

Matthias Langheiter-Tutschek

An den Grenzen der Stadt – Regionalismus im aktuellen österreichischen Krimi-Genre

Vielschichtig präsentiert sich ein populäres Genre, das sich quer durch Medien und kulturelle Bezugsräume bewegt. Dabei scheint das in Österreich Geschaffene im Ungleichgewicht zu jenem zu stehen, was durch Vermittlung und Bearbeitung einem heimischen Publikum zu mundgerechten Bissen vorgefertigt wird. So füllen österreichische Buchläden die deutschen Übersetzungen von Donna Leons (geb. 1942) *Kommissar Brunetti*-Romanen wie auch die *Kommissar Wallander*-Bände Henning Mankells (geb. 1948), um nur zwei Granden internationaler Krimiliteratur zu nennen.

Noch weitaus unübersichtlicher wird die Bestandsaufnahme, wenn man berücksichtigt, was über die Kinoleinwände und Fernsehschirme der Alpenrepublik flimmert. Ein weites Land, möchte man meinen – und doch heben sich so manche Eigenproduktionen zunächst einmal vor dem Hintergrund dessen ab, dass sie eben “typisch österreichisch” sind – oder zumindest das, was allgemein darunter verstanden wird.

Wählt man aus der Fülle, was seinem Selbstverständnis nach österreichischer Krimi ist, lässt sich nach einiger Beobachtung durchaus ohne Zynismus feststellen: Der österreichische Krimi rückt an die Peripherie. Und er tut dies leise, schrittweise, durchsetzt von teilweise sehr kräftigen Lebenszeichen der Metropole Wien. Somit verläuft diese Bewegung keinesfalls stringent, gleich eher einem Zick-Zack-Kurs oder einer Bruchlinie, an deren Rändern sich Exponenten des österreichischen Krimi-Genres bewegen. Verstärkt lässt sich auch ein Grenzgängertum beobachten, das zwischen Stadt und Land, zwischen hoher und trivialer Literatur, zwischen cineasti-

scher Offenbarung und Tohuwabohu-Klamauk pendelt, in seiner Wahrnehmbarkeit von vielen sprachlichen Eigenheiten geprägt.¹

Anhand dreier erfolgreicher Krimi-Projekte der 90er Jahre soll die oben genannte Verschiebung sichtbar gemacht werden: die TV-Serie *Kommissar Rex* (1993–2003), die insgesamt fünf Romane rund um Simon Brenner von Wolf Haas (geb. 1961)² sowie Alfred Komareks (geb. 1945) drei Erzählungen über den Gendarmen Simon Polt (1998–2001).³ Die bewusste Wahrnehmung, Thematisierung oder gar Gestaltung dieser Bewegung kann im Folgenden Aufschluss darüber geben, wie sehr sich das sogenannte Periphere zu einem neuen Zentralen entwickelt.

Spätestens mit Umberto Eco's *Il nome della rosa* (1980), der gleichermaßen zum Eckpunkt der Postmoderne in Roman und Film stilisiert wurde, hat der Kriminalroman Einzug gehalten in die hohe Welt der Literatur. Auch wenn Beispiele aus der Weltliteratur durch die Jahrhunderte nennbar sind, in deren Handlung die Aufklärung von Verbrechen im Mittelpunkt stehen,⁴ so stellt insbesondere die Vermischung der Genres und die Montage sogenannter trivialer Versatzstücke eine Besonderheit in der Entwicklung postmoderner Literatur dar. Der Einfluss des Genres ist auch in der neueren österreichischen Literatur sichtbar.⁵

Verlockend erscheint die einfachste aller narrativer Strukturen (analog zu Greimas Aktantenmodell⁶) vom Subjekt (Kommissar), der sein Objekt (Täter) sucht, unter Beigabe von Helfern (Gesellschaft) bzw. Gegnern (Komplizen, Mittätern), für AutorInnen aller Sprachen und Nationen. Die

¹ Der kulturwissenschaftliche Ansatz vorliegender Darstellung folgt in seinen Begrifflichkeiten v.a. Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: 2000.

² Wolf Haas: *Auferstehung der Toten* (1996) [zitiert *Auferstehung*]; *Der Knochenmann* (1997); *Ausgebremst* (1998) [zitiert *Ausgebremst*]; *Komm, Süßer Tod* (1998) [zitiert *Süßer Tod*]; *Silentium!* (1999); *Wie die Tiere* (2001) [zitiert *Tiere*]. Haas' Erstling wurde mit dem dritten Platz des Deutschen Krimi-Preises ausgezeichnet. Seine Bücher sind pro Titel zwischen 40.000-60.000 mal verkauft worden.

³ Alfred Komarek: *Polt muß weinen* (1998); *Blumen für Polt* (2000); *Himmel, Polt und Hölle* (2001).

⁴ Goethes *Faust* oder Dürrenmatts *Der Richter und sein Henker* ließen sich in der deutschsprachigen Literatur nennen.

⁵ So ist beispielsweise Josef Haslingers *Opernball* (1995) als Kriminal- bzw. Aufdecker-Roman unter Gestaltung und Vorgriff der zeitgenössischen Geschehnisse konzipiert, stellte die Frage, wie viel Kontrolle eine funktionierende Demokratie verträgt und reflektierte die Debatte um eine Terrorserie in Österreich und die Metamorphose der rechtskonservativen Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) zu einer letztlich akzeptierten Regierungspartei.

⁶ Algirdas J. Greimas: *Sémantique structurale*. Paris: 1996.

