

Tanja Sonja Tscheinig

Das Opfer im italienischen Kriminalroman

Eine Analyse anhand ausgewählter Beispiele (1986-2009)

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades

Magistra der Philosophie

Studium: Lehramtsstudium UF Englisch UF Italienisch

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

Begutachterin

Univ.-Prof. Dr. Susanne Friede
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
Institut für Romanistik

Klagenfurt, Mai 2017

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere an Eides statt, dass ich

- die eingereichte wissenschaftliche Arbeit selbstständig verfasst und andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt habe,
- die während des Arbeitsvorganges von dritter Seite erfahrene Unterstützung, einschließlich signifikanter Betreuungshinweise, vollständig offengelegt habe,
- die Inhalte, die ich aus Werken Dritter oder eigenen Werken wortwörtlich oder sinngemäß übernommen habe, in geeigneter Form gekennzeichnet und den Ursprung der Information durch möglichst exakte Quellenangaben (z.B. in Fußnoten) ersichtlich gemacht habe,
- die Arbeit bisher weder im Inland noch im Ausland einer Prüfungsbehörde vorgelegt habe und
- zur Plagiatskontrolle eine digitale Version der Arbeit eingereicht habe, die mit der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine tatsächenswidrige Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

A handwritten signature in blue ink, reading "Terebinig Tanja", is written over a horizontal line. A vertical line intersects the horizontal line to the right of the signature.

Klagenfurt, Mai 2017

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Methodik: Grundlagen für die Analyse des Kriminalromans	8
1.1 Terminologische Erläuterungen	8
1.2 Der idealtypische Detektivroman	11
1.2.1 Inhaltliche Elemente und Strukturen des idealtypischen Detektivromans	11
1.2.2 Die Figuren des idealtypischen Detektivromans	12
1.2.3 Die Handlungsstruktur des idealtypischen Detektivromans	13
1.3 Der idealtypische Thriller	15
1.3.1 Inhaltliche Elemente und Strukturen des idealtypischen Thrillers	15
1.3.2 Die Figuren des idealtypischen Thrillers	16
1.3.3 Die Handlungsstruktur des idealtypischen Thrillers	18
2 Textkorpus	19
2.1 Andrea Camilleri und der Polizeikrimi	20
2.2 Gianrico Carofiglio und der <i>romanzo giudiziario</i>	23
2.3 Massimo Carlotto und die <i>hard-boiled novel</i>	28
2.4 Carlo Lucarelli und der psychologische Thriller	32
3 Analyse der Darstellung der Figur des Opfers	36
3.1 Versuch einer Definition der Figur des Opfers im Kriminalroman	39
3.2 Eine Typologie des Opfers	45
3.2.1 Das (tote) Opfer als blasse Figur des Detektivromans und das (lebende) Opfer als Spannungsträger des Thrillers	45
3.2.2 Hohe, geringe und fehlende Opferbeteiligung	53
3.2.3 Präsenz der Figur des Opfers	58
3.3 Die Darstellung der Figur des Opfers: weitere Aspekte	62
3.3.1 Die Ermittler-Opfer-Beziehung	63
3.3.2 Die Darstellung der Figur des Opfers als Mittel der Sozialkritik	70

4 Die Darstellung der Figur des Opfers im italienischen Kriminalroman: wesentliche Elemente der Auswertung	75
Literaturverzeichnis.....	79
Anhang: Inhaltsangaben der analysierten Kriminalromane	81

Einleitung

Der italienische Kriminalroman, *il giallo*, erfreut sich mittlerweile nicht nur in Italien, sondern auch außerhalb der italienischen Landesgrenzen einer immer größer werdenden Beliebtheit. Allein der sizilianische Schriftsteller Andrea Camilleri, der 1994 seinen berühmten Kommissar Montalbano ins Leben rief und wohl zu den bekanntesten Krimiautoren Italiens zählt, hat weltweit über 30 Millionen Exemplare¹ seiner Krimireihe verkauft. Der Schriftsteller, Moderator und Drehbuchschreiber² Carlo Lucarelli hat sich nicht nur mit seinen *serial thriller*³ einen Namen gemacht – der bekannteste Titel ist sicherlich *Almost Blue* mit seinen musikalischen Elementen, der sowohl ins Englische als auch ins Deutsche und Französische übersetzt wurde⁴. Auch die Werke Gianrico Carofiglios mit der Figur des Rechtsanwalts Guido Guerrieri haben sich allein in Italien über 4,5 Millionen Mal verkauft und sind in über 27 Sprachen übersetzt worden⁵. Der mehrfach prämierte und in viele Sprachen übersetzte Massimo Carlotto, der sich der Gattung des Kriminalromans bedient, um die Veränderungen der Gesellschaft zu porträtieren, darf in dieser Aufzählung ebenfalls nicht fehlen⁶. Diese Autoren sind nur einige der erfolgreichen Vertreter ihrer Gattung, deren Werke dazu beitragen, dass der italienische Kriminalroman mit den Worten Guagninis zu den „più vivaci e più mosse anche sul piano dell’originalità“⁷ zählt, und das, obwohl die Kriminalliteratur in ihren Anfängen in Italien nur schwer Fuß fassen konnte⁸.

Am Ende des 19. Jahrhunderts stieg zwar das Interesse der Italiener am literarischen Verbrechen, allerdings wurde in Italien kaum selbst produziert; der Kriminalroman fand vielmehr anhand von Übersetzungen ein breiteres Publikum. Erst als der bekannte Verlag *Mondadori* 1929 eine Serie für Kriminalliteratur ins Leben rief, stieg das Bewusstsein für das Detektivgenre als solches auch unter der italienischen Leserschaft.⁹ Der Verleger Arnoldo Mondadori benannte seine Literaturreihen zu dieser Zeit stets nach Farben, so erhielt die Kriminalromanreihe die Farbe Gelb, nach der auch der Einband gestaltet wurde. Diese Farbe

¹ Vgl. Rizzo, R. 2015. “Andrea Camilleri: i 90 anni del papà di Montalbano”.

