

Julian Schröter / Fotis Jannidis

**Die Brennerromane von Wolf Haas als postmoderne
Unterhaltungskrimis: Am Beispiel des fünften Bands ‚Wie die
Tiere‘ (2001)**

Erschienen in: *Die Kunst des Erzählens*, hg. von Michael Erler und Dorothea Klein. Würzburg 2017, 355–374. Es handelt sich im Folgenden um das Manuskript der Überarbeitungsfassung des Aufsatzes vor der Erstellung der Redaktionsfassung.

Haas ist schwierig. Nicht zu lesen. Haas lesen fällt leicht. Aber er macht es der Literaturwissenschaft nicht leicht, ihn einzuordnen. Zum einen schreibt er erfolgreich Kriminalromane, die auch als Krimis, also als Genreliteratur wahr- und ernstgenommen werden. Zum anderen verwendet er dabei Strategien des Erzählens, die über das, was zumindest im Kontext des deutschsprachigen Kriminalromans als typisch erachtet wird, deutlich hinausgehen. Der zumeist in einem realistischen Erzählmodus angelegte Kriminalroman verwendet häufig eine funktionale Erzählweise, die den heterodiegetischen Erzähler als Instanz zum Verschwinden bringt und auch beim homodiegetischen Erzähler zumeist nur die Wissensbeschränkungen funktional einsetzt. In den ersten sechs Brennerromanen von Haas dagegen dominiert bekanntlich die Erzählstimme so sehr, dass die eigentliche Handlung oft nur noch am Rande aufzutauchen scheint, aber es sind gerade die gedanklichen und sprachlichen Verschrobenheiten dieses zwischen dem homo- und dem heterodiegetischen Erzählen schwebenden Erzählers, die dem sprachbewussten Leser so viel Vergnügen bereiten.

Für den Umgang mit den mittlerweile acht Brennerromanen von Wolf Haas haben sich die Würdigung und die darauf gestützte Feldverortung als Problem erwiesen; denn der Krimi zählt im Moment in den deutschsprachigen Literatursystemen nicht zu den ästhetisch wertvollen Textsorten. Nachzuweisen, dass die Brennerromane besonders gelungene und möglicherweise sogar innovative Krimis sind, reicht nicht für eine Verortung im Feld der Hochliteratur, sondern bestenfalls für einen Spitzenplatz im Feld der Unterhaltungsliteratur. Aus diesem Grund werden die

Brennerromane als Nicht-Krimis interpretiert.¹ Baßler etwa behauptet in seiner Rezension des sechsten Bandes ‚Das ewige Leben‘ (2003), dass die Brennerromane auf einer basalen Ebene für normale Leser als Krimis („Erstlektüre als spannender *Whodunnit*“) kodiert seien, während sie auf einer höheren und komplexeren hermeneutischen Ebene („zweite, akribische Lektüre“) ein eigenes und von der Krimihandlung unabhängiges semantisches „Gespinnst von Sprachspielen und (pop)kulturellen Verweisen“ entfalten und dank dieser zweiten Bedeutungsebene einen Platz im Feld der Hochliteratur verdienen.² Drügh würdigt den siebten Band ‚Brenner und der liebe

¹ Auch aus diesem Grund widmen sich viele Interpreten von vornherein dem poetologischen Liebesroman ‚Das Wetter vor fünfzehn Jahren‘ (2008) und dem metafikcionalen Roman über das Verhältnis von Objekt- und Metasprache ‚Verteidigung der Missionarsstellung‘ (2012). BUCK etwa genügt die bloße Diagnose von metaleptischer Paradoxie, um einen hohen ästhetischen Wert von Haas’ metafikcionalen Romanen zu behaupten, vgl. NIKOLAS BUCK: Es hat etwas Rauschhaftes, über solche Dinge nachzudenken. In: Neuer Ernst in der Literatur? Schreibpraktiken in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart. Hg. von KRISTIN EICHHORN. Frankfurt a. M. 2014, S. 65–74, hier S. 73. Vgl. zudem die ambitionierteren Interpretationen von DAVID-CHRISTOPHER ASSMANN: Hin und her. Verfahren Konkreter Poesie und Metaisierung in Wolf Haas’ ‚Verteidigung der Missionarsstellung‘. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 134 (2015), S. 273–298; ANDREAS BÖHN: Metafikcionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas. In: Metafiktion. Analysen zur deutschen Gegenwartsliteratur. Hg. von J. ALEXANDER BAREIS und FRANK THOMAS GRUB. Berlin 2010, S. 11–33; MICHAEL JAUMANN: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas’ ‚Das Wetter vor 15 Jahren‘. In: Metafiktion [a. a. O.], S. 203–225; STEFAN NEUHAUS: „Eine Legende, was sonst“. Metafiktion in Romanen seit der Jahrtausendwende (Schrott, Moers, Haas, Hoppe). In: Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Hg. von CARSTEN ROHDE und HANSGEORG SCHMIDT-BERGMANN. Bielefeld 2013, S. 69–88; ŠPELA VIRANT: Die uneinholbare Fiktion – Zu den Romanen ‚Das Wetter vor 15 Jahren‘ von Wolf Haas und ‚Das bin doch ich‘ von Thomas Glavinic. In: Schriftstellerische Autopoiesis. Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität. Hg. von JACEK RZESZOTNIK. Darmstadt 2011, S. 63–78.

² MORITZ BASSLER: Wortwaffen, großkalibrig. Wer schweigt, geht: Wolf Haas gibt seinem Detektiv Brenner einen letzten großen Auftritt. In: FAZ 18.03.2003, o. S. URL:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletistik/wortwaffengrosskalibrig-193421.html> (15.03.2017). Bereits in der Interpretation der ersten vier Brennerbände im Kapitel „Wolf Haas *oder* Das Erzählen“ (in: ders.: Der Pop-Roman. Die neuen Archivisten. 2. Aufl. München 2005, S. 184–203, hier S. 202f.) argumentiert BASSLER, dass Haas’ Romane aufgrund einer vom Krimigenre im

Gott‘ (2009) als kulturpoetische Archivierung populärer Wissens- und Materialbestände. Wenn er zu zeigen versucht, „wie viel Moderne in einem avancierten Unterhaltungsroman steckt“³, geht er von einem wechselseitigen Adaptieren und freien Zirkulieren der Elemente zwischen Populär- und Hochkultur als Form postmodernen Schreibens aus. Dabei interpretiert auch Drügh den Roman nicht als Krimi, sondern als Unterhaltungsroman, der darauf zielt, sich und den Autor im Sinn der Popkultur als Marke zu institutionalisieren und zugleich alle verfügbaren Formen und Verfahren der ästhetischen Moderne durch die Integration populärkultureller Elemente ästhetisch zu erneuern. Baßler und Drügh setzen unbegründet voraus, dass die Dimension, wonach der Roman mehr als ein Krimi ist, ganz unabhängig von der Dimension des Texts ist, wonach dieser ein Krimi ist. Diese Annahme ist jedoch alles andere als selbstverständlich. Deshalb ist sie durch eine Interpretation zu überprüfen. Dies tun wir im Folgenden exemplarisch für den fünften Band ‚Wie die Tiere‘ aus dem Jahr 2001.⁴

Die Frage, ob die beiden Dimensionen – Krimi einerseits und NichtKrimi andererseits – in den Brennerromanen unabhängig voneinander sind, ist insofern relevant, als die Antwort darüber entscheidet, wie sich Haas’ Romane zur etablierten Ordnung der literarischen Felder verhält. So wird sich das Problem, den Brennerromanen den rechten literaturgeschichtlichen Ort zuzuweisen, erst lösen lassen, wenn man nicht nur beschreiben kann, wie sich die Texte zu den Regeln eines bestimmten Genres und damit des für dieses Genre zuständigen literarischen Feldes verhalten, sondern ob und wie sie sich im Sinn eines Sowohl als Auch oder eines

Prinzip unabhängigen Textur der Wissensarchivierung den Höhepunkt der deutschsprachigen Hochliteratur repräsentieren.

³ HEINZ DRÜGH: „Weil im Nachhinein immer einfach“. Die Marke Haas auf dem Höhenkamm der Moderne. In: „High“ und „Low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Hg. von THOMAS WEGMANN und NORBERT CHRISTIAN WOLF. Berlin, Boston 2012, S. 155–169, hier S. 157, der etwas irritierend auf MORITZ BASSLER: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine Literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen 2005 verweist, obwohl dieser sich an anderer Stelle einschlägig geäußert hat, nämlich im Kapitel „Wolf Haas *oder* Das Erzählen“ in: BASSLER, Pop-Roman [Anm. 2].

⁴ Wolf Haas: Wie die Tiere. Roman. Reinbek bei Hamburg 2016. Im Folgenden zitieren wir den Roman nach der Sigle ‚WdT‘ mit Klammern im Haupttext.