Wahl, Kriminalromane zu schreiben, lässt demnach vermuten, dass ein gängiges Medium gewählt wird, dessen Bestseller-Chancen um ein vielfaches höher stehen als die des übrigen belletristischen Warenangebotes. Dies zeigt sich u. a. beim ständigen Abrufen von Top-Position nationaler und internationaler Bestseller-Listen, dem tradierten Status von Kriminalliteratur als Sommerlektüre – etwa solcher Longseller wie die Produkte aus der Feder Agatha Christies, von George Simenon oder Edgar Wallace –, und nicht zuletzt in deren rascher Verwertbarkeit als Filmproduktionen.

Dass sich manche AutorInnen allerdings gerne des Krimis bedienen, um persönliche und künstlerische Inhalte zu transportieren, kann für zwei so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Donna Leon oder Henning Mankell ebenso postuliert werden wie die im Folgenden zu präsentierenden österreichischen Autoren Wolf Haas und Alfred Komarek.⁷

Das Krimi-Genre stellt – wie erwähnt – nach dem Schema des Whodunit eine einfache Konzeption narrativer Darstellungstechniken dar. Der Wechsel innerhalb der Medien scheint demnach vergleichsweise einfach zu sein – wenn man die Diskussion um die Verfilmbarkeit von Literatur zum Kontrapunkt nimmt.

Dass aber sogar im umgekehrten Fall eine filmische Umsetzung eines Krimis Literatur generiert, ist nicht nur Usus gegenwärtiger Filmprojekte.⁸ Die international wohl bekannteste Krimi-Konzeption, die mit Österreich im Allgemeinen und Wien im Speziellen in Verbindung gebracht wird, wurde bereits Ende der 50er Jahre vorgenommen. Graham Greene schrieb erst nach dem Filmerfolg des *The Third Man* (1950) das Drehbuch zu einem Stück Literatur um.

Mit *Kottan ermittelt* (1976–1983) veranstalteten Regisseur Peter Patzak und Drehbuchautor Helmut Zenker ein postmodernes Spiel mit Versatzstücken aus Krimiliteratur und Krimiverfilmungen, in der auch eine Orson Welles-Parodie auf *The Third Man* nicht fehlen durfte. Die Karikatur wurde zu einem wesentlichen Stilelement, das neben der Parodie allerdings häufig als reiner Selbstzweck interpretiert wurde. So lässt sich beispielsweise der Diskurs über die Beamtenparodie durchaus in anderen Filmgattungen wiederfinden und geht auch über die engen Grenzen Österreichs

⁷ Wolf Haas betont in diversen Interviews nachhaltig, selbst kaum Krimis gelesen zu haben und auch keine Vorbilder für seine Krimi-Konzeption zu verwenden. “Richtige” Krimi-Leser würde ohnehin das “Holprige” in seiner Romanhandlung stören. Vgl. dazu etwa René Freund: “Der Wolf im Haaspelz. Krimi-Autor Wolf Haas mag keine Kriminalromane”. *Wiener Zeitung* (extra) 245 (22.12.2000), 10.

⁸ Etwa Nancy H. Kleinbaums – nachträglich zum Filmskript – veröffentlichtem Romanformat *Dead Poets’ Society* (1989).

hinaus.⁹ Die Verknüpfung zwischen Produktionen in Spielfilmlänge einerseits und den abendfüllenden Kabarettprogrammen andererseits ist für Österreich augenfällig und als solches auch rege diskutiert.¹⁰

Letztlich beeinflusst die Popularität des Mediums Film und die damit verbundene Breitenwirkung wiederum die strukturelle Beschaffenheit von literarischen Texten in Form der Camera-eye-technique. Wolf Haas beispielsweise lässt seinen zweiten Roman *Auferstehung der Toten* wie folgt beginnen:

Von Amerika aus betrachtet, ist Zell ein winziger Punkt. Irgendwo mitten in Europa. Aber vom Pinzgau aus gesehen, ist Zell die Hauptstadt des Pinzgaus. Zehntausend Einwohner, dreißig Dreitausender, achtundfünfzig Lifte, ein See. (*Auferstehung*, 5)

Wie mit dem Zoom einer Kamera nähert sich der Autor dem kleinen österreichischen Ort Zell am See, fokussiert von den USA aus gesehen zunächst die geographischen Eigenheiten, um im folgenden Kapitel – unter Wiederholung seiner Phrase – die Hauptperson der Handlung zu präsentieren:

Von Amerika aus betrachtet, ist Zell ein winziger Punkt. Irgendwo mitten in Europa. Aber vom Pinzgau aus gesehen, vierzig Hotels, neun Schulen, dreißig Dreitausender, achtundfünfzig Lifte, ein See, ein Detektiv. (*Auferstehung*, 12)

Neben diesem Detail zeigt sich Haas bereits in der Arbeit mit Grobstruktur eher als Filmcutter denn als Autor:

Ich brauch ja irrsinnig lang, um was zu schreiben. Da hab ich 100.000 Schnipsel und dann baue ich Brücken zwischen denen und oft kommt dann am Ende heraus, dass ich die Ausgangbausteine im Sumpf weglasse, weil ich die Brücken lustiger finde.¹¹

⁹ Weitergeführt im österreichischen Kabarett durch Alfred Dorfer und Roland Dühringer (*MA 2412*); Beamtentum-Karikatur auch in Deutschland (*Das Amt*).

¹⁰ Dass das Krimigenre in Österreich nur in der Form der Kriminalkomödie-Tradition hätte ist ebenso vertreten wie die These, dass sich der neuere österreichische Spielfilm aus Erfolgsgründen ausschließlich am konventionellen Nummern-Kabarett orientiere. Vgl. dazu u. a. Michael Omasta: "Blaue Pudel auf dem Lande". *Der Falter* 50 (07.12.2000), 64–65.