² Vgl. Neu, S. 2005. *Carlo Lucarelli. Farben des Kriminalromans: Giallo, Nero, Blu*, S. 29 ff.

³ So bezeichnet Guagnini die Serienkiller-Trilogie Lucarellis, vgl. Guagnini, E. 2010. *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, S. 111.

⁴ Neu, op.cit., S. 29 ff.

⁵ Vgl. Folioverlag. 2008. “Gianrico Carofiglio”.

⁶ Giulio Einaudi Editore, 2009.

⁷ Guagnini, op.cit., S. 7.

⁸ Vgl. Vickermann, G. 1998. *Der etwas andere Detektivroman. Italienische Studien an den Grenzen von Genre und Gattung*, S. 2.

⁹ Vgl. Vickermann, op.cit., S. 72.

wurde schließlich zur Bezeichnung für ein ganzes Genre – *i libri gialli*.¹⁰ Nach Guagnini bedeutet das italienische Wort *giallo* „qualcosa come un mistero da risolvere“¹¹; ein Begriff, der heute so geläufig ist, dass er mitunter auch in italienischen Zeitungen verwendet wird, um einen ungelösten Fall zu bezeichnen¹².

In der Zeit des Faschismus gewannen verschiedene Varianten der rätselpointierten Detektivgeschichte an Bedeutung, die sich an Edgar Allan Poes Werken und seinem analytischen Genie C. Auguste Dupin, als auch an Arthur Conan Doyles Romanen mit seinem nunmehr weltbekannten Detektiv Sherlock Holmes orientierten. Beeinflusst durch diese Romane, die der britischen Tradition als Modell dienten, erlebte Italien in den Dreißigerjahren eine Blütezeit der *gialli*.¹³ Der erste von einem italienischen Autor verfasste Detektivroman der *Mondadori* Reihe fällt in diese Zeit und nennt sich *Il Sette Bello* (1931) von dem Autor Alessandro Varaldo, der vor der Herausforderung stand, sich die Regeln des Detektivgenres anzueignen und diese gleichzeitig auf einen italienischen Kontext zu übertragen, wodurch es bereits zu Abweichungen des rätselpointierten Detektivromans im italienischen Kriminalroman kam¹⁴.

Dass die Publikation der ersten italienischen *gialli* zur Zeit des Faschismus passierte, wirkte sich natürlich auf die Krimiproduktion in Italien aus. Mussolini schwebte das Idyll einer Nation ohne Verbrechen vor, das dadurch erkauft werden sollte, dass jeder ohne langer Indiziensuche hinter Gitter gebracht werden könne. Dies macht einen Detektivroman mit Privatermittler und Aufklärungsprozess unglaublich. Während der Faschismus in Italien vorherrschte, stieg zwar zunehmend die Zahl der Werke, die von italienischen Krimiautoren verfasst wurden, da vom Regime ein gewisser Prozentsatz an italienischen Autoren vorgeschrieben wurde, allerdings wurde die Entfaltung dieser Gattung auch durch gewisse Vorschriften¹⁵ immer mehr eingeschränkt. Diese Einschränkungen betrafen anfangs hauptsächlich die Gestaltung, führten jedoch in späterer Folge aufgrund der angenommenen subversiven Elemente der Gattung zu einem vollkommenen Publikationsverbot. Auch die Romane, die in dieser Zeit entstanden,

¹⁰ Vgl. Vickermann, op.cit., S. 72.

¹¹ Guagnini, op.cit., S. 8.

¹² Vgl. Guagnini, op.cit., S. 9.

¹³ Vgl. Vickermann, op.cit., S. 3.

¹⁴ Vgl. Guagnini, op.cit., S. 16.

¹⁵ Vgl. Neu, op.cit., S. 24. Die Regeln gaben vor, dass der Mörder kein Italiener, nicht durch Selbstmord sterben und der Justiz auf keinen Fall entgehen durfte.

bewegten sich somit an den Grenzen des Detektivromangenres, da sie die faschistischen Regimevorschriften berücksichtigen mussten¹⁶.

Vickermann weist darauf hin, dass sich, international gesehen, bereits Ende der 1920er Jahre ein Wandlungsprozess dieses Genres vollzog, der von der *hard-boiled school* der US-amerikanischen Schriftsteller ausgelöst wurde. Durch Raymond Chandler und dessen Modellveränderungen fand eine Reflexion theoretischer Natur über das Genre statt.¹⁷ Chandler kritisierte die klassischen Detektivromane, weil sie die Welt nicht realistisch genug abzubilden vermöchten: „they are too contrived, and too little aware of what goes on in the world. They try to be honest, but honesty is an art“¹⁸. Dieser „realistic style“¹⁹, der Chandler vorschwebte, und der in den Werken der *hard-boiled school* zum Tragen kam, beeinflusste auch den italienischen Kriminalroman.²⁰