Entweder – Oder zu mehreren infrage kommenden Bezugsgenres (Krimi und/oder NichtKrimi) und dementsprechend auch zu mehreren infrage kommenden Subfeldern (Unterhaltungsliteratur und/oder Hochliteratur) verhalten. Die Romane der Postmoderne haben diese Ordnungen aufgegriffen, um sie fröhlich zu unterlaufen. Man denke nur an Umberto Ecos Verwendung des Kriminalroman-Musters im ‚Namen der Rose‘ oder Lars Gustafssons wiederholten Rückgriff auf Science-Fiction-Schemata. Allerdings sind diese Beispiele trotz des Unterwanderungsgestus recht eindeutig einem bestimmten Bereich des Feldes zuzuordnen, da sie die populären Schemata in den meisten Fällen unterlaufen, durchbrechen oder dysfunktional erfüllen; ganz zu schweigen von ihren vielen anderen Textelementen, die sich nicht als Teil des Genres verrechnen lassen. Blickt man unter dieser Perspektive auf die Brennerromane, dann wird offensichtlich, dass hier die Verhältnisse weniger eindeutig sind hinsichtlich der Frage, ob die innovative Erzählerkonzeption tatsächlich ganz unabhängig vom Kriminalroman ist.

Der von uns im Folgenden untersuchte fünfte Band lässt in besonderer Weise Schlüsse auf die Gesamtanlage der bisher acht Bände zu: Als Hexalogie schienen die Brennerkrimis 2003 mit dem Tod des Erzählers in ‚Das ewige Leben‘ zu enden. Die ersten vier Bände hingegen wurden bereits in Baßlers einschlägiger Interpretation in seiner Monographie zum Pop-Roman berücksichtigt; der fünfte schien da nicht mehr viel Neues zu bringen. Er erwies sich aber mit dem sechsten Band als letzter, der sich in einer ungebrochenen Serie fortsetzt, ohne sich, wie der sechste Band, als Serienende zu positionieren und ohne sich wie die beiden jüngsten – wie Drügh plausibel macht – als popkulturelle Selbstvermarktung weiterzuführen. Aufgrund seiner Unauffälligkeit innerhalb der Serie ist ‚Wie die Tiere‘, erst recht nach Erscheinen des vermeintlich abschließenden sechsten Bandes, aus dem Blickwinkel der auf Brüche und offensichtliche Innovationen fokussierten Forschung geraten. Uns interessiert am fünften Band, dass er die Serie gerade ohne sichtbare Brechung fortsetzt. Ende der 1990er Jahre ist ‚Serie‘ noch ein recht eindeutiges Merkmal von Unterhaltungsliteratur, und entsprechend positioniert sich die Reihe der Brennerromane, die ihr Erfolgsrezept nur wenig variiert wiederholen.

1. Krimi und Nicht-Krimi: Der Erzähler

Im folgenden Abschnitt suchen wir nach einer Ausgangsbeschreibung für die Dimensionen der Brennerromane, die sie hinsichtlich der Texteigenschaften einerseits als Krimi und andererseits als ‚Nicht-Krimi‘ erscheinen lassen. An ‚Wie die Tiere‘ fallen im Kern, wie in den anderen Brennerromanen auch, zwei zentrale Aspekte besonders auf: Der Roman ist zum einen ein klassischer Krimi, der auf den zwei gängigen Mustern des *Whodunnit* und des *hardboiled detective* beruht.⁵ Zum anderen ist es ein Text, der zahlreiche und zum Teil umfangreiche narrative Digressionen des eigentümlichen Erzählers einschaltet. Als Krimi spielt der Text im Wiener Milieu der Hundehalter, von Zuhältern und Treuhändern unterstützter Hundeschützer und Hundegegner, repräsentiert durch einen Elternverein. Aus dieser Konstellation, die von vielen Lesern als Milieustudie rezipiert wurde, generiert der Roman die beiden Tatmotive für die Hundemorde und die Entführung sowie Ermordung einer Tierheimwärterin. Die Besonderheit der Geschichte als Krimi liegt darin, dass der Detektiv Simon Brenner aufgrund seiner fixen Idee, sich mit 50 Jahren frühpensionieren zu lassen, relevante Informationen seiner Untersuchung der Hundemorde nicht nur sammelt, sondern auch zum Katalysator des Morddelikts wird, weil er dem unbekanntem Täter mittels der Amtsärztin unwissentlich erst die Informationen liefert, die einen Mord motivieren. Der Witz dieser Konstruktion liegt darin, dass weder Brenner noch der Leser zum Zeitpunkt der Informationsweitergabe wissen, was die Informationen für die anderen und besser informierten Figuren bedeuten: Brenner weiß

⁵ Vgl. BASSLER, Pop-Roman [Anm. 2], S. 187, der auf die Aspekte des Außenseitertums und das Eigenbrötlerische des Detektivs hingewiesen hat. Zu ergänzen sind insbesondere der körperliche Einsatz, herausgestellt durch mindestens ein Ereignis, bei dem der Detektiv in die Hände seiner Gegner fällt, und Situationen, in denen der Detektiv von körperlicher Gewalt Gebrauch macht, die Gegenüberstellung von Detektiv und korrupter bzw. unfähiger Polizei; vgl. Haas, Wie die Tiere [Anm. 4], S. 175 et passim.

nicht nur nicht, wem er die Informationen weitergibt, sondern auch nicht, welche Informationen er weitergibt. Der Leser hingegen ahnt aufgrund des noch fehlenden Zusammenhangs der Informationen nicht, dass die von Brenner weitergereichten Informationen überhaupt relevant für die Auflösung, geschweige denn für die Auslösung des Falls sind. Dem so skizzierbaren Handlungsgerüst nach bewegt sich der Roman innerhalb des Krimigenres. Nicht nur für ‚Wie die Tiere‘, sondern für alle Romane hat sich die Mehrheit der Interpreten jedoch auf die zweite Auffälligkeit konzentriert: den Erzähler. Baßler etwa lobt: „Einen derart beschränkten allwissenden Erzähler, einen, der so eng mit seiner Figur verwachsen ist und doch geradezu ihr Gegenteil verkörpert, so etwas hat die deutsche Literatur überhaupt noch nicht gesehen.“⁶ Die umfangreichste Analyse der besonderen Erzählerkonstruktion hat Martens vorgelegt, der Haas eine typisch österreichische „Sprachkritik von innen“⁷ in Form der ironischen Realisierung ideologisch problematischen Sprechens attestiert.

Uns interessiert im Folgenden, wie diese beiden Bereiche – Krimi und Nicht-Krimi – im Detail hinsichtlich der jeweils erzeugenden Schreibverfahren beschrieben werden können und wie diese beiden Bereiche zusammenhängen, um eine Antwort auf unsere Ausgangsfrage zu finden, die wir nun folgendermaßen spezifizieren können: Handelt es sich bei ‚Wie die Tiere‘ um einen Krimi mit einem interessanten Erzähler, oder benutzt der Text – ähnlich wie viele postmoderne Texte, etwa Paul Austers Identitäts-, Bedeutungs- und Krimi-Dekonstruktion ‚City of Glass‘ (1985) – das Krimigenre dafür, verfahrenstechnisch oder thematisch etwas anderes zu leisten?⁸ Martens etwa hat, analog zu den Interpretationen von ‚Das Wetter vor 15 Jahren‘ und ‚Die Verteidigung der Missionarstellung‘ als Metafiktionen, die Brennerromane als „Meta-Krimis“ interpretiert.⁹ Eine Antwort auf die Frage versuchen wir dadurch zu

⁶ BASSLER, Wortwaffen, großkalibrig [Anm. 2], o. S.

⁷ Vgl. GUNTER MARTENS: „Aber wenn du von einem Berg springst, ist es wieder umgekehrt.“ Zur Erzählerprofilierung in den Meta-Krimis von Wolf Haas. In: *Modern Austrian Literature* 39:1 (2006), S. 65–80, hier S. 78.

⁸ Vgl. u. a. die Interpretationen von MADELEINE SORAPURE: *The Detective and the Author: City of Glass*. In: *Beyond the Red Notebook*. Hg. von DENNIS BARONE. Philadelphia 1995, S. 71–87; WILLIAM G. LITTLE: *Nothing to Go On: Paul Auster's ‚City of Glass‘*. In: *Contemporary Literature* 38 (1997), S. 133–163.

⁹ Siehe Anm. 1 und 6.

erhalten, dass wir klären, wie stark die narrative Konstruktion die Anlage des Texts als Krimi stört und unterläuft.