¹¹ Bernhard Fliher: "Hunderttausend Schnipsel". *Salzburger Nachrichten* 294 (21.12.2000), 14.

Die gespiegelte Wirklichkeit

Ließe sich das vorletzte Zitat in seiner schriftlichen Fixierung durch das Medium Film ersetzen, die Schrift zur fotografierten oder digitalisierten Aufnahme, schwenkte unsere Kamera auf Zentraleuropa zu, wo – mit Luftaufnahme – Zell am See im Auge des Betrachters immer konkretere Formen annähme. Der Schauplatz der Handlung wäre ab jetzt situiert, zumindest die Staffage eindeutig erkennbar.

Noch zielgerichteter lässt sich Bedeutung auf der Basis von Wiedererkennbarkeit konstruieren, wenn an die Stelle der nur schwer differenzierbaren Salzburger Bezirkshauptstadt plötzlich das Wahrzeichen der österreichischen Bundeshauptstadt rückt. Während im Film der visuelle Rekurs genügt und punktuell durchführbar ist, muss in der sprachlich literarischen Gestaltung erst die Nennung des Wiener Stephansdoms erfolgen, die damit analog zu einer entsprechenden Filmeinstellung steht. Auf den Wiedererkennungseffekt hoffen sowohl Regisseur als auch Autor, wobei von beiden vorausgesetzt werden muss, dass dieses Gebäude als das Wahrzeichen Wiens allgemein bekannt und akzeptiert ist.

Die bloße visuelle Präsentation räumt dem Betrachter einen gewissen Spielraum ein, den dieser symbolisch aufladen kann, d.h. mit Bedeutung füllt. Etwa ließe sich der Stephansdom neben seiner metonymischen Funktion für ganz Wien auch als Gedächtnisort begreifen, der mit der katholischen Geschichte des Landes ebenso einhergeht wie die Bedeutung des ausgebombten Domes für die Bildung der 2. Republik. Im Einklang mit dieser kollektive (Er-)Kenntnisbildung werden durch Stilisierung assoziative Bilder produziert, etwas die partielle – und damit ausreichende – Abbildung des Motivs auf der österreichischen 10-Cent-Münze, das Logo der Süßwarenmarke Manner oder auch die U-Bahnstation Wien City.

Die Gestaltungs- und Präsentationsmöglichkeiten bieten seitens des Sprechenden ein stärkeres Nuancierungspotential. Ist beispielsweise vom Steffl die Rede, verschließt sich die auf die ostösterreichische Umgangssprache beschränkte Kurz- bzw. Koseform des Wiener Wahrzeichens jeder weiteren Dekodierung.

Erweitert sich die Filmeinstellung zu einem Gesamtpanorama, landet man unweigerlich im Trailer zu *Kommissar Rex*. Hier dient es der bloßen Lokalisierung der Krimi-Handlung, bei Wolf Haas wird dieselbe Skyline – betrachtet aus dem 23. Stock eines Wohngebäudes – zum Ausgangspunkt einer satirischen Umkehrung des Wiedererkennungseffektes:

Der Stephansdom, das Riesenrad, der Donauturm, das UNO-Gebäude sind kilometerweit entfernt gewesen, aber man hat den Eindruck gehabt, daß man direkt hingreifen kann. Ganz links hat man sogar die AKH-Türme gesehen. Und einen

von den Flak-Türmen, die sie im Krieg hingestellt haben, und dann sind die schwarzen Monster nicht mehr weggegangen. Aber am auffälligsten war, daß es in ganz Wien fast kein Haus mehr gegeben hat ohne diese bunten Flecken drauf. / 'Der Hundertwasser muß auch überall hinbrunzen', hat der Brenner gesagt. (*Süßer Tod*, 171)

Gleichwohl wimmelt es im eben zitierten Roman von Wolf Haas vom Stakkato Wiener Stadtteile, Straßenzüge und Gebäudenamen. Es lässt sich die Döblinger Villengegend auf einer Wiener Landkarte ebenso finden wie Floridsdorf, die Pötzleinsdorfer Straße, die Gersthofer-Straße oder der Südtirolerplatz und die Taborstraße. Lokalisierbar sind auch das Allgemeine Krankenhaus, das Wilhelminenspital und das Krankenhaus der Barmherzigen Brüder, ebenso der Franz-Josefs-Bahnhof, Nordbahnhof und Westbahnhof einschließlich der Straßenbahnlinie 5 (genannt Fünfer). Etwas schwieriger wird es mit den Nachforschungen bezüglich eines bestimmten Antiquitätengeschäftes in der Porzellangasse (*Süßer Tod*).

Ein bloßer Kameranäherer hätte hier genügt, um diese virtuelle Reise in Wien nacherlebbar zu machen. Etwas mühsam mag die Häufung rein auf Wien beschränkbarer Örtlichkeiten seitens des Autors erscheinen. Die häufige Verwendung ihrer Kurzformen, die außerhalb Wiens kaum verständlich sind, kann die Wahrnehmungsbereitschaft jedes nicht mit den sprachlichen Codes Vertrauten schmälern, wenn das Zeichnen eines bloßen Lokalkolorits beabsichtigt gewesen wäre.

Die Kamera kann ohne Umständlichkeiten durch ganze Straßen ziehen, ganze Viertel ablichten, ohne auch nur ein einziges zu benennen: ein Eindruck wird vermittelt, eine Staffage ohne lästige Hintergrundinformation präsentiert. So kommt *Kommissar Rex* über weite Strecken der Handlung ohne jegliche sprachliche Bezugnahme – etwa in den Dialogen – der Örtlichkeiten aus, ein impressionistisches Verfahren zeigt den notwendigen Hintergrund zur Haupthandlung, in fernsehgerecht geschönten Bildern.