Nach Kriegsende entstanden in Italien viele neue Krimireihen, unter anderem rief Mondadori die Krimireihe *Il Giallo Mondadori* ins Leben. Hier ist vor allem Leonardo Sciascia 1961 erschienener gesellschaftskritischer Roman *Il giorno della civetta* zu nennen, in dem Sciascia vor allem des Thema Korruption in Verbindung mit der italienischen Mafia aufgriff.²¹ Aufgrund des Versuches, die Realität in seinen Kriminalromanen abzubilden, weichen Sciascias Romane von dem klassischen Detektivgenre, wie man es von Doyle und Poe kennt, aber auch von dem Kriminalroman, wie er zur Zeit des Faschismus vorherrschte, deutlich ab. Vickermann erwähnt hier vor allem, dass Sciascias Detektiv durch Zufall oder anonyme Hinweise zu einer Lösung des Rätsels kommt, die Aufklärung des Falls somit kein rein intellektuelles Spiel mehr darstellt. Zudem gibt es nicht mehr den Einzeltäter allein, sondern die Mafia als Organisation verkörpert das Böse. Dieser Versuch einer realistischen und auch kritischen Darstellung Italiens, vor allem seiner Machtverhältnisse und gesellschaftlichen Strukturen, lässt sich auch heute in den italienischen Kriminalromanen wiederfinden. So erläutert Crovi: „Il giallo è divenuto nel tempo una maschera che è stata utilizzata per mettere a nudo la tragicità della nostra età contemporanea.“²²

Mehr als ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen von Sciascias *Il giorno della civetta* veröffentlichte Umberto Eco seinen historischen Kriminalroman *Il nome della rosa*, in dem es

¹⁶ Vgl. Vickermann, op.cit., S. 104-107 und Neu, op.cit., S. 23 f.

¹⁷ Vgl. Vickermann, op.cit., S. 3.

¹⁸ Chandler, R. 1950. "The Simple Art of Murder".

¹⁹ Ibid.

²⁰ Vgl. Vickermann, op.cit., S. 3.

²¹ Vgl. Neu, op.cit., S. 24 ff.

²² Crovi, L. 2002. *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, S. 11.

nicht nur ein einzelnes Verbrechen, sondern gleich eine ganze Reihe von ungeklärten Todesfällen gibt. Obwohl Ecos Roman eindeutige Züge des klassischen Detektivromans aufweist – Stephanie Neu erläutert, dass Eco allein durch die Namensgebung der ermittelnden Figur (William von Baskervilles) und die spezielle Rollenverteilung der beiden Hauptcharaktere einen Bezug zu Doyles Sherlock Holmes Romanen herstellt²³ – ist er nicht nur Detektivgeschichte, sondern auch eine Abhandlung über das Wissen selbst und die Aufklärung an sich.²⁴

Nach Eco veröffentlichte schließlich Antonio Tabucchi 1986 seinen Kriminalroman *Il filo dell'orizzonte*, der zwar wie eine Detektivgeschichte beginnt, sich aber als philosophische Sinnsuche entpuppt, in der es vor allem um Eines nicht geht – die Suche nach dem Täter. Dieses Mal beschäftigt sich die Ermittlerfigur im Wesentlichen mit der Suche nach der Identität des Opfers oder wie Guagnini erläutert: “In questo 'giallo' assai particolare, più che il delitto c'è il morto, un morto abbandonato, senza nome e senza storia.”²⁵

Spino, die Hauptfigur des Romans, arbeitet in einem Leichenschauhaus eines alten Krankenhausflügels. Eines Tages sieht er sich mit einem unbekanntem Toten konfrontiert, dessen Identität niemand kennt. Aus einem Zeitungsartikel erfährt er, dass der Tote sich Carlo Nobodi nannte, wobei dies nicht sein richtiger Name war, sondern ein gefälschter, dem englischen Wort für Niemand – *nobody* – nachempfunden. Spinos Suche wird zu einer persönlichen Angelegenheit, als seine Freundin beim Betrachten des Fotos des namenlosen Toten bemerkt: “Con la barba e venti anni di meno potresti essere tu.” (S. 32) Von diesem Zeitpunkt an macht sich Spino auf die Suche nach der Identität des Opfers; er muss jedoch feststellen, dass der Tod des jungen Mannes niemanden berührt, „e Spino ha capito che quel morto a cui pensava non importava a nessuno, era una piccola morte nel grande ventre del mondo, un insignificante cadavere senza nome e senza storia, un detrito dell'architettura delle cose, un residuo” (S. 35). Auch das Interesse, das Spino dem Toten entgegenbringt, stößt auf Unverständnis. „Ma cosa vai cercando“, fragt ihn ein Freund, „perché ti interessa tanto sapere chi è?“ (S. 40), worauf Spino antwortet: „Perché lui è morto e io sono vivo“ (S. 46), was der Suche eine Selbstverständlichkeit andichtet, die man auch als Kritik an der Gleichgültigkeit der übrigen Figuren hinsichtlich des namenlosen Toten auffassen könnte. Die Geschichte verliert sich schließlich in für den Leser scheinbar zusammenhanglosen Szenen, die nur mehr für den Protagonisten einen Sinn ergeben, obwohl nach wie vor die Fassade einer Detektivgeschichte

²³ Vgl. Neu, op.cit., S. 22.

²⁴ Vgl. Vickerman, op.cit., S. 223 ff.

²⁵ Guagnini, op.cit., S. 99.

aufrechterhalten wird: Spino befragt Zeugen, erhält Informationen, verständigt sich mittels geheimer Zeichen, wird schließlich auf einen Friedhof gelockt, auf dem neue Indizien warten sollen. Der Leser hat jedoch nur bedingt Zugang zu diesen Informationen. Eine Aufklärung des Rätsels, wie man sich dies bei einer Detektivgeschichte erwarten würde, gibt es nicht. Spino hat in Form einer Erleuchtung plötzlich den Tathergang vor sich: „Lo ha visto uscire dal suo nascondiglio e mettersi volutamente nella traiettoria delle pallottole cercando l'esatta balistica che gli portava la morte.“ (S. 99) Schenkt man dieser plötzlichen Eingebung Spinos Glauben, ist der Tote durch Selbstmord ums Leben gekommen; es fehlen daher sowohl Täter als auch Tatmotiv, die eigentlich zentralen Elemente einer Detektivgeschichte.

