

Austria: Forschung und Wissenschaft

LITERATUR- UND  
SPRACHWISSENSCHAFT

Band 7

---

LIT

Kathrin Ackermann, Judith Moser-Kroiss (Hg.)

Gespannte Erwartungen

Beiträge zur Geschichte  
der literarischen Spannung

---

LIT

## Inhaltsverzeichnis

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums  
für Wissenschaft und Forschung in Wien  
und der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft  
der Paris-Lodron-Universität Salzburg

### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-7000-0662-6 (Österreich)  
ISBN 978-3-8258-0366-7 (Deutschland)

© LIT VERLAG GmbH & Co. KG Wien 2007  
Krotenthallergasse 10/8  
A-1080 Wien  
Tel. +43 (0) 1 / 409 56 61  
Fax +43 (0) 1 / 409 56 97  
e-Mail: [wien@lit-verlag.at](mailto:wien@lit-verlag.at)  
<http://www.lit-verlag.at>

LIT VERLAG Dr. W. Hopf  
Berlin 2007  
Auslieferung/Verlagskontakt:  
Fresenstr. 2  
48159 Münster  
Tel. +49 (0)251-62 03 20  
Fax +49 (0)251-23 19 72  
e-Mail: [lit@lit-verlag.de](mailto:lit@lit-verlag.de)  
<http://www.lit-verlag.de>

### Auslieferung:

Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ GmbH & Co KG  
IZ-NÖ, Stüd, Straße 1, Objekt 34, A-2355 Wiener Neudorf  
Tel. +43 (0) 2236/63 535 - 290, Fax +43 (0) 2236/63 535 - 243, e-Mail: [mlo@medien-logistik.at](mailto:mlo@medien-logistik.at)  
Deutschland: LIT Verlag Fresenstr. 2, D-48159 Münster  
Tel. +49 (0) 2 51/620 32 - 22, Fax +49 (0) 2 51/922 60 99, e-Mail: [vertrieb@lit-verlag.de](mailto:vertrieb@lit-verlag.de)

Einleitung.....	7
Andreas Fuchs: Zur missachteten poetologischen Qualität antiker Kommentare: Das Verständnis der dramatischen Spannung in den <i>Ilias</i> -Scholien .....	15
Grazia Dolores Folliero-Metz: <i>Pos de chantar m'es pres talenz</i> : Spannung in der altfranzösischen Literatur, erläutert an paradigmatischen Beispielen .....	37
Irmgard Scharold: Tancredis Phantasmen. Zur historischen Genese von Schauer und Spannung in Theorie und literarischer Praxis des italienischen Cinquecento.....	59
Kathrin Ackermann: „Sospesi sull'esito di quel fiero combattimento“: Spannungserzeugung im manieristischen Roman am Beispiel von G. A. Marinis <i>Calloandro fedele</i> .....	99
Christopher F. Laferl: Der Knoten: Zum Problem der Spannung in der <i>Filosofia Antigua Poética</i> des Alonso López Pinciano.....	125
Judith Moser-Kroiss: Spannung als kulturpolitisches Konzept. Ignacio de Luzán und seine Poetik.....	137
Jutta Fortin: „VENERI TVRBVL...“: Spannung und Intellektuali- sierung in Mérimées „La Vénus d'Ille“.....	147
Doris Wieser: Spannungserzeugung durch einen moralisch ambivalenten Protagonisten: Die Täterperspektive bei Patrícia Melo.....	167
Wolfram Aichinger: <i>Intensidad, tensión, significación</i> und die Ästhetik des Erzählens bei Julio Cortázar .....	181
Jörg Türschmann: Spannung und serielles Erzählen. Vom Feuilleton- roman zur Fernsehserie.....	201
Alwin Fill: Sprachliche Aspekte von Spannung und Suspense im literarischen Text.....	221
Gudrun Held: Verfahren intermodaler Spannung in Kontakttexten: Beobachtungen am Beispiel typischer Formulierungsstrategien auf Zeitschriften-Covers.....	239
Bibliographie .....	265

dig erklären, warum die Lektüre einer klassischen phantastischen Erzählung wie Mérimées „La Vénus d’Ille“ lustvoll ist. Denn hier kommt zur Angst während des Lesens und zur Katastrophe am Schluss hinzu, dass die Spannung in keiner Handlungssequenz eindeutig und vollständig aufgelöst wird. Gemäß Todorov zeichnet sich die phantastische Literatur ja gerade dadurch aus, dass Protagonist und Leser beim Auftreten eines scheinbar übernatürlichen Ereignisses oder Phänomens nicht sofort wissen, wie sie dieses verstehen sollen, sondern dass sie dieses Dilemma selbst zugunsten der einen oder anderen Interpretationsmöglichkeit lösen müssen.