2. Informationsvergabe

Wir beginnen mit einer exemplarischen Analyse der Informationsvergabe, die auf den ersten Blick wie eine popkulturelle Wissensarchivierung aussehen mag, die aber aus unserer Sicht ergiebiger als krimispezifische und zugleich ungewöhnlich einfallsreiche Informationsvergabe interpretiert werden sollte. Die Brenner-Serie folgt auch insofern dem Muster eines Typus des Kriminalromans, als der Ermittler eine markante Eigenart hat, die wesentlich für seine Aufklärung von Fällen ist, sei es nun bei Sherlock Holmes das analytische Denken oder bei Maigret die Empathie. Brenners Ermittlungsstrategie ist nicht das Nachdenken, sondern ein unkonzentriertes Grübeln und Brüten, begleitet von Pfeifen oder Summen. Dabei suggeriert die erzählerische Darstellung in ‚Wie die Tiere‘ mit einer scherzhaften, aber dennoch konstruktiv gebrauchten Anleihe beim Vokabular der Psychoanalyse, dass es eigentlich „sein Unbewusstes“ (WdT, S. 111) ist, das für den Brenner die Fälle löst; zu Bewusstsein kommt Brenner die Lösung meist erst im Showdown, nachdem er in die Hände des Mörders gefallen ist und eigentlich um sein Leben fürchten muss. Dramaturgisch besonders konzentriert lässt Haas in ‚Der Knochenmann‘ (1997) Brenner den Fall während der Sekundenbruchteile lösen, in denen der Mörder jeweils das Beil aus der Schlachtbank ziehen muss. Insgesamt ist Brenner also eher der Watson seines Unterbewusstseins, das die Fälle vor ihm löst und dem er hinterherhinkt. Indem Haas, wie Martens richtig beschrieben hat, in einer für den Krimi ungewöhnlichen Weise einen heterodiegetischen Erzähler mit Wissen um den Ausgang der Geschichte und mit der Einsicht in Brenners Gedanken einsetzt,¹⁰ braucht er zugleich ein plausibles Setting dafür, dass der Text einerseits dem Leser die relevanten Informationen rechtzeitig mitteilt, und dass Brenner andererseits nicht gleich analytisch die Indizien zur Lösung des Falls verarbeitet; denn würde der Text alle relevanten Informationen verschweigen, könnte der Leser nicht mitdenken und den Fall nicht mitlösen: Genau das erlaubt der

¹⁰ Vgl. MARTENS, Erzählerprofilierung [Anm. 6], S. 67.

Roman aber dem Leser im Sinn eines *Whodunnit*. Würde Brenner den Fall jedoch immer sofort aktiv lösen, wäre die krimispezifische Spannung unterbrochen, wenn der Leser den Detektiv bloß bewundern könnte, anstatt den Fall mit zu lösen. Aus genau dieser Problemkonstellation heraus haben zahlreiche Krimiautoren Konstellationen entwickelt, in denen ein intelligenter (Sherlock Holmes, Nero Wolfe, der Franziskanermönch William von Baskerville im ‚Namen der Rose‘) und ein weniger intelligenter Part (Watson, Archie Goodwin, Adson) in der Weise kombiniert werden, dass die Informationsvergabe in interner Fokalisierung mit der Perspektive des homodiegetisch erzählenden, weniger intelligenten Parts stattfindet: Dieser sammelt die Informationen zunächst, so dass der Leser den Fall selbst zu lösen versuchen kann, bevor der intelligente Part den Fall in beeindruckender Weise löst. Haas verlagert diese Aufteilung in die Figur Brenners hinein: nämlich in dessen datensammelndes, nicht analytisch verarbeitendes, dem heterodiegetischen und nullfokalisierten Erzähler zugängliches Bewusstsein einerseits und dessen Unterbewusstsein andererseits. Dass das Unbewusste im Brenner meist einen Schritt weiter in der Lösung des Falls ist als sein Bewusstsein, wird nicht bloß als fiktive Tatsache behauptet, sondern zugleich als Inferenzprozess beim Leser simuliert: Durch Namens- und Wortspiele kommunizieren die Romane regelmäßige Informationen in einer Weise am Protagonisten vorbei, in der deutlich wird, dass Brenner die Informationen nicht aufmerksam wahrnimmt. In ‚Wie die Tiere‘ sind es ein Ohrwurm, nämlich Heintjes ‚Mama‘ (WdT, S. 110), zwei Türschilder mit den Aufschriften ‚SUMMER‘ (ebd., S. 59) für den Namen einer verstorbenen Frau, die ihr Vermögen dem Bau und dem Unterhalt von Tierheimen überlassen hat, und ‚Summer-Sun‘ (ebd., S. 102) als Name eines Bräunungsstudios und als Verdrehung des Titels des Charhits ‚Summer Son‘ der Band Texas aus dem Jahr 1999. Hier folgt Haas der gleichen Technik wie in ‚Komm, süßer Tod‘:¹¹ Die Richtigstellung der Verdrehung enthält für Brenner die

¹¹ Im ersten Brennerroman ‚Auferstehung der Toten‘ ermöglicht eine grammatisch unwahrscheinliche Interpretation des Titels die Lösung des Falls, indem die Genitivergänzung nicht, wie in der christlich-abendländischen Kultur vorgegeben, als Plural, sondern als Singular des Femininums gelesen wird, im dritten führt die Einsicht in die Verwechslung des Verses aus Bachs Matthäus-Passion ‚Komm, süßes Kreuz‘ mit ‚Komm, süßer Tod‘ und die anschließende Substitution von ‚Tod‘ durch ‚Kreuz‘ zur Lösung des Falls, vgl. dazu auch die

scheinbare Lösung, wobei Brenner die Verdrehung zu spät bemerkt: Der Betreiber des Sonnenstudios, der zugleich Treuhänder des Vermögens von Frau Summer ist, ist zugleich deren Sohn. Dem Leser hingegen wird durch die extreme Betonung der Auffälligkeit der Klingel- und Türschilder, durch die sechsfache Wiederholung des durchgängig großgedruckten Ausdrucks ‚SUMMER‘ (WdT, S. 59f. und 95) sowie die fünffache Wiederholung des kursivierten Ausdrucks ‚*Summer-Sun*‘ (ebd., S. 102–104) und durch den Hinweis, dass im Summen des Liedes für Brenner ein Hinweis auf die Lösung liegen wird (vgl. ebd., S. 111), das Bestehen eines nicht explizit genannten Zusammenhangs aufdringlich suggeriert, ohne dabei in Form einer Indizienkette erschließbar zu werden. Der Leser bewegt sich, abhängig von seiner Aufmerksamkeit, seiner Kombinationsfähigkeit und von seinem populärkulturellen Wissen zwischen bloßem Lesen der Signifikanten und der richtigen Herstellung des Zusammenhangs zwischen ‚SUMMER‘ und ‚*Summer-Sun*‘ und damit in Bezug auf die fiktiven Tatsachen zwischen Brenners tatsächlichem Verhalten und dem, was der Text als bereits unbewusste Verarbeitung im Brenner andeutet. Populäres Wissen wird hier nicht, wie Drügh mit Hinweis auf Baßler für den siebten Band ‚Brenner und der liebe Gott‘ behauptet, mit kulturpoetischer Funktion der Archivierung populären Wissens eingesetzt,¹² sondern primär zum Zweck der Auslösung wissensrelativer Inferenzen des Lesers in Bezug auf die des Detektivs – hier in Bezug auf die Latenz des von Brenner wahrgenommenen. Die Funktion der Informationsvergabe liegt hier primär darin, die Art und Weise, wie die Informationen Brenner ins Auge fallen und dennoch nicht seine Aufmerksamkeit erhalten und deshalb auch nicht bewusst kognitiv verarbeitet werden, auch beim Leser zu simulieren: Als Äquivalent dazu, dass der Text nur behauptet, dass, aber nicht zeigt, wie Brenners Unterbewusstsein die Informationen verarbeitet, erlaubt der Text dem Leser, die Informationen assoziativ mittels populärkulturellen Wissens über die Kette der textinternen Ausdrücke ‚SUMMER‘ und ‚*Summer-Sun*‘ sowie des intermedial aufgerufenen Liedtitels ‚Summer Son‘ zur Hypothese zu verbinden, dass der Betreiber des Solariums Frau Summers Sohn sein könnte. Haas sucht also nach einer unterschwellig mitlesbaren Verschnürung

Interpretation von BASSLER, Pop-Roman [Anm. 2], S. 197f. ¹² Vgl. BASSLER, Die kulturpoetische Funktion [Anm. 3].

von Textelementen, die ein Äquivalent zu Brenners Unbewusstem erzeugt, ohne dieses explizit zu machen. Indem Haas eine Sprache für Brenners Unterbewusstsein als Äquivalent einer Falllösungs-Intelligenz à la Sherlock Holmes, Nero Wolfe oder William von Baskerville sucht, strebt er nach einer originellen Lösung für ein von den Regeln des *Whodunnit* erzeugtes Problem. Diese Leistung der Erzählerkonstruktion der Brennerromane hinsichtlich der Informationsvergabe ist mithin eine Leistung, die diese Romane als Krimis erbringen.