Vickermann fasst das zentrale Element der Handlung folgendermaßen zusammen: „In *Il filo dell'orizzonte* bemüht sich der Gelegenheitsdetektiv Spino weniger um die Klärung des genregeprägten 'whodunit' als vielmehr um die Erhellung der Identität des Opfers ('who is he?')“²⁶. Weder die Frage nach dem Täter – das berühmte *Whodunit?*²⁷ – noch jene nach dem Tathergang, welche die Spannung des Detektivromans am Leben halten, sind in Tabucchis Werk von zentraler Bedeutung, sondern der Frage nach dem Opfer wird die gesamte Aufmerksamkeit der ermittelnden Person gewidmet. Vickermann beschreibt Tabucchis Weiterführung der Geschichte als „Annäherung an einen Fremden“²⁸, aber der Roman ist noch mehr als das, er ist auch Annäherung der Detektivfigur an sich selbst. Es ist ein Roman, in dem sich, mit den Worten Vickermanns, der Ermittler „auch auf die Suche nach seiner eigenen Wahrheit begibt“²⁹. Dies führt zu einer starken Bindung zwischen Opfer und Detektivfigur; diese enge Verflechtung beider Figuren geht bei Tabucchi sogar so weit, dass der Ermittler sich schließlich im Opfer wiedererkennt und je nach Interpretation auch dessen Schicksal folgt³⁰.

Spinos Suche nach der Identität des Toten und das besondere Augenmerk, welches auf das Opfer gelegt wird, ist für die vorliegende Arbeit hauptsächlich deshalb von Relevanz, weil der Fokus dadurch auf eine zentrale Figur des Kriminalromans gerichtet wird, die für die Gattung unabdingbar ist, jedoch in der über den Kriminalroman und seine verschiedenen Ausprägungen verfassten Sekundärliteratur nahezu unbeachtet geblieben ist. Ohne die Figur des Opfers würde der Rest der Handlung des Kriminalromans seinen Sinn und Zweck verlieren; gäbe es kein

²⁶ Vickermann, op.cit., S. 266, Kursivdruck im Original.

²⁷ *Whodunit?* ist eine Abkürzung der Frage *Who has done it?* – mit dem englischen Slang *Whodunit* wird die gesamte Gattung der Detektivliteratur bezeichnet; sie stützt sich auf die zentrale Frage nach dem Täter, vgl. Neu, op.cit., S. 40 und Nusser, P. 2003. *Der Kriminalroman*, S. 25.

²⁸ Vickermann, op.cit., S. 269.

²⁹ Vickermann, op.cit., S. 270.

³⁰ Da sich Tabucchis Text, vor allem das Ende, nicht klar deuten lässt, gibt es eine Reihe von unterschiedlichen Interpretationen, die bei Vickermann, S. 282 ff näher thematisiert werden.

Opfer, gäbe es auch keinen Täter, und somit keine Aufgabe für die Ermittlerfigur. S.S. Van Dine³¹, der 1928 seine „Twenty Rules of Writing Detective Stories“ niederschreibt, erwähnt das Wort Opfer nicht einmal, es geht nur um die Leiche: „There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better“³² lautet seine siebente Regel. Raymond Chandler, der einen kurzen Essay über die Gattung verfasst, fokussiert vor allem den *hard-boiled detective* und Dashiell Hammetts Errungenschaft: „Hammett gave the murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse“³³. Ulrich Schulz-Buschhaus, der in seinem 1975 erschienenen Werk „Formen und Ideologien des Kriminalromans“³⁴ die Grundelemente der Gattung erläutert und sich an eine gattungsgeschichtliche Analyse wagt, will vor allem zeigen, dass der Kriminalroman keine Trivilliteratur mehr ist, sondern, wie im Falle Sciascias, auch als Mittel der Sozialkritik dienen kann. Ulrich Suerbaum, der in seinem 1984 erschienenen Buch „Krimi“³⁵ ebenfalls eine Analyse der Gattung durchführt, konzentriert sich hauptsächlich darauf, „wie Krimis gemacht sind und wie sie funktionieren“³⁶, die Figur des Opfers und seine Rolle wird erst in den Analysen der diversen Untergattungen kurz andiskutiert, nimmt sonst aber eindeutig eine untergeordnete Rolle ein. Peter Nusser diskutiert in seinem Werk „Der Kriminalroman“ die idealtypischen Elemente und Strukturen wie auch Figuren des Detektivromans und Thrillers, wobei er der Figur des Opfers drei Absätze einräumt, Ermittler- und Täterfigur allerdings mehrere Seiten widmet.

Somit gibt die Sekundärliteratur, die sich mit der Gattung des Kriminalromans auf einer theoretischen Ebene auseinandersetzt, der Figur des Opfers relativ wenig bis gar keinen Raum. Dabei hat der italienische Kriminalromanautor Augusto de Angelis bereits Ende der 1930er Jahre auf die enorme Wichtigkeit des Opfers hingewiesen: „Nel romanzo poliziesco tutto partecipa al movimento, al dinamismo contemporaneo: persino i cadaveri che sono, anzi, i veri protagonisti dell'avventura.“³⁷

Dieser Aussage und Tabucchis Roman *Il filo dell'orizzonte* als Denimpuls folgend, rückt die vorliegende Arbeit das Opfer in den Mittelpunkt der Analysen. Der Hauptfokus liegt demzufolge auf der Darstellung der Figur des Opfers im Kriminalroman, wobei auch eine

³¹ S.S. Van Dine ist das verwendete Pseudonym von Willard Huntington Wright, einem US-amerikanischen Autor, der unter anderem auch Detektivromane verfasste.

³² Van Dine, S.S. 1928. "Twenty rules for writing detective stories".

³³ Chandler, op.cit.