## Spannungserzeugung durch einen moralisch ambivalenten Protagonisten: Die Täterperspektive bei Patrícia Melo

Doris Wieser

### 1. Ein Mega-Genre

Auf dem deutschen Buchmarkt erscheinen monatlich durchschnittlich 70-90 Kriminalromane, darunter Neuerscheinungen und Wiederauflagen von deutschen und ausländischen Autoren.<sup>1</sup> Kriminalliteratur wird in allen Bevölkerungsschichten viel gelesen. Sie bedient die unterschiedlichsten Bedürfnisse der unterschiedlichsten Leser, präsentiert unterhaltsamen Stoff auf allen Stilebenen und durchläuft dabei sämtliche sprachliche Register, vom trivialen Fortsetzungsroman bis zum hochintellektuellen Experiment. Angesichts dieser Vielfalt ist es schier unmöglich, umfassende Aussagen über das Genre zu wagen. Bezüglich des Spannungsaufbaus gibt es mindestens genauso viele narrative Raffinessen wie es unterschiedliche Verbrechen gibt. Daher bleibt nichts Anderes, als das Mega-Genre in einzelne Sub-Genres zu unterteilen. Eine solche Aufteilung kann nach inhaltlichen oder strukturellen Kriterien erfolgen. Hinsichtlich der Spannung bietet sich eine Gruppierung von Werken mit strukturellen Ähnlichkeiten besonders an.

Im Folgenden soll das Sub-Genre *suspense novel* oder *roman à suspense* herausgegriffen werden. Dieses charakterisiert sich dadurch, dass ein Verbrechen aus der Perspektive des Täters oder des Opfers erzählt wird. Nach einem Blick auf die angelsächsischen und französischen Wurzeln von *suspense* möchte ich am Roman *O matador* (1995) der Brasilianerin Patrícia Melo Peter Vorderers (1996) kognitionswissenschaftliches Erklärungsmodell für die Spannungserzeugung exemplarisch überprüfen.

### 2. Grundsätzliche Spannungsformen im Kriminalgenre

Grundsätzlich entsteht Spannung immer dort, wo Unsicherheit herrscht. Sie entspringt aus einer Leerstelle, die der Leser mit Information zu füllen wünscht. Anders ausgedrückt, Spannung entsteht aus Unwissen, das der Leser in Wissen verwandeln möchte. Solche Leerstellen können mit einer konkreten Frage auf den Punkt gebracht werden. Spannungsfragen

<sup>1</sup> Eine Liste der in Deutschland veröffentlichten Kriminalromane erscheint monatlich bei <http://www.kaliber38.de>.

unterscheiden sich hinsichtlich ihrer temporalen Ausrichtung voneinander. Diesbezüglich ist es hilfreich, sich den adäquaten Gebrauch der Begriffe ‚Spannung‘, *suspense* und *mystery* ins Gedächtnis zu rufen. Der deutsche Begriff ‚Spannung‘ kann vom englischen und französischen *suspense* sowie von dem inhaltlich verwandten Begriff *mystery* literarhistorisch und in Bezug auf die temporale Ausrichtung der Spannungsfrage unterschieden werden. Daher plädiere ich dafür, die Begriffe nicht einfach als Übersetzungen anzusehen, sondern sie zur Differenzierung verschiedener Arten von Spannung zu nutzen. Das deutsche Wort ‚Spannung‘ kann als Überbegriff für die untergeordneten Begriffe *suspense* und *mystery* dienen. Auch wenn diese Begriffe in der Forschung nicht immer streng voneinander abgegrenzt werden, so scheint doch Konsens über ihre grundsätzliche Unterscheidbarkeit zu herrschen.

Gehen wir kurz zurück zu den Anfängen des Kriminalromans, um uns die sich daraus ergebenden Konstellationen für die Spannungserzeugung ins Gedächtnis zu rufen und die Bedeutung der erwähnten Begriffe zu veranschaulichen. Traditionellerweise sind mindestens drei Komponenten für einen Kriminalroman nötig: ein Opfer, ein Täter und ein Ermittler.<sup>2</sup> Darin liegen *in nuce* mindestens drei mögliche Ausprägungsformen des Genres, die sich auf Grund der drei möglichen Erzählperspektiven ergeben. Die des Ermittlers, des Täters oder des Opfers.

Die ersten Kriminalerzählungen (Poe, Conan Doyle) vermitteln die Aufklärung eines rätselhaften Falls aus der Perspektive der Ermittlung.<sup>3</sup> Hier steht am Anfang der Erzählung ein Verbrechen, das von einem unbekanntem Täter verübt wurde. Das Ziel der Ermittlung ist die Identifizierung des Täters.<sup>4</sup> In so konstruierten Romanen und Erzählungen entsteht Spannung durch die immer präsente Frage: Wer war es? (das bekannte *Whodunnit*). Das heißt, die Spannung richtet sich auf ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis. Die Klärung der Spannungsfrage verlangt vom Ermittler sowie vom Leser eine analytische Geistestätigkeit, die in der Regel auf Grund von Fakten und Beweisstücken eine knifflige

<sup>2</sup> Die Forderung dieser Komponenten soll nicht als einengende Definition für das Genre missverstanden werden. Nimmt man sie jedoch als grundlegende Bausteine an, so kann man generelle Entwicklungsmöglichkeiten für den Kriminalroman aufzeigen, darin inbegriffen die Möglichkeit, eine der Komponenten wegzulassen und dennoch vor der Folie der Tradition zu schreiben.

<sup>3</sup> Dass bei Edgar Allan Poe sowie bei Arthur Conan Doyle ein Freund oder Helfer als Ich-Erzähler auftritt, tut dieser Tatsache keinen Abbruch.

<sup>4</sup> Beim traditionellen Rätselroman ist das Tatmotiv nur insofern interessant, als es für die Überführung wichtige Hinweise liefern kann. Die gesellschaftliche Relevanz des Verbrechens bleibt weitgehend im Hintergrund.