Auch wenn Wolf Haas auf konkrete Orte nicht karikierend oder (um)interpretierend referiert, wird die dramaturgische Kategorie Schauplatz funktional weiter besetzt. Im vorhin gebrachten Beispiel dient die Flut an Eigennamen als Sinnbild des zu beschreibenden Tempos, mit denen die teilweise halbrecherischen Fahrten der Rettungsfahrzeuge ablaufen. Abseits touristischer Trampelpfade situierte Haas in *Komm, Süßer Tod* ein für die Wiener Skyline wenig bekanntes Bauwerk, einen der Wiener Flaktürme, als fixen Bestandteil neuerer österreichischer Identität. In Haas bislang letztem Roman, *Wie die Tiere*, wird einer dieser Türme zum eigentlichen Schauplatz der Handlung:

Unmittelbar vor dem Flakturm, den sie da im Krieg mitten in den Augarten hingestellt haben. Ein fast fünfzig Meter hoher Betonbunker mitten in der grünen Seele, das sieht schon ein bisschen aus, als wäre ein schwarzes, fensterloses Hochhaus direkt aus der Hölle in den Augarten hineingefahren, quasi seelisches Problem. (*Tiere*, 9)

Eine Kontrastierung mit dem barocken Umfeld der Parkanlage ist für den aufmerksamen Betrachter der realen Szenerie ebenso unausweichlich wie für den Autor. In einem inneren Dialog wird dem leitmotivisch kopfwehgeplagten Simon Brenner suggeriert:

Weil Föhn und verwunschene Augartenseele hin oder her, ganz normal ist das nicht, dass der Augarten auf einmal anfängt, sich langsam um den Flakturm zu drehen. Dass die Sängerknaben sich einfach zur Porzellanmanufaktur hinüberdrehen, und die Porzellanmanufaktur zum Awawa-Buffer hinüber, und das Awawa-Buffer zur Hundezone Gaußplatz, und die Hundezone Gaußplatz zum Kinderschwimmbad, und das Kinderschwimmbad zum Altersheim, und das Altersheim zum Ambrosi-Museum, und das Ambrosi-Museum sich zu den Sängerknaben hinüberdreht, wie das reinste Ringelspiel, nur weil du seit Stunden im Augarten sitzt und dem Gras beim Grünen zuschaust. (*Tiere*, 92)

Visualisierbarkeit ist auch ein besonderes Merkmal für die Arbeiten von Alfred Komarek. Der Journalist und Sachbuchautor verfasste zunächst Reise- und Landschaftsbücher. In einem Bildband kommentierter Flugbilddaufnahmen, *Über Österreich*, wird das später in seinen Kriminalromanen thematisierte Bundesland Niederösterreich bereits als "Das sanfte Land" bezeichnet.¹² In den Simon-Polt-Romanen galt es nun, sich "einer Landschaft zu nähern ohne Landschaftsbücher."¹³ Das Weinviertel kannte Komarek seit den 80er Jahren näher:

Weil ich im Weinviertel schon für ein Sachbuch recherchiert habe, die Dorfstruktur mit den Kellergassen einen überschaubaren Krimi-Hintergrund abgibt und die Gegend doch weitgehend unbekannt ist, bin ich darauf gekommen. Ich habe keinen bestimmten Ort skizziert, aber die Landschaft ist das Pulkautal.¹⁴

¹² Georg Riha: *Über Österreich. Städte und Landschaften. Flugaufnahme*. Text: Alfred Komarek. Wien: 1991, 14.

¹³ Alfred Komarek im Interview mit Christian Pichler: "Weinkenner gehen mir auf die Nerven". *Oberösterreichische Nachrichten* 52 (02.03.2002), 9.

¹⁴ Alfred Komarek im Interview mit Gretl Köfler. "Ein Mord, ein Wein und ein roter Kater. Krimiautor Komarek liest am 25. Oktober im ORF-Kulturhaus." *Tiroler Tageszeitung* 246 (23.10.2001), 7.

Um sich dem Alltag von Menschen seines Weinviertels nähern zu können, wählte Komarek die Perspektive des Landgendarmen Simon Polt: „Polt ermittelt in einem bekannten Umfeld, zum Teil unter Freunden. Da kristallisiert sich heraus, dass er eine eigene Gerechtigkeit braucht, die mit dem Recht nicht deckungsgleich ist.“¹⁵ Der Gendarm schreckt dabei auch nicht vor kleinen „aber effektiven Rechtsbeugungen“ zurück, „um wenigstens einen Schein von Gerechtigkeit herzustellen.“¹⁶ Polt ist ein „tapferer Feigling“, „ein harmoniebedürftiger Mensch.“¹⁷

Die gestaltete Wirklichkeit

Auf Grundlage eines einfachen Handlungskernes können vielfältig Botschaften von gesellschafts-politischer und ästhetischer Relevanz präsentiert werden. Die über die eigentliche Krimi-Handlung hinaus gehende Botschaft kann entweder in Relation zu der sie reflektierenden Gesellschaftsordnung als systemkritisch oder systembewahrend interpretiert werden.

So lässt sich etwa Arthur Canon DoYLES Detektivfigur Sherlock Holmes als Bewahrer einer reaktionären Gesellschaft, nämlich der viktorianischen, lesen. Die Beibehaltung des Status Quo steht somit als oberstes Ziel, strukturiert um eine Zentralhandlung, in der ein moralisch guter Detektiv/Kommissar gegen den moralisch verwerflichen, bösen Täter ermittelt, der mit seiner (Un-)Tat die (gute) Gesellschaft bedroht.