³⁴ Schulz-Buschhaus, U. 1975. *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay.*

³⁵ Suerbaum, U. 1984. *Krimi. Eine Analyse der Gattung.*

³⁶ Suerbaum, op.cit., S. 9.

³⁷ De Angelis in Covi, op.cit., S. 9.

Typologisierung der verschiedenen Opferfiguren angestrebt wird. Die theoretische Auseinandersetzung findet auf Basis ausgewählter italienischer Kriminalromane namhafter Autoren statt, deren Romane nach Erscheinen von Tabucchis *Il filo dell'orizzonte* (1986) bis einschließlich dem Jahr 2009 veröffentlicht wurden.

Als Orientierung dienen folgende Forschungsfragen, denen in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit nachgegangen wird:

- (1) *Wie definiert sich die Figur des Opfers im italienischen Kriminalroman bzw. wie grenzt sich diese Figur von den anderen Figuren des Kriminalromans ab?*
- (2) *Ist eine Typologisierung des Opfers in Hinblick auf den Detektivroman beziehungsweise Thriller, wie auch in Hinblick auf die diversen Untergattungen des Kriminalromans möglich? Wie könnte so eine Typologisierung aussehen?*
- (3) *Welche weiteren Aspekte mit Bezug zur Darstellung der Figur des Opfers sind auf Basis der gewählten italienischen Kriminalromane von Relevanz?*

Um diesen Forschungsfragen nachzugehen, wird im ersten Teil der Arbeit eine terminologische Erläuterung des Kriminalromans und eine theoretische Einführung in die idealtypischen Strukturen und Elemente des Detektivromans bzw. Thrillers gegeben. Dieser Überblick beinhaltet das notwendige Wissen für die mögliche spätere Zuordnung der ausgewählten italienischen Werke zum Pol des Detektivromans bzw. Thrillers. Anschließend folgt eine tiefergehende Analyse der jeweiligen Werke (d.h. des Textkorpus) mit dem Ziel der bereits erläuterten Zuordnung zu einem der Pole, wie auch einer kurzen Beschreibung der Untergattung, der die jeweiligen Werke angehören. Im zweiten Teil der Arbeit wird der Fokus schließlich gänzlich auf die Darstellung der Figur des Opfers gelegt, wobei die oben genannten Forschungsfragen mithilfe der als Textkorpus gewählten Werke eingehend untersucht werden.

1 Methodik: Grundlagen für die Analyse des Kriminalromans

Ähnlich wie S.S. Van Dine, der den Detektivroman als „a kind of game“ und als „mental stimulation and intellectual activity“³⁸ beschreibt, haben auch weitere Autoren diverse Regelkodizes aufgestellt, unter anderem der Priester Ronald A. Knox mit *The Ten Commandments of Detection*, wobei er dem *fair play* eine besondere Wichtigkeit zusprach – der Täter sollte möglichst früh in die Handlung eingeführt werden und sowohl Detektiv als auch Dienstboten dürften sich nicht am Ende als Täter entpuppen, um das intellektuelle Spiel nicht zu sehr zu vereinfachen.³⁹ Nusser hat aufgrund dieser und weiterer Regeln als auch nach eingehenden Literaturstudien sowohl von zahlreichen Kriminalromanen als auch u.a. von den bereits erwähnten Werken von Schulz-Buschhaus und Suerbaum sowie den noch nicht thematisierten Essaysammlungen von Jochen Vogt⁴⁰ und Viktor Žmegač⁴¹ einen Überblick über die typischen Figuren und die inhaltlichen Elemente und Strukturen des idealtypischen Detektivromans bzw. Thrillers erstellt. Für die Analysen der vorliegenden Arbeit wird hauptsächlich auf diese Zusammenfassungen zurückgegriffen.

1.1 Terminologische Erläuterungen

Nusser⁴² wie auch Gerber⁴³ grenzen Kriminalliteratur von der Verbrechensliteratur ab; Verbrechensliteratur „forscht nach dem Ursprung, der Wirkung und dem Sinn des Verbrechens und damit nach der Tragik der menschlichen Existenz“⁴⁴, unter anderem zählt hierzu Dostojewskis bekanntes Werk *Schuld und Sühne*. Natürlich wird auch in der Kriminalliteratur das Verbrechen, wie auch die Strafe, die den Verbrecher ereilt, thematisiert, jedoch haben diese Aspekte eher eine Randposition inne. In der Kriminalliteratur liegt der Hauptfokus nämlich auf „den dargestellten Anstrengungen, die zur Aufdeckung des Verbrechens und zur Überführung und Bestrafung des Täters [sowie der Täter] notwendig sind“⁴⁵. Laut Gerber lebt der Kriminalroman „vom Motiv der Jagd“⁴⁶. Der Begriff Kriminalroman wird von Nusser als Oberbegriff verwendet; anhand der Arbeitsweise des Ermittlers und der inhaltlichen Elemente der Aufklärung werden weitere Untergliederungen vorgenommen⁴⁷.

³⁸ Van Dine, op.cit.

³⁹ Leonhardt, U. 1990. *Mord ist ihr Beruf: eine Geschichte des Kriminalromans*, S. 125.

⁴⁰ Vogt, J. 1998. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*.

⁴¹ Žmegač, V. 1971. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*.

⁴² Vgl. Nusser, op.cit., S. 2 ff.

⁴³ Vgl. Gerber, R. 1966. Verbrechensdichtung und Kriminalroman, in: J. Vogt, *Der Kriminalroman*, S. 74.

⁴⁴ Gerber in Vogt, op.cit., S. 79.

⁴⁵ Vgl. Nusser, op.cit., S. 2.

⁴⁶ Gerber in Vogt, op.cit., S. 79.

⁴⁷ Vgl. Nusser, op.cit., S. 1.