Frage mit Hilfe der Logik zu lösen versucht. Diese Art der Spannung wird als Rätselspannung oder *mystery* bezeichnet. Es ist ein altbekanntes Dilemma des Kriminalromans, dass die Rätselstruktur mit der Zeit an Reiz verlor und sich als Erzählstrategie abnützte.<sup>5</sup>

Während die *hard-boiled*-Autoren (Hammett, Chandler und ihre Nachfolger) trotz all ihrer Neuerungen das Rätselschema und somit die Art der Spannungserzeugung aufrecht erhielten, gelang es der Amerikanerin Patricia Highsmith in den 50er Jahren, die Spannung vom Täterrätsel zu lösen. Ihr Roman *The Talented Mr. Ripley* (1955) wird aus der Perspektive des Täters erzählt. Dieser muss sein Verbrechen geheim halten und Wege finden, das Verschwinden des Opfers plausibel erscheinen zu lassen, ohne den Verdacht auf sich zu lenken. Die Spannung zielt nunmehr also auf einen Punkt in der Zukunft und entsteht durch die immer im Raum stehende Frage: Wird er entkommen? Anders als bei der Rätselspannung werden dabei vor allem Emotionen im Leser angeregt, Gefühle wie Angst, Beklemmung, Schrecken. Diese Art der Spannung wird als Zukunftsspannung oder *suspense* bezeichnet.

Etwa zeitgleich mit Highsmith entwickelten die Franzosen Pierre Boileau und Thomas Narcejac eine andere Art der Spannungsgestaltung, indem sie die Perspektive des Opfers wählten (*Celle qui n'était plus* (1952), *Les louves* (1955) etc.). In ihren Romanen wird das Opfer in die Irre geführt und zum Wahnsinn getrieben. Da es die wahren Vorgänge nicht kennt, sondern nur das Damokles-Schwert über sich erahnt, ist es dem Täter völlig ausgeliefert. Die Spannung entsteht hier durch zwei Fragen: Welches Spiel wird da gespielt? und: Wird das Opfer entkommen? Somit überlagern sich Rätsel- und Zukunftsspannung. Das Opfer muss die in der Vergangenheit liegenden Voraussetzungen für die gegenwärtige Situation ermitteln, um sein zukünftiges Schicksal abwenden zu können. Die kognitiven Prozesse, die sich dabei beim Leser abspielen, sind sowohl analytischer als auch emotionaler Art. Bei Boileau/Narcejac muss der Begriff *suspense* also immer mit dieser doppelten Ausrichtung verstanden werden.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Vgl. dazu z. B. Ulrich Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, Frankfurt/Main: Athenäum 1975, S. 86-105.

<sup>6</sup> Die Unterscheidung Carrolls von *suspense* und *mystery* mit dem Argument, dass bei *suspense* nur zwei Antworten auf die Spannungsfrage möglich sind, bei *mystery* jedoch eine Vielzahl, halte ich für irreführend (Noël Carroll: „The Paradox of Suspense“, in: *Suspense, Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*, ed. Peter Vorderer, Hans Jürgen Wulff et al., Hillsdale: Erlbaum 1996 S. 71-91, hier S. 75f). Ich halte das für kein echtes Unterscheidungskriterium, da die

### 3. Warum empfinden wir Spannung?

Spannung in Literatur und Film wird nicht nur durch bestimmte narrative Techniken erzeugt, sondern ist vor allem auch ein Phänomen der Rezeption. Sie entsteht beim Leser auf Grund von kognitiven Prozessen und müsste letztendlich psychologisch erklärt werden. Nun scheint das Empfinden von Spannung aber bei den meisten Menschen gleich oder zumindest ähnlich zu funktionieren, was Spannung zu einer operablen Kategorie macht. Ein gängiger Erklärungsversuch für das Empfinden von Spannung ist das Empathie-Modell. Laut Zillmann sind die Voraussetzungen für Spannung folgende:

- (1) Der Leser muss sich mit Empathie in den Protagonisten hineinversetzen und
- (2) ein negativer Ausgang muss für den Protagonisten wahrscheinlich, aber nicht völlig sicher sein.<sup>7</sup>

Die Voraussetzungen für Empathie sind nun aber, dass sich der Leser entweder mit der Zielperson identifiziert, Sympathie für sie empfindet oder sie zumindest nicht negativ beurteilt. So bangt er mit der Figur um ihr ungewisses Schicksal. Eine weitere These besagt, dass sich der Leser in der Regel in moralisch positiv bewertete Figuren hineinversetzt.<sup>8</sup> Folgt man diesen Thesen, so gibt es bei den meisten Rätsel- und *suspense*-Romanen (Thrillern) keine Probleme, die Spannungserzeugung zu erklären. Sherlock Holmes steht immer auf der Seite der Guten, während die Verbrecher immer in irgendeiner Weise als böse markiert sind. Auch bei den *hard-boiled*-Romanen steht die Zuordnung von Gut und Böse weitgehend außer Frage. Sam Spade, Philipp Marlow und auch James Bond sind im Grunde immer mit dem Guten und Moralischen assoziierbar, auch wenn sie zuschlagen oder sogar Menschen töten. Vorderer lässt dieses Modell als prototypisch für (v. a. triviale) *action*-Texte gelten, wenn es auch auf polyvalente, mehr auf Reflexion beruhende *experience*-Texte nicht uneingeschränkt anwendbar ist.<sup>9</sup>

Anzahl der möglichen Ausgänge immer von der Formulierung der Frage abhängt (ob oder wie).