Die Ablösung einer Gesellschaftsordnung durch eine neue – spiegelt implizit etwa Agatha Christies Detektiv Hercule Poirot wider, der sich im adeligen und großbürgerlichen Milieu bewegt und seine Täter entlarvt. Ein moralisch weiterhin guter Detektiv/Kommissar entlarvt den bösen Täter, der als Teil einer morbiden Gesellschaftsstruktur fungiert. Die Reflexion dieser Progression, etwa auch bei Edgar Wallace, bleibt aber aus, Adel und bürgerliche Gesellschaft bleiben Staffage.

Eine Analyse der Rolle der Gesellschaft wird zum erklärten Programm der Romankonzeption des Autorenduos Maj Sjöwall und Per Wahlöö, *Roman om ett brott* (1965–1975). Die Thematisierung in den 70er Jahren bringt erstmals einen ambivalenten Detektiv/Kommissar-Typus zu Tage, der gegen den moralisch indifferenten, mitunter sogar guten Täter, der sich mit seiner Tat gegen die böse, korrumpierte Gesellschaftsordnung wehrt.

¹⁵ Pichler: „Weinkenner gehen mir auf die Nerven“, 9.

¹⁶ Vgl. Thomas Wörtche: „Wörtliches Crime Watch Nr. 54“. *Freitag* 48 (23.11. 2001), 14.

¹⁷ Köfler: „Ein Mord, ein Wein und ein roter Kater“, 7.

Diese Linie ist von Kommissar Beck bis zu Henning Mankells *Kommissar Wallander*-Konzeption ebenso nachvollziehbar, wie sie auch für *Kommissar Brunetti* der Donna Leon gilt. Postmoderne Kriminalromane gestalten wahrnehmbare Ambivalenzen und machen sie zum Brennpunkt der Handlung.

So wird etwa die klassische Romanhandlung in Mankells *Villobår* insofern umgedreht, als ein hoher Staatsrepräsentant (Minister) sich im Laufe der Handlung als Mädchenschänder entpuppt, der Täter, der Rache an ihm nimmt, ist ein pubertierender Jugendlicher. Analog zu der oben versuchten Chronologie verschiebt sich auch die Opfer-Figur von ursprünglich *hilflos, unschuldig* (1) zu *mitschuldig* (2) bis schließlich *am eigenen Tod selbst schuldig* (3).

Vor dem Hintergrund der beschriebenen Typologie konnotiert das Schema "guter Detektiv/Kommissar entlarvt den bösen Täter, der mit seiner Untat eine Bedrohung für die bestehende gute Gesellschaft darstellt" mit Begriffen wie klassisch und unter Aussparung jeglicher Reflexion auch trivial. Insbesondere filmische Konzeptionen verzichten zugunsten der actiongeladenen Auffindung und Verhaftung des Täters auf zusätzliche Elemente.

In der international erfolgreichen österreichischen TV-Serie *Kommissar Rex* wird der im Titel genannte Schäferhund zum entscheidenden Träger der Handlung, ist jedoch in seiner Bedeutung als Protagonist austauschbar.¹⁸ Meist ufert Kleinkriminalität zu Kapitalverbrechen aus, wenn sich die Täter in die Enge getrieben fühlen. Nach dem Ergreifen des Täters setzt sich die gute Gesellschaft unaufhörlich den von außen lauern den Gefahren des Abnormalen, Triebhaft-Bösen aus, vor dem sie nur das Heldentum couragierter Staatsbeamter und Hunde retten können.

Die in der Kriminalliteratur leitmotivisch wiederkehrende Bindungslosigkeit oder Bindungsunfähigkeit, in der der Ermittler zu einem einsamen Wolf stilisiert wird, bekommt beispielsweise bei Henning Mankell einen realen Bezugsrahmen. Während sich Kurt Wallanders Bindungsängste konkret in der Handlung niederschlagen, bleibt sie den *Rex*-Kommissaren ein bloßes Anhängsel.¹⁹

¹⁸ Sichtbar wird die Angreifbarkeit dieser konzeptionelle Schwerpunktsetzung v. a. in der Persiflage. Das im deutschen Privatsender Pro Sieben ausgestrahlte Satiremagazin *Switch* tauschte den Schäferhund durch eine Melone aus, die unter dem Titel *Polizeiobst Melanie* als verdeckter Ermittler in einer Obststeige am Markt agierte.

¹⁹ Dies bietet mitunter Anlass zu unfreiwilliger Komik, wenn sich die TV-Kommissare nach gescheiterten (menschlichen) Beziehungen wieder nur dem einsamen Leben mit dem besten Freund des Menschen zuwenden können.

Alfred Komareks *Polt muß weinen* vollführt jene geschilderte Umdrehung von Opfer und Täter. Der Täter wird zum kollektiven Befreier gegenüber dem ermordeten Unterdrücker und richtet sich schließlich selbst. Auch darf Simon Polt während der drei Romane von seinem Junggesellendasein eine amouröse Beziehung mit der Dorfschullehrerin entwickeln. Simon Brenner, der Kommissar der einfach gestrickten Romanhandlungen des Wolf Haas, wartet hingegen mit spektakulären Liebesabenteuern auf. Initial steht Brenners Verhältnis mit der Frau seines Vorgesetzten bei der Polizei, die – damals aus purer Langeweile – für Brenner den Hinausschmiss bedeutet. Bei Haas wird die Schilderung der Lebensumstände und der sozialen Wirklichkeit darüber hinaus Teil der sprachlichen Konzeption.

