes bis Kemal Kayankaya. Kriminalromane im Deutschunterricht*. Stuttgart: Klett, 2007.
- Wilson, Edmund. „Why do people read detective stories?“ *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*. London: W.H. Allen, 1951. S. 231–237.
- Wilson, Edmund. „Who cares who killed Rodger Ackroyd?“ *Classics and commercials: A literary chronicle of the forties*. London: W.H. Allen, 1951. S. 257–265.
- Wolgast, Heinrich. *Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend*. 7. Auflage. Worms: Ernst Wunderlich, 1950.
- Wood Krutch, Joseph. „Nur ein Detektivroman“. *Der Detektiverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*. Ed. Paul Gerhard Buchloh und Jens Peter Becker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. S. 200–207.
- Worthington, Heather. *Key concepts in crime fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Zerweck, Bruno. „Unzuverlässigkeit, erzählerische“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturttheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ed. Ansgar Nünning. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008. S. 742–743.
- Žmegač, Viktor (Ed.). *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.
- Zwaenepoel, Tom. *Dem guten Wahrheitsfinder auf der Spur. Das populäre Krimigenre in der Literatur und im ZDF-Fernsehen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

2.3 Weiterführende (gelesene, aber nicht zitierte) Literatur

- Aust, Hugo. *Der historische Roman*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994.
- Avery, Gillian and Margaret Kinnell. „Morality and Lewity“. *Children's Literature. An illustrated history*. Ed. Peter Hunt. Oxford/New York: Oxford University Press, 1995. S. 46–76.
- Avery, Gillian. „The beginnings of children's literature. To c. 1700“. *Children's literature. An illustrated history*. Ed. Peter Hunt. Oxford/ New York: Oxford University Press, 1995. S. 1–25.
- Bertens, Hans und Theo D'haen. *Contemporary American crime fiction*. New York: Palgrave, 2001.
- Becker, Jens-Peter. *Sherlock Holmes & Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. München: Wilhelm Goldmann, 1975.
- Bien, Günter. „Detektivromane im Unterricht“. *Der Deutschunterricht* 20. Seelze: Friedrich Verlag, 1968. S. 98–105.
- Binyon, T.J. *'Murder will out'. The detective in fiction*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1989.

- Borgmeier, Raimund. „Historische Kriminalroman aus Sicht der Gegenwart: Josephine Tey“. *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Ed. Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008. S. 75–89.
- Briggs, Julia und Dennis Butts und Matthew Grenby (Ed.). *Popular children's fiction in Britain*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- Chamberlain, Daniel Frank. *Narrative Perspective in Fiction: A Phenomenological Mediation of reader, text and world*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1990.
- „Children's Literatur in America. 1870–1945“. *Children's literature. An illustrated history*. Ed. Peter Hunt. Oxford/New York: Oxford University Press, 1995. S. 225–251. (written with the advice of the Editorial Team, and with contributions from Gillian Avery, Louisa Smith, C.W. Sullivan III, and Zena Sutherland).
- Cogan Thacker, Deborah und Jean Webb. *Introducing children's literature: From romanticism to postmodernism*. London/New York: Routledge, 2002.
- Cromme, Gabriele, und Günter Lange (Ed.). *Kinder- und Jugendliteratur: Lesen – Verstehen – Vermitteln; Festschrift für Wilhelm Steffens*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2001.
- Effron, Malcah. *The millennial detective: essays on trends in crime fiction, film and television 1990–2010*. Jefferson (North Carolina): Mcfarland & Co Inc., 2011.
- Ewers, Hans-Heino und Inge Wild (Ed.). *Familienszenen. Die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur*. Weinheim/ München: Juventa Verlag, 1999.
- Ewers, Hans-Heino. „Romantik“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 96–130.
- Ewers, Hans-Heino. „Soll die Kinder- und Jugendliteratur der Unterhaltung dienen? Versuch, eine alte Streitfrage der Literaturpädagogik zu schlüchten“. *Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur: Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments*. Ed. Hans-Heino Ewers. Weinheim/München: Juventa Verlag, 2002. S. 33–50.
- Fill, Alwin. *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universellen Phänomen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.
- Fischer, Peter. „Neue Häuser in der Rue Morgue. Entwicklungslinien des modernen Kriminalromans“. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ed. Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. S. 261–275.
- Frank, Lawrence. *Victorian detective fiction and the nature of evidence. The scientific investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Franz, Kurt, Günter Lange und Franz-Josef Payrhuber (Ed.). *Kinder- und Jugendliteratur zur Jahrtausendwende. Autoren – Themen – Vermittlung*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000.
- Grenby, M. O. und Kimberley Reynolds (Ed.). *Children's literature studies. A research handbook*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Grenby, Matthew. *Children's literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Grenz, Dagmar (Ed.). *Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*. München: Fink, 1990.