Gerber wie auch weitere Literaturwissenschaftler⁴⁸ unterteilen die Kriminalliteratur in zwei idealtypische Stränge, die inhaltliche Gemeinsamkeiten aufweisen, jedoch unterschiedliche Pole eines Spektrums darstellen:

Am einen Ende des Spektrums kann der Akzent auf die suchende Schnüffeltätigkeit gelegt werden, der eine große innere Spannung innewohnt, obwohl äußerlich nicht viel Sensationelles geschieht. Diese innere Spannung beginnt zu zerfallen, sobald die Spur eindeutig gefunden ist. Die Kriminalromanart, die diesen Aspekt betont, nennen wir meist etwas unbestimmt Detektivroman.⁴⁹

Nusser führt weiter aus, dass der Detektivroman (aus dem Englischen von *to detect*: aufdecken, enthüllen) die näheren Umstände eines Verbrechens zuerst dem Leser verschweigt und seinen Fokus auf die intellektuelle Gedankenarbeit des Detektivs richtet. Durch Verhöre und Untersuchungen wird schließlich die Anzahl der Verdächtigen reduziert und folglich „das Rätselhafte durch die zwingende Gedankenarbeit des Detektivs systematisch abgebaut“⁵⁰.

Auf der anderen Seite des Spektrums steht der Thriller, bei dem sich

der Akzent [...] vom Anfangsstadium auf die späteren Phasen der Jagd [verschiebt], wo die innere Spannung und Ungewißheit [sic] überwunden und immer stärker durch die äußere zielgerichtete Spannung überlagert werden, bis die Jagd in einer Reihe von aufregenden und sensationellen Kämpfen ihren Höhepunkt mit dem Kill findet.⁵¹

Der Thriller (aus dem Englischen von *to thrill*: schauern, erbeben) besteht demnach aus eher aktionsgeladenen Szenen (vor allem Kampfszenen mit Fokus auf Flucht, Verfolgung, Gefangenschaft usw.), in denen sich der Detektiv mit verschiedenen Widerständen auseinandersetzen muss, welche es im Laufe des Romans zu überwinden gilt.⁵² Gerber beschreibt den Effekt, den Detektivroman und Thriller jeweils auf den Leser ausüben: „Im einen Extrem wird durch das Rätsel vor allem der kalkulierende Intellekt und die Beobachtungsgabe angesprochen, im anderen Extrem wird man durch Sensationen an den primitiven Instinkten und den Nerven gepackt.“⁵³

Ein wichtiges Unterscheidungskriterium von Detektivroman und Thriller ist demzufolge der Fokus, der im Detektivroman auf dem Geheimnis des Tathergangs und im Thriller auf der Person des Täters (oder der Tätergruppe) liegt, weshalb sich im Thriller auch die Motive des

⁴⁸ Eine beispielhafte Auflistung findet sich bei Nusser, op.cit., S. 2.

⁴⁹ Gerber in Vogt, op.cit., S. 78.

⁵⁰ Nusser, op.cit., S. 3.

⁵¹ Gerber in Vogt, op.cit., S. 78.

⁵² Vgl. Nusser, op.cit., S. 2 ff.

⁵³ Gerber in Vogt, op.cit., S. 78.

Verbrechens in die Handlung einbauen lassen.⁵⁴ Bei all diesen Differenzen zwischen Detektivroman und Thriller muss es natürlich, da Nusser sie unter einem Oberbegriff zusammenfasst, auch Gemeinsamkeiten geben. Er erwähnt hier vor allem die inhaltlichen Versatzstücke der Handlung, den „verbindlichen Dreischritt von Verbrechen, Fahndung und Überführung [beim Thriller eher Überwältigung] des Täters“⁵⁵. Nusser spricht stets vom idealtypischen Detektivroman bzw. Thriller; diese Terminologie wurde für die vorliegende Arbeit übernommen.

Schulz-Buschhaus unterscheidet drei verschiedene, idealtypische Elemente oder Konstanten in seiner Beschreibung der Gattungsstruktur des Kriminalromans – *action*, *analysis* und *mystery*⁵⁶, auf die auch Nusser in seinen Analysen zurückgreift. Der Begriff *action* bezeichnet „die eigentlichen Handlungselemente des Kriminalromans, seine narrativen Partien, in denen Verbrechen, Kampf, Flucht, Verfolgung und ähnliches erzählt werden“. Das für den Detektivroman so wichtige *analysis*-Element umfasst hingegen „all jene Elemente des Kriminalromans, die ihm den vielgepriesenen Charakter einer Denksportaufgabe verleihen“⁵⁷. Das *mystery*-Element beinhaltet „jene planmäßige Verdunkelung des Rätsels, die am Schluß [sic] einer völlig unvorhergesehenen, sensationellen Erhellung Platz macht“⁵⁸. Dieses *mystery*-Element drückt sich durch das Legen falscher Fährten oder das Verschweigen der Gedanken des Detektivs aus⁵⁹. Es stellt „das Concetto des Kriminalromans [dar]; es garantiert 'meraviglia' und 'stupore' eklatanter Pointenwirkungen“⁶⁰.

Obwohl sich einige Autoren über die Jahre stets bemühten, Regelkodizes für das Schreiben von Kriminalromanen, vor allem für das Schreiben von Detektivgeschichten zu verfassen, sei darauf hingewiesen, dass alle Kriminalromane Variationen eines idealtypisch erstellten Schemas sind; so erläutert Suerbaum: „wir können den gesamten Literaturzweig geradezu als Variationsgattung definieren“⁶¹, was keineswegs als negativ zu beurteilen ist, sondern sicherlich auch zu dessen enormer Beliebtheit beigetragen hat, da sich jeder Leser in dieser Gattung wiederfinden kann. Auch was die Unterteilung in Thriller und Detektivroman betrifft, erläutert Gerber, dass man „weder das eine noch das andere Extrem rein verkörpert finden

⁵⁴ Vgl. Nusser, op.cit., S. 2 ff.