Viele internationale Krimi-Konzeptionen waren zunächst auf die Großstädte/Metropolen/Hauptstädte ausgerichtet. Das Zentrum findet sich als eine zum Moloch verkommene Großstadt wieder, Verbrechen finden abseits des viktorianischen London oder der US-amerikanischen Megacities beispielsweise auch im Großstadtmief Stockholms (Sjöwall/Wahlöö: *Roman om ett brott*) oder Kopenhagens statt (etwa in Dan Turèlls *Mordserien*).

Vergleichbares kann auch für die erfolgreichen Krimi-Projekte in Österreich geltend gemacht werden. Basierend auf Graham Greenes *The Third Man* stellte Wien den Hintergrund von so unterschiedlichen Krimi-Konzeption wie Peter Patzaks Genresatire *Kottan ermittelt* ab den 70ern und der *Kommissar Rex*-Serie der 90er Jahre dar. In jüngster Zeit macht sich sowohl in der über das Medium Buch als auch über das Medium Film/Fernsehen rezeptierbaren Kriminalliteratur besagte Trendwende Richtung Regionalismus bemerkbar. Die ermittelnden Kommissare bewegen sich nunmehr abseits der einstigen Zentren oder in der Provinz: Kurt Wallander ermittelt im schonischen Ystad, der Varg Veum des Norwegers Gunnar Staalesen in Bergen.

Interessanterweise wurde das Follow Up zu *Kommissar Rex* nicht in der einwohnermäßig zweitgrößten Stadt des Landes situiert – bis heute fehlt ein wirklicher Graz-Krimi. *Stockinger* Karl Markovic ermittelte in Salzburg, das offensichtlich als international zu vermarktendes Stereotyp den idealen Konterpunkt zu Wien bietet. Noch ganz im verkitschten *Sound of Music* konkurriert diese “heimliche Hauptstadt der Alpenrepublik” mit der einstigen Donaumetropole. Hier wird das andere, das zweite Österreich als eine von einer schroffen Bergwelt dominierte Natur- und Kulturlandschaft, mit touristisch stark genutzten alpinen Regionen wahrnehmbar gemacht.

Eine gegenläufige Tendenz ist in diesem Zusammenhang in Deutschland feststellbar. Die föderalistische Struktur der BRD brachte ebenso wenig einen Bonn-Krimi heraus, wie sich die neue alte Hauptstadt Berlin zum do-

minierenden Schauplatz in neueren Konzeptionen entwickelt hat. Vor allem die länderübergreifende *Tatort*-Serie entwickelte ansatzweise eine Alternative zu austauschbaren Städtekulissen²⁰ oder einem Lokalkolorit à la *James Bond*.²¹ Anknüpfungspunkt seit der Wende waren die Berlin-Folgen mit Manfred Krug als ermittelndem Kommissar, neuerdings Iris Berben in *Rosa Roth*.

Auch erfolgreiche österreichische Kriminalautoren kehren Ende der 90er Jahren in ihren Romanen ebenfalls der Hauptstadt Wien den Rücken zu. Die Frage, welche Funktionen die Großstadt in den oben genannten Krimi-Konzeptionen erfüllt hat – das Spektrum reicht von der bloßen Staffage bis zur anti-modernistischen Urbanisierungskritik – kann hier ebenso eingebracht werden wie die nach der Relevanz der Opposition von Stadt/Land.

Wolf Haas beginnt zunächst mit einem Roman in der Provinz, in Zell am See, in der Nähe seines Geburtsortes Maria Alm im Pinzgau/Salzburg; Schnee wird in Zell als “weißes Gold” (*Auferstehung*, 7) bezeichnet:

Der Schitourismus hat nach dem Krieg den Wohlstand nach Zell gebracht. Mit dem Schnee ist auf einmal das Geld am Boden gelegen. Aber natürlich, zu faul zum Bücken und Aufheben darfst du auch nicht sein. [...] Und natürlich – die Schitouristen nicht zufrieden, sparen das ganze Jahr im Ruhrgebiet und sitzen dann in ihrem Hotelzimmer. (*Auferstehung*, 5–6)

Von Salzburg Land führt ihn der Weg in die Steiermark (*Der Knochenmann*) und wieder nach Salzburg zurück, allerdings in die Landeshauptstadt selbst (*Silentium!*). Seine jüngsten Romane wiederum spielen in Haas’ Wohnort Wien (*Komm, Süßer Tod!* und *Wie die Tiere*).

Die ständige Präsenz von Regionalem und Urbanem schlug sich bereits in Haas’ Erstling nieder. Der Städter wird als ein Übel wahrgenommen, das den Frieden der kleinen verschworenen Dorfgemeinschaft stört. Über die Ermittlungsarbeit der Polizei heißt es etwa: “Ende Dezember sind sie aufgetaucht aus der Stadt, haben alles durcheinandergebracht, und Ende Jänner sind sie wieder verschwunden.” (*Auferstehung*, 12)

Häufig wird dabei der Begriff Wiener sowohl als Synonym für den Städter an sich benutzt wie auch für Ostösterreich allgemein. Den Ich-Erzähler lässt Haas rasonieren: “Ich persönlich habe überhaupt nichts gegen die

²⁰ Etabliertere TV-Serien sind meist ebenfalls ortsbezogen: *Ein Fall für Zwei* etwa spielt in Frankfurt am Main; *Der Bulle von Tölz* in Bad Tölz/Bayern; *Schimanski* ermittelt in erster Linie in Düsseldorf.

²¹ V. a. im internationalen Spionage-Thriller sichtbar, etwa Jan Guillous *Coq Rouge*.