<sup>7</sup> Zit. bei: Peter Vorderer: „Toward a Psychological Theory of Suspense“, in: *Suspense*, S. 233-254, hier: S. 235.

<sup>8</sup> Nach Noël Carroll: „Toward a theory of film suspense“, *Persistence of Vision* 1 (1984), S. 65-89, hier: S. 77, identifiziert sich der Leser in der Regel mit dem Moralischen und wendet sich gegen das Böse. Dass manche Romane auch die Identifikation des Lesers mit einer negativen Figur provozieren bzw. manche Leser sich dem Bösewicht zugeneigt fühlen, bestätigt nur die Regel.

<sup>9</sup> Vgl. Vorderer, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, 238f.

Bei Patricia Highsmith liegt der Fall schon komplizierter. Ihr Tom Ripley ist Mörder, also unmoralisch und ‚böse‘, hat als junger Mann aus bescheidenen Verhältnissen aber auch Eigenschaften, die der Leser zumindest nachvollziehen kann. Er wird nicht einseitig negativ markiert, vielleicht sogar manchmal positiv. Obwohl er amoralisch und völlig skrupellos handelt, bängen wir als Leser um ihn und fragen uns, ob seine Rechnung aufgehen wird. Sind wir ‚besorgt‘ um ihn? Fühlen wir uns in ihn hinein? Der Roman bietet dem Leser jedenfalls diese Möglichkeit, weil Ripleys Ängste und Befürchtungen häufig thematisiert werden. Ripley denkt immer wieder sorgfältig über seine Situation nach, wägt alle Gefahren ab und spielt in Gedanken mögliche zukünftige Bedrohungen durch. Seine Gefühle werden häufig beschrieben und beim Namen genannt: *fear, fright, terror, panic* etc. So wird dem Leser die Bedrohung des Protagonisten von Seite zu Seite bewusst gemacht und die Spannung erhalten. Wenn Zillmanns These stimmt, werden Empathie, Sympathie oder Identifikation mit dem Protagonisten bei Tom Ripley jedoch durch sein amoralisches Verhalten erschwert. Möchte man die Spannungserzeugung erklären, benötigt man also ein anderes Modell.

Hier greift der kognitive Prozess der Übernahme der Perspektive einer anderen Person. Das *perspective-taking* ist nach Peter Vorderer eine ausreichende Voraussetzung für das Empfinden von Spannung: Der Leser übernimmt zwar die Perspektive der Figur, fühlt aber deren Emotionen nicht selbst nach, sondern versteht sie nur. Für das Verstehen muss der Roman allerdings eine Voraussetzung erfüllen: Die inneren Vorgänge des Protagonisten müssen dem Leser so weit offenbart werden, dass er Motivation und Gründe seines Verhaltens nachvollziehen kann:

The perspective-taking model proceeds from the assumption that it is sufficient for readers to know the background of the protagonist to be on their side. In other words, readers do not have to share the protagonists' emotions, they do not even have to fear for them, but can develop very different emotions from their own personal perspective, using their knowledge of the protagonists' backgrounds.<sup>10</sup>

Dies möchte ich präzisieren: Verstehen ist ein kognitiver Prozess, der nach den Gesetzen der Logik funktioniert, während Empathie ein überwiegend emotionaler Prozess ist. Beim *perspective-taking* geht es also in erster Linie um ein emotionsloses, auf Logik basierendes Nachvollziehen. Vorderers These erscheint in Bezug auf Tom Ripley durchaus sinnvoll. Ripley muss den zweiten Mord begehen, um den ersten zu

<sup>10</sup> Ebd., S. 250.

vertuschen. Das ist aus seiner Perspektive konsequent und logisch und insofern wird es auch vom Leser verstanden. In seinen Gedanken spielt der Mörder immer wieder durch, welche Gefahren ihm daraufhin drohen könnten, und zeigt dabei logisch mögliche Entwicklungen auf, die dem Leser die prekäre Situation bewusst machen.

Ähnliches gilt für die Romane von Boileau/Narcejac. Auch bei ihnen ist die Gut-Böse-Zuordnung keinesfalls eindeutig. Das Opfer ist in viele Romanen nicht unschuldig, sondern selbst zunächst Täter. Der Protagonist Gervais aus *Les louves* schlüpft beispielsweise in die Identität seines verstorbenen Gefährten Bernard, heiratet dessen Verehrerin und tritt dessen Erbe an. Erst zum Schluss stellt sich heraus, dass er Opfer des kalten Kalküls dieser Frau geworden ist.<sup>11</sup> Auch hier scheint die Empathie des Lesers durch den Umstand, dass der Protagonist moralisch ambivalent dargestellt wird, erschwert zu werden. Die innere Entwicklung des Opfers wird jedoch so detailliert dargestellt, dass eine Übernahme der Perspektive möglich ist, da der Leser die Handlungen logisch nachvollziehen kann. Das Verhalten des Protagonisten wird als die logische Konsequenz der Ereignisse erklärbar.