- Hesse, Mechthild. *Teenage fiction in the active English classroom*. Stuttgart: Klett Verlag, 2009.
- Jannidis, Fotis. „Aktant“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ed. Ansgar Nünning. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008. S. 11.
- Jannidis, Fotis. „Figur, literarische“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ed. Ansgar Nünning. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008. S. 199–200.
- Josting, Petra. „Exil“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 295–311.
- Josting, Petra. „Faschismus“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 276–294.
- Knobloch, Jörg. „Abenteuer in der Kinder- und Jugendliteratur der BRD“. *Kinder- und Jugendliteratur: Material*. Ed. Malte Dahrendorf. Berlin: Volk und Wissen, 1995. S. 128–137.
- Kropatsch, Otwald. „Die Abenteuererzählung“. *Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*. Ed. Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung. Wien: Verlag Jugend und Volk, 1992. S. 113–125.
- Kullmann, Thomas. „Introduction“. *Violence in English children's and young adults' fiction*. Ed. Thomas Kullmann. Aachen: Shaker Verlag, 2010. S. 1–7.
- Landrum, Larry. *American mystery and detective novels. A reference guide*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- Lerer, Seth. *Children's literature: A reader's history from Aesop to Harry Potter*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Maier, Karl Ernst. *Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung*. 10. Auflage. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1993.
- Maier, Karl Ernst. *Jugendschrifttum. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung*. 7., neubearbeitete Auflage. Bad Heilbrun: Verlag Julius Klinkhardt, 1973.
- Malmgren, Carl Darryl. *Anatomy of murder: mystery, detective and crime fiction*. Bowling Green (Ohio): Popular Press, 2001.
- Nieragden, Göran. „Figurendarstellung, literarische“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ed. Ansgar Nünning. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008. S. 2000.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning. *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Klett, 2004.
- Oskamp, Irmtraud M. *Jugendliteratur im Lehrerurteil: historische Aspekte und didaktische Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Pearson, John. *The life of Ian Fleming*. Worcester/London: The Trinity Press, 1966.
- Pech, Klaus-Ulrich. „Vom Biedermeier zum Realismus“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 131–170.
- Perschon, Erich. „Kinderkrimi. Begriff und Typologie“. *Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Inge Cevela und Heidi Lexe. Heft 3. Wien: Stube Verlag, 2000.
- Petersen, Jürgen H. *Die Erzählformen. Er, Ich, Du und andere Varianten*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010.

- Petersen, Jürgen H. *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1993.
- Prange, Peter. „Zehn Thesen zum historischen Roman“. *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Ed. Barbara Korte und Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. S. 61–64.
- Price, Gerald. *Narratology: the form and function of narrative*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1982.
- Priestman, Martin. *Detective fiction and literature. The figure on the carpet*. London: The Macmillan Press Ltd, 1990.
- Redmond, Christopher. *Sherlock Holmes handbook*. Toronto, Ontario, 2009. 2. Auflage.
- Reynolds, Kimberley. *Children's literature: A very short introduction*. Oxford und New York: Oxford University Press, 2011.
- Rzepka, Charles J. *Detective fiction*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Schabert, Ina. *Der historische Roman in England und Amerika*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981 (Erträge der Forschung, Bd. 156).
- Schaller, Horst. „Krimis für die Jugend“. *Trends in der modernen Jugendliteratur/ Ergebnisse der Tagung „Trends in der modernen Jugendliteratur“, Altenmarkt im Pongau, 24.–29. August 1969*. Ed. Richard Bamberger. Wien: Leinmüller, 1969. S. 124–133.
- Schikorsky, Isa. „Literarische Erziehung zwischen Realismus und Utopie – Erich Kästners Kinderroman „Emil und die Detektive““. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Bettina Hurrelmann. Frankfurt am Main: Fischer, 1995. S. 216–233.
- Schikorsky, Isa. *Kurze Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*. Norderstedt: Books on Demand, 2012.
- Schklovskij, Viktor. „Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle“. *Der Kriminalroman I – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Ed. Jochen Vogt. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971. S. 76–94.
- Schütz, Erhard (Ed.). *Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte. Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1978.
- Scott MacLeod, Anne. „Children's literature in America. From the puritan beginning to 1870“. *Children's literature. An illustrated history*. (Ed.) Peter Hunt. Oxford & New York: Oxford University Press, 1995. S. 102–129.
- Seed, David. „Crime and the Spy Genre“. *A companion to crime fiction*. Ed. Charles J. Rzepka und Lee Horsley. Chichester [u.a.]: Wiley-Blackwell, 2010. S. 233–244.
- Steffes, Beatrice (Ed.). *Emil & Emil. Schwedische und deutsche Kinderbuchwelt im Vergleich*. München: Internationale Jugendbibliothek München, 1986.
- Steinlein, Rüdiger. „Neubeginn, Restauration, antiautoritäre Wende“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2008. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. S. 312–342.
- Swanson, Jean & Dean James. *Killer books. A reader's guide to Exploring the popular world of Mystery and suspense*. New York: Berkley Prime Crime editions, 1998.
- Symons, Julian. *Am Anfang war der Mord*. München: Goldmann, 1972.
- Townsend, John R. *Written for children: An outline of English-language children's literature*. Lanham: Scarecrow Press, 1996.
- Van Dine, S.S. (Willard Huntington Wright). „Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten“. *Der Kriminalroman I – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Ed. Jochen Vogt. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971. S. 143–147.