Wiener, sind auch nette darunter, und überall gibt es solche und solche. Aber der ist so ein richtiger typischer Wiener gewesen.” (*Auferstehung*, 14)

Das sogenannte Typische lässt sich auch mit anderen Zuschreibungen festmachen. So wird bei Haas das Wienerische mit einem Hang zu Nekrophilie gebracht, was sich innerhalb des Krimi-Genres als besonders zugkräftig erweist:

Gestorben wird immer. [...] Das weiß man nirgendwo besser als in Wien, wo die Beschäftigung mit dem Tod und die Idee von der Vergänglichkeit alles Irdischen gehört wie eine Art morbide Heimatkunde. [...] Der Tod muss nicht nur bei Alfred Polgar ein Wiener sein...²²

Mit einem ewigen Nörgeln (“granteln und raunzen”) bringt Haas eine österreichische Eigenschaft in Verbindung: “Wir können nicht klagen”, sagte er. ‘Obwohl, ich hab irgendwo gelesen, daß das für einen Österreicher das Schlimmste ist, was er sagen kann.’” (*Ausgebremst*, 125) Aus der Innenperspektive funktioniert die für Haas typische Skizzierung von Vorurteilen und Stereotypen außerhalb der Landesgrenzen ebenfalls:

Dazu muß man wissen, daß der Nemeč aus Wien gekommen ist, der Brenner aber aus Puntigam, also wo das Bier herkommt. Puntigamer, also aus der Steiermark, in der Nähe von Graz. Jetzt hat der Brenner erst ein oder zwei Jahre später herausgefunden, daß es in Wien so eine Vorstellung gibt, oder ist es vielleicht auch nur blödes Gerede, daß alle Tschechen wasserblaue Augen haben. (*Auferstehung*, 16)

Haas’ Blick auf die Provinz skizziert in der ihm eigenen Sprache Historie und Ausblick:

Mit ‘Heidnische Kirche’ sind die Drohbriefe unterschrieben gewesen, die in der Pinzgauer Post aufgetaucht sind. Und die Forderungen in diesen Briefen, also hör zu, entweder müssen das Irre oder Lausbuben geschrieben haben: Die Gemeinde Zell soll den ganzen Schitourismus, stell dir das einmal vor. Einstellen. Den ganzen Schitourismus. Abschaffen! Und wenn das nicht passiert, dann wird die Moosersperre in die Luft gesprengt. [...] Die Mauern stehen schon bald fünfzig Jahre da oben, weil der Stausee gleich nach dem Krieg eröffnet worden ist. ‘Symbol der Republik’ ist in der Zeitung gestanden, das war 1951, wie sie ihn eröffnet haben. Jetzt kann man natürlich in sechs Jahren keinen Hochgebirgsstausee bauen, oder vielleicht könnte man es heute, aber damals nicht. Die Politiker haben natürlich

²² Annette Kilzer: “Tod und Testosteron. Wolfgang Murnberger schickt in ‘Komm Süßer Tod’ Rettungssanitäter ins Krimigestrüpp”. *Frankfurter Rundschau* 226 (28.09.2001), 20.

kein Wort darüber verloren, daß er – aber ich möchte jetzt auch nicht wieder mit der Nazizeit anfangen. [...] Beim 25-Jahr-Jubiläum ist es dann in Mode gekommen, praktisch kritische Berichte. Und vor ein paar Jahren, das ist 1991 gewesen, da war das 40-Jahr-Jubiläum. Da hat man sogar ein paar von den ukrainischen Zwangsarbeitern eingeladen, weil von denen sind natürlich im Krieg Hunderte auf der Baustelle oben ums Leben gekommen. Fertig gebaut ist der Stausee dann von den Amerikanern worden. (*Auferstehung*, 31–32)

Komareks Weinviertel steht für eine Hinwendung zur einstigen Peripherie, die nun gleichermaßen ins Zentrum rückt. Die Grenzregion wird eine den LeserInnen/RezipientInnen neu zu vermittelnden, supranationalen Regionen.²³ Komareks künstlerischer Griff besteht in der am Anfang seiner Romane fast verstohlen geäußerten Betrachtung: “Die Geschichte spielt im niederösterreichischen Weinviertel. Ortschaften und Menschen stammen aus der Welt der Phantasie, und alles ist nur insofern wirklich, als es wirklich sein könnte.”²⁴

Sofort fühlt man sich an die an sich für Filmhandlungen typischen Trailer erinnert, wo es im juristischen Fachjargon heißt, dass eine im Film erzählte Handlung ebenso wie die dargestellten Personen fiktiv und jede Übereinstimmung mit dem “wirklichen Leben” unbeabsichtigt und somit zufällig seien. Komarek kommt somit auch ohne eine sprachliche Veränderung des hochdeutschen Textes aus, wenn man die lexikalische Fülle an Spezialausdrücken aus Flora und Fauna des Landes unberücksichtigt lässt.

Anders als Haas Texte findet sich bei Komarek somit viel mehr Spielraum für eine Verfilmung der Romanhandlung, da sich quasi ein neutraler Ursprungstext mit Bildinhalten und Dialogen füllen lässt, wo es bei Haas bereits an der szenischen Umsetzbarkeit des erzählten Textes zu Problemen kommt.

Was Komarek als fiktive Orte in einem realen niederösterreichischen Weinviertel ankündigt, liest sich allerdings noch stärker in der Tradition einer herben Ausgabe von Arkadien, nachdem sich unter Glättung vieler Unebenheiten eine an sich liebenswürdig-schroffe Landschaft präsentiert. Ein wesentlicher Zug dieses Idylls besteht im langsamen Rhythmus dieser Landschaft. Gefragt nach den wesentlichen Charakteristika des realen Weinviertels, gemessen an Komareks Herkunftsregion, dem Salzkammergut, bietet der als “Entschleuniger” bezeichnete Autor Begriffe wie Unauf-

²³ Einen touristischen Aufschwung verdankt diese Gegend u. a. auch einer TV-Serie, RichterIn *Julia* fällt ihre Urteile im Bezirk Retz.