Dass aber weder die Übernahme der Perspektive einer Figur von Seiten des Lesers noch die Empathie eine notwendige Voraussetzung für den Spannungsaufbau sind, soll im folgenden Kapitel anhand von Patricia Melos Roman *O matador* gezeigt werden. Beide Modelle greifen zu kurz, um die Spannungserzeugung in Romanen wie *O matador* zu erklären, die mit sehr undurchschaubaren und moralisch höchst fragwürdigen Protagonisten arbeiten.

#### 4. Patricia Melo: *O matador*

Der Roman erzählt den Werdegang eines Auftragsmörders.<sup>12</sup> Der Ich-Erzähler Máiquel erschießt ohne gravierenden Grund einen Mann aus seinem Bekanntenkreis. Für den Mord wird er jedoch nicht etwa polizeilich verfolgt, sondern allorts beglückwünscht. Er habe das Viertel

<sup>11</sup> In *Celle qui n'était plus* bringt die Protagonistin ihren Mann um, wobei ihr dessen Geliebte zur Hand geht. Als der Leichnam unter mysteriösen Umständen verschwindet, gerät die Täterin in Panik und wird alsbald selbst zum Opfer. Tatsächlich haben der Ehemann und die Geliebte den Mord nur vorgetäuscht, um die Hauptperson in den Tod zu treiben.

<sup>12</sup> Patricia Melos Roman weist große thematische Ähnlichkeit (Stichwort *violencia*) mit anderen lateinamerikanischen Werken jüngerer Zeit auf, z. B. mit *Cidade de deus* (2002) des Brasilianers Paulo Lins oder *La virgen de los sicarios* (1999) von Fernando Vallejo aus Kolumbien, und müsste in diesem Zusammenhang eigens interpretiert werden.

von einem gefährlichen Individuum befreit. Daraufhin macht ihm sein Zahnarzt ein unlauteres Angebot: Für eine Komplettsanierung seiner Zähne soll er einen weiteren Mord begehen. Die starken Zahnschmerzen und seine prekäre finanzielle Lage lassen Máiquel darauf eingehen. Seine Mitmenschen bewerten den zweiten Mord sogar noch positiver als den ersten.

Beruflich geht es nun für den professionellen *matador* bergauf. Der Zahnarzt gründet mit einem Abgeordneten eine mafiose „Versicherungsfirma“, die Schutzgelder erpresst und Auftragsmörder beschäftigt. Máiquel wird ihr wichtigster Mann und sogar zum Mitbürger des Jahres gekürt.<sup>13</sup> Jedoch bleibt es nicht beim rein „beruflichen“ Morden. Als Máiquels Geliebte, Érica, von ihm verlangt, seine Frau Cledir umzubringen, tötet er sie tatsächlich und vergräbt den Leichnam im Hinterhof eines Freundes. Bei einer Drogenfahndung findet die Polizei die Leiche. Máiquels Freund zahlt dafür mit dem Leben.

Érica entwickelt nun Schuldgefühle, kapselt sich zunehmend von Máiquel ab. Als ihr klar wird, dass Máiquel als Auftragsmörder arbeitet, verlässt sie ihn. Aus Wut und Hass bringt Máiquel nachts einen völlig unbeteiligten Jugendlichen um, den Sohn eines reichen Kinderarztes. Er wird verhaftet, jedoch kann er mit Hilfe einiger reicher Klienten die Wärter bestechen. Wieder auf freiem Fuß, ermordet er seine ehemaligen Auftraggeber und flieht. Eine Großfahndung wird eingeleitet. Ob er entkommen wird oder nicht, lässt der Roman offen.

Für die Behauptung, dass es sich bei diesem Werk um einen spannenden Roman handelt, habe ich keinen anderen Beweis als mein eigenes Leseerlebnis. Doch hoffe ich, nicht ausgerechnet die eine Ausnahmeleserin zu sein, die die Regel bestätigt. Der Spannungsverlauf kann über den ganzen Roman hinweg anhand von wenigen Spannungsfragen nachvollzogen werden. Wir haben es hier auf den ersten Blick vor allem mit Zukunftsspannung (*suspense*) zu tun. Einzelne Spannungsbögen entstehen jeweils bei der Durchführung der Morde durch die Frage: Wird der Mord gelingen? Darüber liegt ein größerer, gewichtigerer Spannungsbogen: Wird man Cledirs Leichnam finden? und im Anschluss daran: Wird Máiquel in diesem Fall entkommen?

#### 5. Der Charakter des Täters

Überprüfen wir nun die verschiedenen Erklärungsmodelle für den Spannungsaufbau. Nach dem Empathie-Modell fühlt sich der Leser in der

<sup>13</sup> Daher trägt die Verfilmung von José Henrique Fonseca (Rubem Fonsecas Sohn) den Titel *O homem do ano* (2003).