3. Zufall

Der Einsatz zufälliger Ereignisse gehört zu den Regeln der Konstruktion von Kriminalhandlungen, sei es in Form einer – gleichwohl humoristisch gemeinten – Ablehnung von Zufälligkeiten („coincidences“¹²) wie im Londoner *Detection Club* der 1930er Jahre oder eines in den Rang eines poetologischen Konzepts erhobenen Einsatzes von Zufällen als Faktoren ‚schlimmstmöglicher Wendungen‘ und zum Zweck der Behinderung von Ermittlungsarbeiten bei Dürrenmatt. In Paul Austers ‚City of Glass‘ etwa wird das zufällige und unerwartete Auftreten von zwei gleichaussehenden Verdächtigen im buchstäblichen Sinn einer Koinzidenz oder die eingetretene Möglichkeit („contingency“¹³), dass sich der Verdächtige unerwartet verhält, als Technik der Erschwerung der Detektivarbeit eingesetzt, und der Zufall („chance“, ebd., S. 3, 99) wird zugleich zum poetologischen Leitprinzip erhoben, wenn er im *discours* als einziges gültiges

¹² Der scherzhafte, aber dennoch die Genreregeln benennende Eid des *Detection Club* wird in der Forschung nach JAMES BRABAZON: Dorothy L. Sayers: a Biography. London 1981, S. 144f. zitiert.

¹³ Paul Auster: *City of Glass*. Hg. von HERBERT GEISEN. Stuttgart 2001, S. 149.

Realitätsprinzip behauptet wird. Wir wollen deshalb überprüfen, ob Haas in signifikanter Weise in einer bestimmbareren Krimitradition des Umgangs mit Kontingenz steht und sein Einsatz von Zufälligkeiten im Dienst der Kriminalhandlung oder ob sich ein über die Kriminalhandlung hinausgehender semantischer Überschuss des Einsatzes von Zufall ergibt, der nahelegt, dass Haas das Krimigenre – etwa wie Auster – zugunsten einer Reflexion von Kontingenz verlässt.

Anders als in den Romanen von Auster und Dürrenmatt steht Brenner bei seiner Ermittlungsarbeit nicht der Zufall im Weg, sondern er sich selbst.

Zufälle führen ihn vielmehr über lebensbedrohliche Gefahrensituationen und den actionfilmartigen Showdown zum Mörder. Nachdem Brenner sich in ‚Wie die Tiere‘ etwas verspätet den oben analysierten Zusammenhang zwischen Frau Summer und ihrem Sohn zusammengereimt hat, scheint er den Fall intellektuell gelöst zu haben. Doch als er zum mutmaßlichen Täter gelangt, findet er diesen, bewusstlos und beinahe unter seinem Solarium zu Tode verbrannt, als weiteres Opfer. Auf diese Weise gelangt Brenner aber zum unvermuteten Mörder. Die Schlussfolgerung, dass der zunächst Verdächtige ein Motiv hat, ist richtig; dass dieser der Mörder ist, ist hingegen falsch. Sie beruht jedoch auf einem Fehlschluss, der Brenner zufällig zur Lösung führt. Diese Konzeption ist auch in anderen Brennerkrimis wirksam, insbesondere im ‚Knochenmann‘, als Brenner alle relevanten Indizien gesammelt hat, den Fall aber dennoch nicht auflösen kann, aufgrund seines Kopfwehs aber der Ursache für den Lärm im Keller der Brathähnchengaststätte nachgeht und so zufällig die tiefgekühlten Leichen und den Mörder findet, der bereits mit dem Metzgerbeil auf ihn wartet. Die Schlussfolgerungen des Detektivs führen nicht korrekt und somit ermittlungspsychologisch direkt zur Lösung, sondern zu produktiven Irrtümern, die erst infolge eines Zufalls zur Lösung des Falls führen. Um Zufälle handelt es sich, insofern es für den Detektiv nicht bedachte Ereignisse sind, die eine zwar meist blutige, aber letztlich glückliche, in jedem Fall vom Ermittler psychologisch nicht-kalkulierte Wendung kausal motivieren. Die ermittlungspsychologische Kausalität (d. h. der Weg von den Indizien zu den erschlossenen Tatsachen und von dort zum Mörder) korreliert nicht mit der kausalen Ereignislogik (die Schlussfolgerungen führen den Detektiv nicht zu dem, was er

erwartet). Dieser Einsatz des Zufalls verlässt nicht die Regeln der Konstruktion eines *Whodunnit*, sondern hat die Funktion der Verzögerung der Lösung und einer Komik in Form eines Erwartungsbruchs. Selbst wenn man den konsequenten Einsatz glücklicher Zufälle als einen ironischen Kommentar auf das nie besonders ernst gemeinte Krimi-Dogma des Zufallsverbots lesen möchte, würde es sich um einen Kommentar innerhalb der Regeln des Genres handeln. Haas geht es, anders als Dürrenmatt und Auster, nicht darum, etwas über die Bedeutung des Zufalls für die reale Welt zu sagen, sondern darum, den Detektiv in eine Situation zu bringen, in der er den Fall kognitiv korrekt erst zu spät, das heißt, in den Händen des ihn bedrohenden Mörders bewusst lösen lässt. Die Anlage zielt dabei auf eine Variation des Typs des *hardboiled detective*: Wenn Brenner in Sicherheit ist, grübelt er, anstatt zu denken; wenn er in Lebensgefahr ist, denkt er, anstatt sich zu retten.

Eine der Besonderheiten von Haas' Krimis liegt darin, dass sie die Prinzipien der Konstruktion der Diegese auch für die eigentümliche Konstruktion der Regeln der *narration* nutzen: So, wie die Figuren auf nichtbeabsichtigte Weise ihr schlecht geplantes Ziel erreichen, haben die Figuren und der Erzähler auf unüberlegte Weise häufig recht. Die Ermahnung Schmalzls: „Brenner, du musst dich entscheiden. Bist du Teil der Lösung oder Teil des Problems!“ (WdT, S. 131) erscheint nicht nur dem Leser, sondern auch Brenner als leere und dumme Formel aus einem der Wirtschaftsratgeberbücher, die der Zuhälter studiert hat, um seinen Kunden zu imponieren (vgl. ebd., S. 18f.). Am Ende stellt sich heraus, dass dieser Satz eine treffende Beschreibung des Falls ist: Brenner löst den Fall zufällig auf, aber er löst ihn auch unabsichtlich aus. Diese Konstruktion läuft parallel zur diegetischen Konzeption der abweichenden Kausalketten: Die Figuren erreichen mit ihrem Handeln ihr genrekonformes Ziel, für das sie keinen Plan haben, durch Zufälle und glückliche Unfälle, bei denen zugleich das Bezugsgenre gewechselt werden kann. Ebenso haben die Figuren und der Erzähler mit ihren allgemeinen und stammtischähnlichen Äußerungen, zu denen sie keinen guten rationalen Grund haben, durch die zufällige Wendung der Handlung am Ende recht, was den konkreten Fall in der Diegese betrifft (vgl. ebd., S. 66 et passim). Sowohl hinsichtlich der Informationsvergabe für die Indiziensammlung des Detektivs als auch hinsichtlich des Umgangs mit Zufall verfolgt Haas ein traditionell von der Hochliteratur beanspruchtes Verfahren: nämlich zwischen Form und Inhalt eine Äquivalenz herzustellen und für die fiktiven Gehalte

eine eigene Formsprache zu entwickeln. Haas' Erzählverfahren stellt sich in dieser Hinsicht nicht in den Dienst der

Erzeugung der Krimihandlung, sondern es ist im Sinn einer strukturellen Äquivalenz ästhetisch auf die Logik der Plot- und Figurenkonstruktion bezogen.