²⁴ Vorwort zu Alfred Komareks Romanen.

fälligkeit, Schwermütigkeit, schöne, leise Melancholie an.²⁵ Der Regisseur der Polt-Verfilmungen, Julian Pölsler, der auch für die Drehbücher verantwortlich zeichnet,²⁶ subsumiert diese Eigenheiten unter einem Gattungsbegriff, dem leisen Krimi:

Es ist ein Krimi der anderen Art. Er ist leise, die Menschen und die Natur stehen im Vordergrund. Es gibt keine Actionszenen, keine Helikopter, keine großen Schießereien. Wichtig ist mir, die Menschen, die Stimmung aufzufangen und in den Vordergrund zu rücken.²⁷

In diesem Spannungsfeld befinden sich nun die bei Haas und Komarek als "sanfte Hügel" bezeichneten Landschaften des Alpenvorlandes, subsumierend weite Teile der Bundesländer Nieder- und Oberösterreich sowie der Steiermark und Burgenland. Dieser dritten Kulturlandschaft Österreichs einen krimirelevanten Schwerpunkt einzuschreiben, bedurfte es zunächst einiger abstrahierender Eingriffe, um nicht in das stilistische Fahrwasser von realistischen und naturalistischen Dorfschilderungen zu gelangen, in denen von jeher das Verbrechen seinen fixen Bestandteil der narrativen Konzeption hatte.²⁸

Individuelle Konzeptionen tragen häufig sprachlicher Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten Rechnung. In Österreich führe die sogenannte Kleinkunst, sprachlich an der Umgangssprache orientiert, zunächst zu eigenständigen Theaterproduktionen, schließlich zu Fernsehfilmen (*Muttertag* und *Indien* – beide 1991 konzipiert)²⁹ und galt damit als Besonderheit der neuesten österreichischen Filmgeschichte nach Niki Lists *Müllers Büro* (1986) oder *Sternberg Shooting Star* (1988).

²⁵ Pichler: "Weinkenner gehen mir auf die Nerven", 9.

²⁶ Komareks Krimi *Polt muß weinen* wurde mit dem Schauspieler Erwin Steinhauer verfilmt und im April 2001 ausgestrahlt. Etwa eine Million Zuschauer verfolgte das Fernsehereignis. Der Folgeroman, *Blumen für Polt*, wurde ein Jahr später gesendet. Bei beiden Verfilmungen führte Julian Pölsler Regie und verfasste das Drehbuch. Fabian Eder zeichnet für die Kamera verantwortlich.

²⁷ Julian Pölsler im Interview "Der Dorfgendarm zweifelt". *Tiroler Tageszeitung* 81 (6. April 2002), 14.

²⁸ In Analogie zu Jeremias Gotthelf oder Gottfried Keller ließen sich Komareks Romane als Dorfgeschichten lesen. So geschehen bei Wörtche: "Wörtliches Crime Watch Nr. 54", 14.

²⁹ *Indien* wurde 1993 unter der Regie von Paul Harather verfilmt und war mit über 200.000 Besuchern einer der erfolgreichsten österreichischen Spielfilmproduktionen nach dem Zweiten Weltkrieg.

In der *Tatort*-Reihe sorgten die jeweiligen Specials aus Österreich³⁰ in der Sprachwahl/-gestaltung für den jeweiligen Lokalkolorit. Regionalismen oder gar Dialekt blieb den Nebenfiguren vorbehalten, Hauptfiguren sprechen ein am Bundesdeutschen orientiertes Hochdeutsch.³¹ Im Gegensatz dazu steht beispielsweise bei Kottan ermittelt ein durchgängig gesprochener Wiener Dialekt.

Haas gelingt eine Verösterreicherung der Sprache, indem er seinen anonymen Ich-Erzähler in die Rolle von Stammtisch-Erzählern bringt und somit dem gesamten Text einen mündlichen Pregel verleiht. Dadurch erklären sich die zahlreichen Ellipsen und Anspielungen im Text, die wiederum das Einverständnis des als fiktiv vorausgesetzten Zuhörers suggerieren.

Und da ist natürlich auch sehr fremd für unsere Ohren, das Hamburgische. Oder, sagen wir, oben, Schleswig-Holstein, mit dem, wo man den in der Badewanne gefunden hat. [...] Da sind natürlich bei uns alle Leute gleich. Wir mögen es nicht, wenn ein Deutscher unseren Dialekt nachmacht. (*Auferstehung*, 51–54)

Konsequenterweise vermeidet Haas die an sich für die erzählende Rückblende vorgesehene Zeit des Präteritums, die in Süddeutschland und Österreich allerdings an die Schriftlichkeit gebunden ist, zugunsten eines gekonnt gesetzten Perfekt, das durch die Ballung an Hilfszeitwörtern an sich eine stilistische Herausforderung bedeutet. Haas, der 1996 mit seiner Doktorarbeit zu *Sprachtheoretischen Grundlagen der Konkreten Poesie* in Sprachwissenschaft promoviert und erfolgreich als Werbetexter gearbeitet hatte, versteht es so mit einer Selbstverständlichkeit, für den Leser eine quasi österreichische Verbindlichkeit und Intimität zu konstruieren.

³⁰ Mit den TV-Kommissaren Fritz Eckhart, Kurt Jagberg, Miguel Herz-Kestranek und zuletzt Harald Krassnitzer.

³¹ Im Fall von *Kommissar Rex* beispielsweise wurde der Südtiroler Tobias Moretti in der zweiten Staffel vom bundesdeutschen Gideon Burkhardt abgelöst.