Regel in moralisch gute oder zumindest neutrale Charaktere ein. Im prototypischen Fall ist die moralisch gute Person auch diejenige, die der Leser am besten kennt, der Protagonist. Auf sie wird meist bewusst Sympathie gelenkt. Patrícia Melo vermeidet jedoch Sympathielenkungen und Schwarz-Weiß-Zeichnungen, so dass der Leser anhand der Fakten und Taten selbst entscheiden muss, welche Figur die „gute“ ist. Der Roman selbst gibt eine Gut-Böse-Einteilung nicht von sich aus vor. Es gibt hier keine rein „guten“ oder „unschuldigen“ Figuren im moralischen und gesetzlichen Sinn. Urteilt der Leser nach dem, was aufgrund von gesellschaftlichem Konsens als gut gilt, so muss er den Mörder Máiquel verurteilen, was der Empathie zuwider läuft. Da der Leser über die meisten Opfer nichts Näheres erfährt (außer über Suel – das erste Opfer – und Cledir), kann er sich aber auch nicht in diese einfühlen.<sup>14</sup> Die meisten treten in dem Moment zum ersten Mal in Erscheinung, in dem sie ermordet werden. Sie sind wie Leuchtfeuer, die keine Spuren hinterlassen. Ihnen ist eines gemeinsam: Sie kennen Máiquel nicht. Nichts Persönliches steht zwischen ihnen und ihrem Mörder. Auftragsmord ist reines Geschäft und dieser Umstand macht die Opfer in Bezug auf Máiquel zu Unschuldigen. Ihnen wird folglich Unrecht getan. Dieses Urteil hat nichts mit Empathie zu tun, die notgedrungen personengebunden ist. Es ist ein Urteil, das aus einer globalen Außenperspektive gefällt wird, der Perspektive eines unparteiischen Richters. Das Empathie-Modell kann den Spannungsaufbau aus diesem Grund nicht zufriedenstellend erklären. Aber kann eine Perspektivenübernahme gelingen? Um dieser Frage nachzugehen, ist eine nähere Charakterisierung der Hauptperson notwendig.

Patrícia Melos Máiquel ist Täter und Ich-Erzähler des Romans. Durch die Ich-Perspektive wird dem Leser ein sehr tiefer Einblick in die Psyche des Täters gewährt. Er kann alle Gedankengänge mitverfolgen und nachvollziehen. Der erste Auftragsmord wird durch Máiquels soziale Stellung erklärbar. Er schämt sich wegen seiner abgewetzten Schuhe<sup>15</sup>, seiner Armut und fühlt sich minderwertig. Sein Zahnweh bringt ihn so sehr zur Verzweiflung, dass er den Mordauftrag als einzige Abhilfe annimmt. Das „versteh“ der Leser aus Máiquels Perspektive,

<sup>14</sup> Bei manchen Morden wird die besondere Schwere des Verbrechens dadurch verstärkt, dass die Opfer sehr jung sind (z. B. ein 12-jähriger Junge). In anderen Fällen wird die Tat jedoch gesellschaftlich „gerechtfertigt“, da die Opfer selbst Schwerverbrecher sind.

<sup>15</sup> Die Schuhe fungieren im ganzen Roman als Leitmotiv, mit dem auf die soziale Stellung verschiedener Personen angespielt wird. Daher hat der brasilianische Verlag Companhia das Letras auf dem Buchumschlag ein Paar Schuhe abgebildet.

wenn er es auch nicht gutheißen kann. Bevor er einen dritten Mord begeht, muss der Protagonist eine moralische Hemmschwelle überwinden. Er soll einen Jugendlichen umbringen. Um diese Tat zu vollbringen, muss er erst durch ein Ereignis polarisiert werden. Das geschieht, als sein Cousin ermordet wird. Máiquel lernt zu hassen und zu töten, er wird zum Killer gemacht und von seinen Auftraggebern instrumentalisiert. Sein Werdegang ist keine aktive, bewusste Entscheidung, aber Máiquels Motivation wird im Roman ausreichend untermauert, so dass ein „Verstehen“ von Seiten des Lesers an diesen Stellen möglich ist.

Doch die Möglichkeit einer Übernahme der Perspektive stößt an anderen Stellen an ihre Grenzen. Máiquel denkt, fühlt und handelt oft nicht, wie der durchschnittliche Leser unseres Kulturkreises es erwarten würde. Obwohl auch er, wie Ripley, über eine Reihe nachvollziehbarer Eigenschaften verfügt (z. B. Scham vor seiner Armut, Fürsorge für sein Hausschwein), zeichnet sich seine Gefühlswelt vor allem durch Leerstellen oder Inkohärenz aus, d. h. durch das Fehlen von der jeweiligen Situation angemessenen Emotionen. Reaktionen, die auf Grund eines gesellschaftlichen Konsens als „normal“ gelten, treten bei ihm oft nicht ein.

Sein erstes Opfer, Suel, nennt ihn einen *gringo*, aber Máiquel interpretiert *veado*, Schwuler. Er sucht Streit, wo keiner ist, er rächt sich womöglich für etwas, wovon der Leser nichts weiß, für sein ganzes ungerechtes Leben vielleicht, in dem er sich immer hässlich gefühlt hat. Der Leser kann über die Gründe zwar spekulieren, dennoch wirkt der erste Mord wie eine Laune. Bereits hier hat der Leser Schwierigkeiten, die Perspektive des Täters so weit zu übernehmen, dass er seine Emotionen „verstehen“ kann. Warum ermordet Máiquel Suel? Das wird im ganzen Roman nicht deutlich. Die Übernahme der Perspektive wird durch solche Leerstellen im Verhalten des Protagonisten an einigen Stellen erschwert oder unmöglich gemacht.