4. Digressionen

Deutlicher noch als die Verweise auf populärkulturelles Wissen und als der Einsatz von Kontingenz, deren Funktionen für die Konstruktion des Romans als Krimi wir in den beiden zurückliegenden Abschnitten – gegen den ersten Anschein – nachgewiesen haben, scheinen die zahlreichen narrativen Digressionen *prima facie* auf ein Durchbrechen der Krimierzählung angelegt zu sein. Auch gegen diesen ersten Anschein argumentieren wir im Folgenden, indem wir exemplarisch die Funktion der längsten zusammenhängenden narrativen Digression im Roman untersuchen. Diese wird im neunten Kapitel eingeschaltet. Sie setzt mit einem ausführlichen Vergleich von Hubschrauber und Gedanke ein, der von zwei Andeutungen am Ende des achten Kapitels ausgeht (vgl. WdT, S. 85): erstens, dass dem Detektiv Brenner langsam ein Gedanke kommt, der sich lange vor seiner Ankunft wie ein hintergründiges, hubschrauberähnliches Dröhnen ankündigt, und zweitens, dass ihm aufgrund irgendeines Ereignisses, dessen Bekanntgabe der Erzähler über sechs Buchseiten aufschiebt (vgl. ebd., S. 91), der Schädel dröhnt. Die Metapher zwischen Hubschrauber und Gedanke wird am Ende des Kapitels in eine Metonymie überführt, wenn sich herausstellt, dass tatsächlich ein Hubschrauber über den Augarten zum Tierheim fliegt, wo sich dann

herausstellt, dass die Tierheimwärterin verschwunden ist. In den Vergleich von Hubschrauber und Gedanke wird als Analepse Brenners Besuch am Vorabend bei den Müttern und Tierschutzgegnerinnen eingebaut. Diese Analepse liefert eine Reihe von Informationen, von denen wiederum nur ein sehr kleiner Teil direkt handlungsrelevant ist. Dazu gehört etwa die Aussage einer Mutter, die sich im Zuge weiterer Information als Falschaussage erweist und sie deshalb – in Form eines *red herring* allerdings irrtümlich – als Hundemörderin und Entführerin verdächtig macht (vgl. ebd., S. 88). Die klassischen Elemente des *Whodunnit* finden sich also auch in dieser längsten Digression; allerdings eher nebenbei. Es dominieren witzige Überlegungen zu Ohrfeigen, zum Hubschrauberfliegen und die Schilderung von Brenners ‚Jungpolizistentraum‘, selbst Hubschrauberpilot zu werden. Beim Lesen entsteht deshalb der deutliche und am Ende bestätigte Eindruck, dass der Erzähler in ‚Wie die Tiere‘ zu einem großen Teil Informationen liefert, die nicht für die Kriminalhandlung relevant sind. Der Roman erzeugt so den Effekt eines hinsichtlich seiner Kommunikationskompetenz unzuverlässigen Erzählers, der die erzählökonomische Maxime der Relevanz nicht beherrscht oder beachtet und auf diese Weise komisch wirkt.¹⁴ Und er erfordert zugleich eine ästhetische Lektüre, bei der die Textelemente auch jenseits der Anlage des Romans als eines auf die Diegese konzentrierten *Whodunnit* miteinander verknüpft werden.

¹⁴ Die besondere Form des unzuverlässigen Erzählens in den Brennerromanen scheint uns noch nicht hinreichend erforscht. Der Erzähler verfügt relativ sicher über populärkulturelles Wissen, versagt aber in der exakten Wiedergabe hochkultureller Wissensbestände, etwa, wenn er in ‚Wie die Tiere‘ Siegfried mit Walther von der Vogelweide verwechselt. Dies ist zugleich ein intertextueller Verweis zur Unzuverlässigkeit des Erzählers von Christian Krachts ‚Faserland‘ (1995), der ebenfalls sein Unwissen über Walther von der Vogelweide verrät. Der Kern der axiologischen Unzuverlässigkeit des Erzählers der Brennerromane scheint in dessen stammtischhaft problematischen Werthaltungen zu bestehen. Zugleich ist er aber, und dies charakterisiert die Brennerkrimis als klassische Krimis, mimetisch zuverlässig, insofern der Text nicht mitkommuniziert, dass man an den erzählten Sachverhalten im Sinn fiktiver Tatsachen zweifeln sollte.

5. Verschnürung von Digression und Unterhaltungsgenres

Eine Lektüre, die das ästhetische Zentrum der Textur von ‚Wie die Tiere‘ umfassend und adäquat beschreibt, bieten wir im Folgenden an, indem wir die Funktionen der narrativen Digressionen in Bezug auf die Elemente des Romans bestimmen, die wir bisher als für das Krimigenre charakteristische Elemente rekonstruiert haben. Als Schlüsselstellen begreifen wir die beiden letzten Kapitel des Romans mit dem am Actiongenre orientierten Showdown: Zufällig findet Brenner den Mörder im Flakturm, indem er unerwartet in dessen Hände fällt und so abschließend um sein Überleben kämpfen muss. Ein großer Teil der Informationsvergabe dient hier dem Aufbau eines am Actionfilm orientierten und dabei das Bezugsgenre zugleich komisch modifizierenden Settings: Brenners Gefangenschaft im Flakturm des Wiener Augartens erzeugt eine denkbar unwirtliche Situation: Tierkadaver auf dem Boden, Verwesungsgase, Dunkelheit, Feuchtigkeit, Kälte sowie die Tatsache, dass Brenner auf der Leiche der verschwundenen Tierheimwärterin sitzt. Er ist gerade aus zweitägiger Bewusstlosigkeit erwacht, nachdem ihm der Mörder eine Schaufel über den Schädel geschlagen hatte. Haas generiert denkbar ungünstige Bedingungen für den Endkampf zwischen Brenner und seinem Gegner.

Zudem nutzt Haas mit dem Flakturm im Wiener Augarten als Leitmotiv eine Sehenswürdigkeit, die viele Menschen von außen kennen, aber nur wenige von innen. Imposante reale Gegenstände als Orte des Showdowns sind auch im Actionfilmgenre beliebt: Im Bondfilm ‚A View to a Kill‘ (1985) etwa stürzt Bond den von Christopher Walken verkörperten Bösewicht von der Golden Gate Bridge. Mit dem Flakturm des Augartens provinzialisiert Haas das Actiongenre ins Wiener Milieu. Das gängige Kameraführungsverfahren, den Kampf in schwindelerregender Höhe zeitweise aus dem Blickwinkel der noch höher im Hubschrauber („Goldeneye“) oder Luftschiff („A View to a Kill“) Sitzenden beobachten zu lassen, übernimmt Haas komödienhaft, wenn er die mit der Lenkung des Hubschraubers überforderten Helfer Magdalena und Berti von oben gebannt mitverfolgen lässt, wie sich Brenner und dessen Verfolger gegenseitig vom Flakturm zu stoßen versuchen. Haas nutzt neben dem Bekanntheitsgrad genau die Eigenschaften des Flakturms („beeindruckend“, „schwindelerregend“, „gefährlich“), die auch in Actionfilmen

bekannte Gebäude zu geeigneten Orten des Showdowns machen. Mit der Ellipse und dem Zufallsereignis generiert Haas ein neues Setting mit neuem Bezugsgenre. Als *Whodunnit* ist die Romanhandlung abgeschlossen, indem Brenner beim Mörder angelangt ist. Insofern er nun dessen Gefangener ist, eröffnet der Text eine neue Handlungsform mit der Spannungsführung von Verfolgungs- und Kampfsituation. Soweit scheint der Roman ein Krimi mit erweitertem Bezugsgenre zu sein: Ein auf dem Muster des *hardboiled detective* beruhender *Whodunnit*, der mit einem aktionsreichen Endkampf abschließt. Der Flakturm als Leitmotiv ist dabei für die Action-Spannung funktionalisiert.

Digressionen werden nun in einer für Haas charakteristischen Weise an die vordergründig handlungsrelevanten Leitmotive geknüpft, im vorliegenden Fall an den Flakturm, den Hubschrauber und den vom Rotorblatt abgetrennten Kopf des Täters: Ein Familiendrama mit der Abtrennung von Köpfen – einen Fall aus seinen frühen Dienstjahren – zitiert Brenner herbei, um seine Migräneanfälle der unbeeindruckten Amtsärztin als Berufsschaden und Frühpensionierungsgrund zu verkaufen (vgl. WdT, S.48 f.). Entsprechend markiert der abgetrennte Kopf des Täters am Romanschluss das vorläufige Ende von Brenners Migräne (vgl. ebd., S. 215). Der Kampfhubschrauber ist eines der zentralen Motive von Action- und Kriegsfilmen. In ‚Golden-eye‘ etwa wird der Hubschrauber durch einen zu Beginn entführten Prototyp zudem ein Leitmotiv, ebenso in ‚Wie die Tiere‘, als der Hubschrauberlärm im neunten Kapitel als Metapher des sich anbahnenden, aber noch nicht erscheinenden Gedankens eingeführt wird. Von einem Polizeihubschrauber heraus werden dann, wie bei einem Kriegsfilmgemetzel, die wild gewordenen Hunde erschossen – beruhigender Weise wurden sie aber nur betäubt. Und auch mit über 50 Jahren träumt Brenner noch davon, Hubschrauberpilot zu sein, weil Hubschrauberpiloten unter allen für einen Expolizisten vorstellbaren Berufen das höchste Sozialprestige und den höchsten Sexappeal genießen (vgl. ebd., S. 88f.).