⁵⁵ Nusser, op.cit., S. 48.

⁵⁶ Vgl. Schulz-Buschhaus, op.cit., S. 3.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Vgl. Nusser, op.cit., S. 29.

⁶⁰ Schulz-Buschhaus, op.cit., S. 4.

⁶¹ Suerbaum, U. 1967. Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch, in: J. Vogt, *Der Kriminalroman*, S. 87.

[wird], denn diese Extreme sind ideelle Polaritäten, die wir nicht mit der lebendigen Wirklichkeit verwechseln dürfen. [...] Die lebendige literarische Wirklichkeit liegt im bunten variablen Spektrum zwischen den Polaritäten [...]. In Wirklichkeit haben wir vor uns einfach die Gattung des Kriminalromans, [...] eine Romanart, in der sich das Hauptinteresse darauf konzentriert, wie ein Sleuth⁶², oder mehrere, einen oder mehrere Verbrecher zur Strecke bringen.“⁶³

1.2 Der idealtypische Detektivroman

Wie bereits erläutert, weist der Detektivroman den Dreischritt von Verbrechen, Fahndung und Überführung auf. Nusser orientiert sich bei seinen Erläuterungen an diesen drei inhaltlichen Elementen. Zudem greift er die einzelnen idealtypischen Figuren wie auch die idealtypische Handlungsstruktur auf. Diese Einteilung wird im Folgenden übernommen.⁶⁴

1.2.1 Inhaltliche Elemente und Strukturen des idealtypischen Detektivromans

Als inhaltliche Elemente des Detektivromans nennt Nusser folgende, die je nach Roman unterschiedlich viel Raum einnehmen können:

- 1) Das rätselhafte Verbrechen (der Mord);
- 2) Die Fahndung nach dem Verbrecher (den Verbrechern), die Rekonstruktion des Tathergangs, die Klärung der Motive für die Tat;
- 3) Die Lösung des Falles und die Überführung des Täters (der Täter).⁶⁵

Der Mord, der meist zu Anfang des Romans geschieht, ist nicht als Verbrechen von Bedeutung, sondern hat „auslösende Funktion“; seine Begleitumstände sollen „intellektuelle Neugierde“⁶⁶ wecken. Der Mord ist somit Rätsel; er löst die Fahndung aus, die Nusser weiter unterteilt in Beobachtung, Verhör, Beratung, Verfolgung und Inszenierung der Überführungsszene. Durch Beobachtungen findet der Detektiv seine *clues*, die er zu einem großen Ganzen zusammenfügen muss, wobei er bei jedem neuen *clue* auch seine Arbeitshypothese entweder bestätigen oder überarbeiten muss, um auf die richtige Spur zu kommen. Für Alewyn ist ein *clue* nicht bloß ein Indiz, sondern mehr als das: „ein Kryptogramm: ein Gegenstand, ein Sachverhalt, ein Vorkommnis, eine Geste, die eine Frage provoziert und gleichzeitig eine Antwort verbirgt“⁶⁷.

Im Sinne des *fair play* muss der Erzähler diese *clues* auch deutlich genug darstellen, um dem Leser ein Mitspielen zu ermöglichen. Die Beobachtungen des Detektivs werden durch die

⁶² *Sleuth* ist die englische, informelle Bezeichnung für Detektiv.

⁶³ Gerber in Vogt, S. 78.

⁶⁴ Vgl. Nusser, S. 22 ff.

⁶⁵ Nusser, S. 22.

⁶⁶ Nusser, S. 23.

⁶⁷ Alewyn, R. 1971 (1968). Anatomie des Detektivromans, in: J. Vogt, *Der Kriminalroman*, S. 62.

Verhöre ergänzt, die mit Zeugen oder Verdächtigen geführt werden und wiederum zu neuen *clues* führen. Dieses Frage-Antwort-Spiel ist „eines der wichtigsten Mittel analytischen Erzählens im Detektivroman“⁶⁸ und kann sich zeitweise über ganze Seiten erstrecken, die rein in Dialogform geschrieben sind. Damit wird dem Leser die Möglichkeit gegeben, sich ohne Hinweise durch den Erzähler selbst ein Bild der Situation zu verschaffen. Im Rahmen der Verhöre lassen sich zudem die sogenannten *red herrings* (auch falsche Fährten genannt) legen, die den Leser von dem eigentlichen Mörder ablenken sollen.⁶⁹

Obwohl diese im idealtypischen Detektivroman stark zurückgedrängt sind, können sehr wohl auch aktionistische Elemente auftreten, die bis zur Verfolgung von Verdächtigen reichen. Sind schließlich ausreichend *clues* gesammelt worden, beginnt die Inszenierung der Überführungsszene. Zu diesem Zeitpunkt weiß nur der Detektiv die Auflösung des Rätsels, weshalb er diese Inszenierung selbst herbeiführt. Im Schlussteil, der Aufklärung des Mordes, wird schließlich der Tathergang mit den Worten des Detektivs rekonstruiert, das Rätsel endgültig enträtselt.⁷⁰