Máiquels Haltung im Privatleben bleibt ebenfalls dunkel. Der Leser mag vielleicht verstehen, dass er seine Frau umbringt. Sein Motiv sind die Verlustängste gegenüber Érica. Aber sein Verhalten nach dem Mord widerspricht allem Erwartbaren, ja jeder Logik. Trotz der Ich-Perspektive, die das Innenleben des Täters offenbart, erfährt der Leser nicht, wie Máiquel sich nach dem Mord an Cledir, die er trotz allem geliebt hat, fühlt. Seine einzige Gefühlsregung ist folgende:

Eu também não conseguia dormir, ficava pensando no corpo de Cledir, a terra cobrindo o seu rosto, isso foi a coisa que mais me impressionou, a terra caindo no rosto dela.<sup>16</sup>

Seine Gefühlskälte oder vielmehr die Absenz jeglicher Gefühle zieht eine unüberwindbare Mauer zwischen dem Erfahrungshorizont des Lesers und der Romanwelt. Máiquel weigert sich regelrecht, über sein Verhalten nachzudenken:

[...] matar pessoas, muito bem, a gente mata, guerra, a gente luta, isso é bom, isso é ruim, pouco importa, eu não queria saber de nada, queria apenas fazer bem-feito.<sup>17</sup>

Die Indifferenz des Täters kann nicht mehr ohne weiteres „verstanden“ werden. Allzu oft fragt man sich, wie er eigentlich fühlt, was er denkt. Der Leser versteht auch nicht ohne weiteres, wieso Máiquel sich so sicher fühlt. Wie kann er erwarten, dass die Gesellschaft einen Massenmörder auf Dauer duldet? Das Vertrauen auf die Unterstützung der Menschen und das Fehlen eines Unrechtsbewusstseins verhindern, dass Máiquel über die Konsequenzen seines Handelns nachdenkt. Er spielt – im Gegensatz zu Ripley und Gervais – gedanklich nicht durch, welche Konsequenzen sein Handeln haben könnte und versucht kaum, Spuren zu verwischen. Máiquel hat nicht gelernt, seinen Gefühlen, wie der talentierte Tom Ripley, Namen zu verleihen und sie zu interpretieren. Er kennt nur undifferenzierte negative Gefühle: *raiva* (Wut), *ódio* (Hass). Der Leser kann ihn trotz der Ich-Perspektive nur so gut kennenlernen, wie Máiquel sich selbst kennt, und kann seine Perspektive nur stellenweise übernehmen. Die Grundvoraussetzung für das *perspective-taking* ist bei Melos Roman nicht durchgängig gegeben. Welcher kognitive Prozess ist beim Leser also letztendlich verantwortlich für das Empfinden von Spannung?

## 6. Diffuse Spannung

Wie eingangs erwähnt, entsteht Spannung durch Ungewissheit, Leerstellen, offene Fragen, die in den meisten Kriminalromanen am Ende restlos beantwortet werden. Nun ist aber das Nicht-Verstehen eines Cha-

<sup>16</sup> (Ich konnte auch nicht schlafen, ich dachte an die tote Cledir, an die Erde, die ihr Gesicht bedeckte, das war für mich am schrecklichsten, wie die Erde auf ihr Gesicht fiel. (Patrícia Melo: *O Matador*, aus dem Brasilianischen übers. v. Barbara Mesquita, Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 152)) Patrícia Melo: *O matador*, São Paulo: Companhia das Letras 1995, S. 120.

<sup>17</sup> (... Leute umbringen, na ja, wir bringen eben welche um, Krieg, wir kämpfen eben, das ist gut, das ist schlecht, kommt nicht so drauf an, mir war das alles egal, ich wollte nur meine Sache gut machen, das war alles. (Ebd., S. 118)) Ebd., S. 94.

racters auch eine Art Leerstelle, die Fragen aufwirft wie die soeben formulierten. Wenn der Leser etwas nicht versteht, ist er zunehmend gezwungen zu reflektieren und zu analysieren. Spannung entsteht dann schlicht durch den Drang des Lesers, jegliche Leerstelle zu füllen. Dazu muss er sich für die Konstellation der Figuren und ihr Schicksal, das er als Gesamtheit begreifen möchte, interessieren. Vorderer hat dies ansatzweise beschrieben, aber meiner Ansicht nach noch nicht zu Ende gedacht:

In this case, suspense would develop out of an interest in the progress of the story (qua story) and not out of an interest in the protagonist's well-being (the story as apparent reality).<sup>18</sup>

Für diese Art von Spannung ist weder Empathie noch *perspective-taking* nötig. Im Gegenteil, sie entsteht gerade dadurch, dass eine Einfeldung oder Übernahme der Perspektive nicht gelingt. Daher behaupte ich, dass der Spannungsaufbau hier auf Grund der allgemeinen Neugier<sup>19</sup> des Menschen entsteht.

Im Prinzip haben diese Grundvoraussetzung für den Spannungsaufbau schon Boileau/Narcejac in ihrem Werk *Le roman policier* beschrieben:

Tant que nous ne comprenons pas, nous souffrons. Mais dès que nous avons compris, nous éprouvons une joie intellectuelle sans pareille.<sup>20</sup>

[...] l'enquête est la démarche la plus naturelle de l'esprit humain.<sup>21</sup>

Patrícia Melo rechnet folglich damit, dass der Leser das Romangeschehen generell immer verstehen möchte. Beim *matador* schwebt der Leser in ständiger Erwartung bestimmter Reaktionen, die einfach nicht eintreten. Máiquel wird zum unberechenbaren Pulverfass, das jeden Moment explodieren kann. Die jeweiligen Erwartungen und somit die Spannungsfragen hängen jedoch von den Erfahrung und dem kulturellen Kontext des Lesers ab, so dass verschiedene Leser notgedrungen an verschiedenen Stellen Spannung empfinden werden. Außerdem werden solche Erwartungen ganz wesentlich durch die Lektüreerfahrung geprägt

<sup>18</sup> Vorderer, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, S. 240; in Anlehnung an Peter Ohler/Gerhard Nieding: „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, in: Vorderer/Wulff et al.: *Suspense*, S. 129-147.