Als Berti im Anflug auf den Flakturm beobachtet, wie Brenner vom Mörder verfolgt wird, und dabei den Hubschrauber infolge mangelnder Flugkenntnis in eine der Vertiefungen an der Oberfläche des Flakturms rammt, schaltet der Erzähler einen seiner charakteristisch digressiven Kommentare ein:

„Grundsätzlich ist das Leben natürlich nie ganz ohne Risiko, da will ich nicht zu den Leuten gehören, die immer nur Vorsicht predigen, und besser mit eingezogenem Kopf durchs Leben gehen. Aber bei einer Sache bin ich heikel. Wenn ein Hubschrauber landet, dann soll man nie zu nahe hingehen. Und vorsichtshalber schon von weitem den Kopf einziehen, ich sage, das ist keine Schande. Natürlich sind die Rotorblätter höher oben als der Kopf. Aber eben nicht nur hoch oben, die haben auch einen viel größeren Durchmesser, als man glaubt. Jetzt stehst du als Passant, der neugierig bei der Landung zuschaut, vielleicht auf einem Wegrain, der liegt womöglich einen Meter höher als das Feld, wo der Hubschrauber landet. Oder wie es eben beim Berti war, dass er in das Becken für die Flakkanone hineingestolpert ist. Das war natürlich tiefer als das Dach, auf dem der Architekt gestanden ist und immer noch geglaubt hat, er ist in der besseren Position“ (ebd., S. 204 f.).

Der Erzähler wechselt von der Schilderung der Handlung zu einer seiner eher schlichten lebensphilosophischen Weisheiten, wechselt davon ausgehend in ein Register, in dem er wie ein Sicherheitsbeauftragter des Verkehrsclubs spricht. Der Text füllt in einem narrativen Exkurs den für Brenner glücklichen Hubschrauberunfall und führt so die Unvorsichtigkeit der Alltags-Schaulustigen mit dem Überlegenheitsgefühl des Mörders in der Diegese parallel. Der Text parodiert einen didaktischen Kommentar, der sich an die virtuelle Stelle einer möglichen moralischen Bewertung der Ereignisse setzt; denn die Erläuterung zur Hubschraubersicherheit steht an einer Stelle, an der auktorial auch kommentiert werden könnte, dass den Mörder nun das gleiche Schicksal ereilt wie sein Opfer, und, so könnte man ergänzen: die gerechte Strafe. Die schnellen Wechsel der Sprachregister (zu Lebensphilosophie und Luftrettungsunterweisung) sind mit der Ebene der vordergründigen Brenner-Handlung verschränkt und, wie wir im Folgenden zeigen, für diese funktionalisiert.

Haas nutzt den Moment im Geschehen für einen weiteren Registerwechsel, wenn der Kopf des sterbenden Architekten vom Föhnwind durch die Luft des Augartens getragen wird und die Details der Umgebung mit sich langsam verdunkelndem Bewusstsein von oben wahrnimmt. Nach zwei Buchseiten schließt die intern fokalisierte Schilderung des Fluges des Architektenkopfes:

„Der Föhn hat ihn schon wieder weitergetragen, gesehen hat er nichts mehr, aber gewusst, wo er sein muss. Weil er hat das Holz-

und Erdenlager gerochen, sprich den riesigen Komposthaufen neben dem Messturm, mein lieber Schwan, der hat heute weit heraufgestunken, aber er hat sich schon wieder entfernt, ist gesegelt und gesegelt, schwerelos wie das reinste Raumschiff, und in unendlich weiter Entfernung hat er für einen Augenblick, oder war es womöglich eine Ewigkeit, noch einmal das überirdisch schöne Blau des Kinderschwimmbadwassers aufblitzen gesehen“ (ebd., S. 207f.).

Der Flug des Architektenkopfs ist zugleich eine Replik auf den Beginn des Romans:

„Jetzt ist schon wieder was passiert. Und manchmal beneide ich die Vögel, die über dem Augarten kreisen und von der ganzen Sache nichts wissen. Weil als Vogel hast du die berühmte Perspektive, du drehst deine Parkrunden, immer schön majestätisch. Du steigst vom Flakturm mitten im Augarten in die Luft und lässt die Liegewiesen unter dir vorbeiziehen, die Kinderspielplätze und die Hundezonen“ (ebd., S. 7).

Der Romanbeginn führt den Augarten mit Flakturm als Zentrum der Krimihandlung in Form einer hypothetischen und sehnsüchtigen Vorstellung, wie die Welt wäre, wenn man ein Vogel wäre. Das Zwischenspiel während des Showdowns, bei dem Magdalena und Berti im Hubschrauber zum Flakturm fliegt, um Brenner zu retten, erweist sich als Höllenfahrt, bei der beide aufgrund von Bertis Ungeschick um ihr Leben bangen und Magdalena ausschließlich auf den extrem ausschlagenden Höhenmesser starrt „und sich den wunderbaren Ausblick auf Wien in der Abendsonne vollkommen entgehen“ (ebd., S. 200) lässt. Erst der Schluss liefert die Erfüllung der Sehnsucht, mit gelassener Distanz von oben auf die Welt blicken zu können; allerdings nicht in der Form, dass der Mensch sich dazu ermächtigt, wie ein Vogel zu fliegen, sondern indem der Mensch seines schweren Körpers beraubt und als bloßer Kopf, surreal wie ein vom Wind immer wieder aufgetriebener Luftballon, durch den Park getrieben wird. Der Kopf wird für die Dauer des Flugs nicht von außen wahrgenommen, sondern er schwebt in geistartiger Enthobenheit über und unabhängig von der Welt. Zugleich bleiben mit dem Gestank des Komposthaufens auch die widrigen Sinneseindrücke präsent, werden aber in der erhabenen Schwebesituation ironisch aufgehoben: Nun stört den Architekten nicht einmal mehr der Gestank. Über mehrere Stationen vermittelt narrative Digressionen

(Einführung von Flakturm und Vogelflug im ersten Kapitel, Einführung des Hubschrauberpilotentraums im neunten Kapitel) sowie zwei für die Krimihandlung relevante Ereignisse (Betäubung der Hunde vom Hubschrauber aus, Hubschrauberflug von Berti und Magdalena) erzeugt der Roman eine erst mit dem Kopfflug die vollständige Verschnürung von Leitmotiven und digressiven Reflexionen, die sich durch die Prädikatfolge ‚Sonnenuntergangsromantik‘, ‚Seele‘, ‚Unabhängigkeit‘, ‚majestätisch‘, ‚vom Ehrgeiz befreit‘, ‚souveräner Überblick‘, ‚Vogelperspektive‘, ‚Pilotenethos‘, ‚wunderbar‘ wiedergeben lässt. Die Digressionen werden an den einzelnen und weit verstreuten Passagen des Romans konsequent an die vier Leitmotive des Texts (Kopf, Fliegen, Hubschrauber, Flakturm) angebunden und mit der Kombination der Leitmotive in der Diegese zugleich auf einer eigenständigen Sinnebene miteinander kombiniert. Die Leitmotive sind jeweils für die Krimihandlung funktionalisiert. Deren Zusammenstellung aber geschieht auf einer eigenen und vom Plot zugleich unabhängigen semantischen Ebene, die hier den ironischen Effekt einer romantisch-erhabenen Idylle erzeugt. Man könnte nun versuchen, diese semantische Ebene in der Weise als die eigentliche Tiefenschicht des Werks zu deuten, in der beispielsweise in Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘ eine Nietzscheanisch vorformulierte Tiefenstruktur des Verhältnisses von Apollinischem und Dionysischem verhandelt wird. Wir glauben jedoch, dass Haas hier gerade nicht einen ‚eigentlichen‘ Tiefenzusammenhang der durch Textkohäsion verschnürten Elemente zu kommunizieren versucht. Der Roman soll uns keine höherstufige Einsicht vermitteln, wie Ehrgeiz und Vogelperspektive miteinander zusammenhängen, sondern eine ausschließlich die Elemente des Werks verbindende Kohärenz herstellen. Haas benutzt hier Verfahren, die auch für die Hochliteratur charakteristisch sind, aber nicht, um die für Hochliteratur spezifische Sinnstruktur zu erzeugen, sondern zum Zweck der Unterhaltung.