- Wild, Reiner. „Aufklärung“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 43–95.
- Wild, Reiner. „Von den 70er Jahren bis zur Gegenwart. Vorbemerkung“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 343–347.
- Wilkending, Gisela. „Vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2008. S. 171–240.
- Woeller, Waltraud. *Illustrierte Geschichte der Kriminalliteratur*. Frankfurt Main: Insel Verlag, 1985.
- Wölcken, Fritz. *Der literarische Mord. Eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur*. Nürnberg: Nest Verlag, 1953.
- Wolf, Sherby A. (Ed.). *Handbook of research on children's and young Adult literature*. New York/ London: Routledge, 2011.
- Wooden, Warren W. (Ed.). *Children's literature of the English renaissance*. Lexington (Kentucky): The University Press of Kentucky, 1986.
- Worthington, Heather. *The rise of the detective in early nineteenth-century popular fiction*. Chippenham/Eastbourne: Antony Rowe Ltd., 2005.
- Ziolkowski, Theodore. *Varieties of literary thematics*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1983.
- Zipfel, Frank. *Fiktion. Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.

2.4 Online Quellen (alle zuletzt auf Funktion und Inhalt geprüft am 31.03.2018)

- <http://bookzone4boys.blogspot.com/2010/06/interview-with-andrew-lane-author-of.html>
- http://clubs-kids.scholastic.co.uk/clubs_content/2748
- <http://commanderbond.net/2677/the-charlie-higson-cbn-interview.html>
- <http://ritta-afrodite.blogspot.de/>
- <http://www.andymcnab.co.uk/about/>
- http://www.bmi.bund.de/SharedDocs/Downloads/DE/Broschueren/2017/pks-2016.pdf?__blob=publicationFile
- http://www.goodreads.com/author_blog_posts/4602380-about-enola-and-me
- http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb1d_postsilver-fin.php3?s=literary_higson
- http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb2a_blood-fever.php3?s=literary_higson
- http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb1a.php3?s=literary_higson
- http://www.mi6-hq.com/sections/articles/interview_charlie_higson_yb4a_ele-ments.php3?s=literary_higson
- <http://www.thebookbond.com/p/charlie-higson.html>
- <http://www.theboysherlockholmes.com>
- <http://www.youngsherlock.com/>

Durch Umgestaltung der Internetseiten seit Ende 2017 nicht mehr erreichbar:

<http://www.alexrider.com/Alexs-World/Unusual-Deaths>

<http://www.anthonyhorowitz.com/alexrider/faq/index.html>

<http://www.ianfleming.com/books/young-bond-books-2/>

http://www.openbooktoronto.com/news/ten_questions_with_shane_peacock

<http://www.usatoday.com/life/books/news/story/2011-08-22/For-author-Kathy-Reichs-its-all-about-the-bones/50099182/1>

<http://www.youngsherlock.com/uncategorized/qa-with-andy/>