<sup>19</sup> Das Stichwort Neugier kommt in gängigen Definitionen der literarischen Spannung häufig vor. Daher erstaunt es, dass das Neugiermotiv noch nicht für eine kognitive Erklärung der Spannung herangezogen wurde.

<sup>20</sup> Boileau, Pierre/Thomas Narcejac: *Le roman policier*, Paris: Quadrige/PUF 1994 [1975] S. 8.

<sup>21</sup> Ebd., S. 11.

– in diesem Fall vor allem durch die Erfahrung mit dem Kriminalgenre. Patricia Melo gelingt hier ein meisterhafter Drahtseilakt, bei dem sie die Balance hält zwischen nachvollziehbarem, auf Grund von Welt- und Lektüreerfahrung erwartbarem Verhalten und inkohärenten Brüchen. Sie spielt mit den Lesererwartungen, indem sie diese immer wieder aufs Neue frustriert, wodurch der Roman gerade an seinen Leerstellen ungeheuer spannend wird.

Der Leser wird zu einer Art Detektiv oder gar forensischem Psychiater, dessen Aufgabe darin besteht, ein Psychogramm des Täters zu erstellen. So entsteht neben der oberflächlichen Zukunftsspannung bei einzelnen Mordszenen eine tiefer schürfende Rätselspannung, die nicht nach Beweisstücken und Fakten fragt, sondern nach der Bedeutung der im Roman vorgeführten fiktiven Wirklichkeit. Der analytische kognitive Prozess ähnelt dabei dem, der bei einem *Whodunnit* ausgelöst wird. Im Unterschied zum Täterrätsel richten sich hier die Spannungsfragen jedoch nicht auf einen bestimmten Punkt in der Vergangenheit, sondern auf viele Momente gleichzeitig, wohin genau, ist interindividuell und kulturell sicherlich unterschiedlich. Wie beim Neugiermotiv, bei dem der Mensch ohne konkrete Zielsetzung seine Umwelt nach allen Seiten erforscht, entstehen hier Spannungsfragen an allen Ecken und Enden und richten sich sowohl auf Vergangenes, Zukünftiges als auch Gegenwärtiges. Daher möchte ich diese Art der Spannung diffuse Spannung nennen.

### 7. Zusammenfassung

Führen wir Spannung auf das Neugiermotiv zurück, so wäre die Voraussetzung für Spannungserzeugung eine einzige, nämlich die Existenz einer Ungewissheit, Leerstelle oder offenen Frage jeglicher Art.

Diffuse Spannung entsteht durch Leerstellen, die mit logischen Rückschlüssen nicht aufgefüllt werden können, und durch Protagonisten, deren Psyche nicht nach den Gesetzen der Logik oder des Erwartbaren funktioniert. Der Ich-Erzähler des Romans wird somit zum quasi psychiatrisch-psychoanalytischen Rätsel, das der Autor dem Leser aufgibt. Anders als bei *mystery* und *suspense* kann die diffuse (Rätsel)spannung weniger leicht durch eindeutige Antworten am Ende des Romans aufgelöst werden. Dadurch eröffnet sich für den Kriminalroman ein zusätzliches Irritationspotenzial, mit dem er gesellschaftliche Zustände entlarven kann. Melos Roman kann man nicht einfach wie ein triviales Werk konsumieren, da es das Bedürfnis nach Auflösung und Wiederherstellung eines „Normalzustandes“ nicht befriedigt. Obwohl „gute“ Kriminalliteratur immer gesellschaftskritisch oder gar subversiv war, befriedi-

gen doch große Werke wie die von Highsmith und Boileau/Narcejac die fundamentale Neugier des Lesers insofern, als sie den oberflächlichen Konflikt auflösen und die oberflächlichen Leerstellen füllen, so dass ihre aufklärerische Absicht theoretisch auch überlesen werden kann. Patricia Melo vermeidet hingegen, den Leser durch eine simplizistische Antwort auf eine Ja/Nein-Frage (Entkommt er oder entkommt er nicht?) zu befriedigen und überlässt ihn der Irritation. So gelingt es der Autorin, extreme gesellschaftliche Zustände und ihre verheerende Wirkung auf ein psychisch labiles Individuum besonders provokativ darzustellen.

Die Erzeugung von diffuser Spannung ist dabei nicht auf das Kriminalgenre beschränkt. Wahrscheinlich ist sie sogar nicht einmal besonders typisch für den Kriminalroman, obwohl sich die Beispiele dafür in jüngerer Zeit häufen. So müssten Romane wie die von Fernando Vallejo (Kolumbien), Élmér Mendoza (Mexiko) oder Horacio Castellanos Moya (El Salvador) hinsichtlich ihrer (diffusen) Spannungsgestaltung untersucht werden.