Die Abtrennung des Kopfs und dessen Sturz vom Turm ins Kinderschwimmbad des Augartens lassen eigentlich Elemente des Splatterfilms vermuten; doch von Blutrünstigkeit findet sich zunächst keine Spur, weil der Sturz aus der intern fokalisiertem Sicht des Kopfs geschildert wird, der sich selbst als das grauenhafte Element des objektiven Geschehens nicht sehen kann. Der Text modifiziert hier das vielfach adaptierte narrative Muster der extremen Dehnung des Augenblicks des Sterbens im Bewusstsein

des Sterbenden aus Ambrose Bierce' Erzählung ‚An Occurrence at Owl Creek Bridge‘ (1891). Beiden Texten gemeinsam ist die Zeitdehnung im Todesaugenblick mit einem stark angereicherten intern fokalisiertem Erleben des Sterbenden. Haas liefert zugleich eine selbstbezügliche Variante zu einer ebenfalls zeitdehnenden Kopfabtrennungsszene, nämlich im dritten Band ‚Komm, süßer Tod‘ (1998). Dort ist es das sich verlangsamen und in Zeitdehnung geschilderte Bewusstsein des im Rettungswagen gefangenen und langsam an den ins Auto geleiteten Abgasen erstickenden Brenner, durch dessen schwindendes Bewusstsein der abgetrennte Kopf des Mörders fliegt. Um eine Verlangsamung der Zeit geht es dagegen in ‚Wie die Tiere‘ nicht innerhalb der Perspektive Brenners, sondern des Sterbenden, wenn der „Augenblick“ des Sterbens zur „Ewigkeit“ (ebd., S. 207f.) wird.

Sobald die über den Romananfang und den ungemütlichen Hubschrauberflug humorvoll vorbereitete narrative Darstellung des Fluges aus der Sicht des Architektenkopfes beendet ist, kippt die Darstellung in den bis dahin aufgeschobenen, aber dem Ereignis einer Kopfabtrennung nach zu erwartenden Schrecken. Das abschließende Kapitel setzt damit ein, wie eine am Romanbeginn kurz eingeführte Nebenfigur und die Kinder im Schwimmbad mit Entsetzen den Kopf ins Wasser fallen sehen: Hier kommen die Schauerelemente ins Spiel, aber mit drei Seiten Verzögerung. Die intern fokalisierte Darstellung des Kopfflugs benutzt etablierte narrative Verfahren, die der Film nicht leisten kann. Haas benutzt diese Verfahren jedoch nicht zum Zweck der Entwicklung neuer Verfahren, sondern mit großer Sprachartistik für die aufgezeigten Leserwirkungen. Er macht dabei gezielt Anleihen bei etablierten hochliterarischen Verfahren, die zugleich die Bedürfnisse der an Hochliteratur gewöhnten Leser befriedigen können. Zudem scheinen diese über den Roman verteilten Digressionen auf die Kopfflugidylle zuzusteuern. Der Kopfflug wirkt deshalb hinsichtlich der Anordnung narrativer Digressionen und hinsichtlich seines Darstellungsverfahrens mit interner Fokalisierung als der ästhetische Zielpunkt des Texts. Innerhalb des Handlungsverlaufs ist dieser scheinbare Zielpunkt jedoch wiederum nur Durchgangsstation mit Kontrastfunktion, die dann wiederum den Splattereffekt des ins Becken fallenden Kopfes verstärkt.

Dass die poetische, spezifisch narrative Darstellung nur ein Durchgangsstadium ist, erweist das Romanende noch einmal dadurch, dass die letzte Szene mit der gestörten erotischen Idylle

von Held und Begleiterin zum Muster des James-Bond-Films zurückkehrt: Wie in zahlreichen Bondfilmen sind die beiden Funktionen des Bondgirls ‚Helferin‘ und ‚Objekt erotischer Abenteuer‘ auf zwei Figuren aufgeteilt: Die Prostituierte und Brenners Mitbewohnerin Magdalena veranlasst den unfertigen Hubschrauberpiloten Berti zu Brenners Rettung und beteiligt sich an der Ermittlungsarbeit. Magdalena landet jedoch in Bertis Bett. Brenner hingegen bekommt am Ende zumindest in Andeutung die zunächst mordverdächtige Conny, Mutter eines von Hunden entstellten Mädchens. So wie James Bond und seine Begleiterinnen grundsätzlich in der letzten Szene von den eigenen Leuten in ihrer Zweisamkeit gestört werden, werden Brenner und Conny vom Zuhälter Schmalzl im Gespräch unterbrochen, der unbedingt seinen am Romanbeginn begonnenen obszönen Witz zu Ende erzählen will: Ein Ehemann, so beginnt Schmalzl, schlägt seiner Frau dreimal vor: „Lass es uns einmal wie die Tiere machen“ (WdT, S. 25, 26, 216). Zweimal reagiert die Ehefrau empört und lehnt ab. Um nun der peinlichen Pointe und dem Auftraggeber zu entkommen, schlägt Brenner seiner Begleiterin vor: „Lass uns doch eine Zigarette auf der Straße heraußen rauchen“ (ebd., S. 217). Schlagfertig deutet Conny nun offensichtlich Brenners Vorschlag als Variante der Aufforderung und beendet den Witz selbst: „Na gut, ausnahmsweise. Aber ich sag dir gleich – [...] Es muss an einer ganz unbelebten Kreuzung sein“ (ebd.).

Connys Gelassenheit suggeriert nicht nur, dass sie über obszöne Peinlichkeiten erhaben ist, und auch nicht nur, dass sie kein Problem damit hat, einen frauenfeindlichen Witz zu erzählen, sondern auch, dass sie bereit ist, sich mit dem Brenner in einer Erotik andeutenden Sprache zu unterhalten. Wie in den meisten James-Bond-Filmen bleibt die Erotik hier implizit. Der dem Actionfilm zugrundeliegende Sexismus wird hier jedoch überdeutlich in den von der Frau fertig erzählten Witz integriert. Wer will, kann den Witz als frauenfeindliche Obszönität witzig finden; und wer will, kann ihn zugleich als impliziten Kommentar zu den Rollenbildern lesen, die der Roman aus diversen Action- und *hardboiled*-Genres in meist witzig kontrastierender Absicht importiert.

6. Schluss: Haas' Postmodernität

Wir fassen die Interpretationsergebnisse zusammen und ziehen davon ausgehend die Konsequenzen für die Verortung von Haas'

Romanen im literarischen Feld. Nicht nur hinsichtlich der Plotkonstruktion und der Anlage der Figur Brenners als *hardboiled detective*, sondern auch hinsichtlich der Aufteilung der Funktionen des Indiziensammelns und der kognitiven Auflösung der Kriminalfälle auf Bewusstsein und Unterbewusstsein in die Figur hinein erfüllen die Brennerromane originell die Muster des *Whodunnit*. In den letzten Kapiteln folgt die Handlung dem Muster des Actionfilms, um die spezifische Spannung eines abschließenden Überlebenskampfes des Helden zu erzeugen. Implizite Verweise auf populärkulturelles Wissen können, wie wir aufgezeigt haben, informierten Lesern zu assoziativen Verknüpfungen dienen, die auch Brenners Verhalten unbewusst strukturieren, ihm aber erst später zu Bewusstsein kommen. In diesen Fällen ist die Informationsvergabe nicht zur Archivierung populärkulturellen Wissens funktionalisiert, sondern zur Steuerung der für den *Whodunnit* charakteristischen Spannung. Der nullfokalierte heterodiegetische Erzähler ist, wie Martens richtig festgestellt hat, für das Krimigenre ungewöhnlich: Die Erzählerkonstruktion zielt jedoch nicht auf einen Bruch mit den Konventionen der Kriminalliteratur, sondern erfüllt gerade deren Anforderung. Da Brenners Unterbewusstsein auch dem Erzähler nicht zugänglich ist, erfährt der Leser gerade so viel von der für den Krimi relevanten Handlung, wie der Sherlock-Holmes- oder Rex-Stout-Leser vom homodiegetischen Erzähler Watson oder Goodwin erfährt: nämlich, dass Brenner Informationen sammelt, aber nicht, was dessen Unterbewusstsein daraus macht. Hinsichtlich des Einsatzes des Zufalls stellen sich die Brennerromane in eine Tradition von Kriminalliteratur, in der Zufälligkeiten gezielt eingesetzt werden: aber nicht wie bei Dürrenmatt und Auster, um eine Sinnebene der Ontologie des Zufalls zu erzeugen, sondern eher im Sinn der Komödie: Brenner und andere Figuren haben Ziele, aber meist einen fehleranfälligen Plan. Nur glückliche Zufälle stören den Weg zum Ziel so, dass Brenner sein Ziel am Ende erreicht. Dass auf der Ebene der *narration* dieses Konstruktionsprinzip gespiegelt wird, indem die allgemeinen Weisheiten des Erzählers und anderer Figuren sich zufällig als richtige Beschreibungen der fiktiven Tatsachen erweisen, ist in erster Linie eine Eigenschaft des Humors der Brennerromane und zugleich ein traditionelles Verfahren, für die Besonderheiten der fiktiven Welt auch formale Äquivalente auf der Darstellungsebene zu finden.

Die narrativen Digressionen erzeugen eine eigenständige, von der Konzeption des *Whodunnit* ausgehende Schicht des Texts, auf der semantisch eigentlich unverbundene Prädikate mittels der Kombination von Leitmotiven miteinander verknüpft werden. Zugleich führen die Digressionen wieder zurück zur Handlung: Das Nachdenken über das Verhältnis von Hubschrauber und Gedanken führt zu einem in der Fiktion echten Hubschrauber, der direkt zum nächsten Ereignis führt, und kommuniziert vieles, was für die Handlung irrelevant ist. Brenners unsicheres Plädoyer gegen die Ohrfeige, das die Mütter des Tierschutzgegner-Vereins als eine gewaltbejahende Position verurteilen, dient in erster Linie der Erzeugung von Komik, ist aber zugleich sowohl auf das Handlungsmotiv bezogen, dass Brenner mit einer Ohrfeige von einem seiner Gegner eingeschüchtert wird, als auch darauf, dass Brenner später tatsächlich im Sinn des *hardboiled detective* drei Ohrfeigen zum Zweck der Selbstjustiz austeilt (vgl. WdT, S. 90f., 116–122, 124–128, 175). Innerhalb des Showdowns, der hinsichtlich des Bezugsgenres als Actionhandlung stattfindet, verknüpft der Roman durch die Kombination der Leitmotive und einer klassischen Darstellungstechnik der intern fokalisierten Zeitdehnung im Moment des Sterbens alle zuvor vereinzelt und digressiv aufgerufenen Reflexionselemente. Die durch Textkohäsion, Leitmotive und Digressionen erzeugten Kohärenzmuster lassen sich, so unser Argument, gerade nicht im Sinn unabhängiger hermeneutischer Bedeutungs- und Verweisschichten verstehen. Vielmehr werden die verknüpften Reflexionselemente im Flug des abgetrennten Kopfes sowohl als Variationen hochliterarischer Techniken eingesetzt (zeitdehnende Schilderung in interner Fokalisierung auf den Sterbenden) als auch wieder in die Spannungsstruktur des Handlungsverlaufs reintegriert, wenn der Roman über die Schauerszene des ins Schwimmbecken fallenden Kopfes mit der erotisch-andeutenden Beruhigung eines James-Bond-Schlusses endet, dessen Genderrollen so überdeutlich ausgestellt werden, dass der Roman zugleich als Kommentar auf die den Bezugsgenres zugrundeliegenden Ideologien gelesen werden kann.

Wenn Baßler emphatisch lobt, „das ist große Literatur!“¹⁵, dann betätigt er sich literaturpolitisch und unterstellt: Die eigentliche

¹⁵ BASSLER, Pop-Roman [Anm. 2], S. 200.

gegenwärtige Hochliteratur ist diejenige, die technisch besser ist als die Literatur, die sich als Hochliteratur verkauft, und dabei den Anspruch von Hochliteratur gezielt zugunsten gelungener Unterhaltung negiert. Eine solche Würdigung des Texts als literarisches Werk zielt darauf, diesem einen günstigen Ort im Gefüge der literarischen Felder zuzuordnen. Die bestehenden Interpretationen versuchen deshalb gleichermaßen, für ihr Vergnügen an Haas' Romanen eine intellektuelle Rechtfertigung zu finden. Sie leisten das, was der Literaturtheoretiker Olsen einschlägig als *appreciation*¹⁶ bezeichnet hat: Bei dieser häufig auch als Präsentismus oder Wertmaximierung bezeichneten Spielart der Hermeneutik geht es darum, den ästhetischen Wert eines Werks herauszustellen, indem die Funktionen relevanter Werkeigenschaften beschrieben werden.¹⁷ Wir folgen der Modellierung von Heydebrand und Winko, wonach die Wertung eines Werks aus zwei Komponenten besteht: der Zuschreibung von Eigenschaften an das Werk und der Bezugnahme der Eigenschaft auf einen Wertmaßstab.¹⁸ Die für die würdigende Interpretation relevanten Wertmaßstäbe bestehen wiederum in vielen Fällen in dem, was Walton als Kategorien (*categories of art*) bezeichnet,²⁰ und was sich dank der gattungstheoretischen Diskussionen seit den 1960er und 1970er Jahren mittlerweile besser als Text- und Kommunikationssorten¹⁹ bezeichnen lässt. Da der Krimi in den deutschsprachigen Literatursystemen gerade keine

¹⁶ Vgl. PETER LAMARQUE / STEIN HAUGOM OLSEN: *Truth, Fiction, and Literature*. Oxford 1996, S. 256; STEIN H. OLSEN: Über die „Bedeutung“ literarischer Werke. In: *Moderne Interpretationstheorien*. Hg. von TOM KINDT und TILMANN KÖPPE. Göttingen 2008, S. 159–171, hier S. 165.

¹⁷ Vgl. die Rekonstruktion der Diskussionslage um die sogenannte Neohermeneutik seit der Mitte des 20. Jahrhunderts CARLOS SPOERHASE: *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlegung einer philologischen Hermeneutik*. Berlin, New York 2007, hier S. 145–185.

¹⁸ Vgl. RENATE VON HEYDEBRAND / SIMONE WINKO: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn 1996, S. 39. ²⁰ Vgl. KENDALL L. WALTON: *Categories of Art*. In: *The Philosophical Review* 79 (1970), S. 334–367, hier S. 354.

¹⁹ Vgl. KLAUS W. HEMPFER: *Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe: Von Klassen zu Familienähnlichkeiten und Prototypen*. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 120 (2010), S. 14–32, hier S. 15f.

geeignete Bezugsgröße ist, die sich als Wertmaßstab zur Würdigung eines Werks als Teil der Hochliteratur benutzen lässt, versuchen Baßler, Drügh, Martens und andere Literaturwissenschaftler, die Brennerromane auf alternative und angesehenere, notfalls *ad hoc* bestimmte Text- oder Kommunikationssorten zu beziehen. Sie suchen nach Deutungsmöglichkeiten für die Textphänomene, die auch aus unserer Sicht wesentlich sind für Haas: nämlich für die zahlreichen Digressionen, den Einsatz von Zufälligkeit, die Informationsvergabe mit Referenzen auf unterschiedliche kulturelle Wissensbereiche – um nur die in diesem Aufsatz analysierten Aspekte zu nennen. Diese zeigen, dass es sich bei den Brennerromanen mindestens um besondere, originelle und ungewöhnliche Krimis mit einem möglicherweise einmaligen Erzähler handelt. Auf den ersten Blick mag es also scheinen, als sei die Krimihandlung nur das sekundäre Substrat, auf dem sich so etwas wie der ‚eigentliche‘ und primäre narrative Diskurs entfaltet.

Gegen die bestehenden Versuche, die Brennerromane im Zuge der Würdigung auf Normen des Nicht-Krimis zu beziehen, haben wir dafür argumentiert, dass man die Besonderheiten und den charakteristischen Witz der Schreibverfahren nur dann richtig versteht, wenn man sie als Aktualisierungen des Krimis und daran anschließbarer Unterhaltungsgenres versteht. Haas versucht in seinen Brennerromanen nicht, mit den Schemata etwa des Krimigenres zu brechen, sondern er erfüllt sie ebenso, wie er in dem poetologischen und metafikcionalen Roman ‚Das Wetter vor 15 Jahren‘ eine funktionierende Liebesgeschichte erzählt.²⁰ Anders als etwa Auster oder Gustafsson benutzt Haas nicht die Verfahrenselemente der Genreliteratur, um diese gleich wieder zu verlassen und sich im Feld und nach den Regeln der Hochliteratur zu positionieren; sondern er schreibt Romane, die vier primäre Funktionen haben: erstens als Krimis im Sinn eines *Whodunnit* lesbar, d. h. spannend, zweitens durch den Bezug auf die Muster des Actionfilms aufregend zu sein, drittens witzig zu unterhalten und viertens ein Lesevergnügen durch die Erzeugung von Kohärenzmustern zu erzeugen. Um diese Funktionen zu erfüllen, bedient sich Haas im Sinn einer bereits zurückliegenden Postmoderne virtuos bei allen verfügbaren, auch hochliterarischen

²⁰ Vgl. BÖHN, Metafikcionalität [Anm. 1], hier S. 28–32, der dafür argumentiert, dass die metafikcionale Reflexion von der auf Spannung ausgerichteten Liebesgeschichte ausgeht.

und ästhetischen Formen und Verfahren. Hinsichtlich dieses Gefüges von Funktionen und den dafür eingesetzten Verfahren sind die Brennerromane postmoderne Unterhaltungskrimis. Das ist die Bezugsgröße, hinsichtlich derer man die Romane mit Baßler als ‚große Literatur‘ würdigen kann. Aber diese Bezugsgröße in den Bereich der Hochliteratur zu drängen, wäre keine treffende Beschreibung der Ordnung der literarischen Felder.