1.2.2 Die Figuren des idealtypischen Detektivromans

Nusser teilt die Figuren des Detektivromans in die Gruppe der Ermittelnden und die Gruppe der Nicht-Ermittelnden ein. Zur Gruppe der Ermittelnden zählt der Detektiv als zentrale Figur. Seine typischen Merkmale, die schon bei Edgar Allan Poes Ermittlerfigur Dupin hervorstechen, sind Exzentrik und Isolation. Zudem ist der Detektiv meist Junggeselle, allein die intellektuelle Herausforderung birgt für ihn Interesse. Seine Vorgehensweise ist rational und methodisch; sie stützt sich auf eine hohe Auffassungsgabe und analytische Deduktionen. Um eine Identifikation des Lesers mit dem Detektiv zu verstärken ist im Laufe der geschichtlichen Entwicklung des Romans eine Humanisierung der Ermittlerfigur aufgetreten; nicht mehr rein rationales Denken ist ausschlaggebend für die Lösung eines Falles, sondern auch emotionales Einfühlungsvermögen gewinnt zunehmend an Bedeutung.⁷¹

Eine weitere häufig auftretende Figur ist der Gefährte des Helden; er erfüllt verschiedene Funktionen, unter anderem entlockt er dem Detektiv wichtige Informationen über dessen Schlussfolgerungen. Er dient durch seine teilweise naiven Fragen auch der Überhöhung des Detektivs und seiner intellektuellen Kombinationsfähigkeiten.⁷²

⁶⁸ Nusser, S. 31.

⁶⁹ Vgl. Nusser, op.cit., S. 25.

⁷⁰ Vgl. Nusser, op.cit., S. 23 ff.

⁷¹ Vgl. Nusser, op.cit., S. 38 ff.

⁷² Vgl. Nusser, op.cit., S. 43-44.

Der Gruppe der Nicht-Ermittelnden gehören sowohl das Opfer als auch der Täter an. Sie bildet stets einen geschlossenen Kreis, das heißt „die Figurenzahl ist begrenzt, überschaubar und konstant“⁷³. Geschlossener Kreis bedeutet vor allem, dass die Figuren „zur gleichen Zeit an dem Ort oder in der Nähe des Ortes versammelt sind, wo der Mord geschieht“⁷⁴. Damit der Detektiv und mit ihm der Leser das Rätsel des Tathergangs und des Mörders lösen können, muss diese Gruppe bereits zu Anfang bekannt sein. Sollten im weiteren Verlauf der Handlung neue Personen auftreten, kann der Leser davon ausgehen, dass diese nicht als Täter in Frage kommen. Dies ist vor allem für die Abgrenzung zum Thriller wichtig, die Nusser vornimmt; liegen keine konkreten Anhaltspunkte vor und ist die Ermittlungsarbeit zu stark von der „Zufälligkeit eingehender Hinweise“⁷⁵ abhängig, spricht Nusser bereits von einer Überschreitung der Grenze zum Thriller⁷⁶. Das Opfer hat im Detektivroman nur einen geringen Stellenwert; es löst zwar die Fahndungstätigkeit aus, allerdings fungiert es eher als Requisit, das den Mechanismus der Fahndung in Gang bringen soll.⁷⁷

Hier zeigt sich deutlich die Auslegung Nussers idealtypischer Kriterien als Pole, nicht als strenge Gattungsvorschriften; so würde man Doyles Sherlock Holmes Romane ohne Zweifel als Detektivgeschichten bezeichnen, allerdings tritt nicht stets ein geschlossener Kreis von Personen auf; in *A Study in Scarlet (1887)* beispielsweise wird der Täter dem Leser überhaupt erst vorgestellt, als man ihm bereits die Handschellen angelegt hat.

1.2.3 Die Handlungsstruktur des idealtypischen Detektivromans

Formal gesehen lassen sich in der Detektivliteratur relevante Kennzeichen der analytischen Erzählung finden; die Handlung besteht hauptsächlich aus Verhören von Zeugen und Untersuchungen von Tatorten, also Reflexionen über bereits Geschehenes. Daraus ergibt sich eine eher rückwärts gerichtete Spannung, die vor allem auf der Rekonstruktion des Tathergangs basiert, der sich dem Leser zumeist erst am Schluss offenbart.⁷⁸ Bei der Auflösung des Falls wird „immer tiefer in die Vergangenheit“ eingedrungen, „immer Früheres immer später erzählt“⁷⁹, wodurch sich schließlich ein Bild des Verbrechens ergibt. Suerbaum nennt diese Art

⁷³ Nusser, op.cit., S. 34.

⁷⁴ Nusser, op.cit., S. 34.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Vgl. ibid.

⁷⁷ Vgl. Nusser, op.cit., S. 36.

⁷⁸ Vgl. Nusser, op.cit., S. 2 ff.

⁷⁹ Nusser, op.cit., S. 31.

der Spannung Geheimnis- oder Rätselspannung⁸⁰; „vom Mord bis zur Lösung [steht] alles unter dem Diktat einer gleichbleibenden intensiven Spannung.“⁸¹

In dieser intensiven Spannung liegt auch die Begründung für das bewusste Fehlen von weiteren Handlungssträngen. „There must be no love interest in the story“⁸² stellte schon S.S. Van Dine als dritte Regel auf. Solche Nebenhandlungen würden nur vom eigentlichen Ziel, der Aufklärung des Mordes, ablenken. Suerbaum erklärt dies folgendermaßen: „Unmittelbar nach dem Mord erstarrt zusammen mit dem jäh Verblichenen die ganze Romanwelt. Das Spannungsspiel beginnt. *Rien ne va plus*. Die Handlung stagniert. Was jetzt geschieht, das gilt – tatsächlich oder vorgeblich – nur noch der Aufklärung des bereits Geschehenen.“⁸³

Suerbaum wendet allerdings ein, dass auch der Detektivroman durch seine analytische Vorgehensweise – durch die Tätigkeiten des Helden, das Sammeln von *clues*, „die Suche der Erklärung des Geheimnisses selbst“⁸⁴ auch eine gewisse Zukunftsspannung aufweist. Auch Nusser weist auf diese Art der Spannung hin, die durch die „chronologisch verfolgte Tätigkeit des Detektivs“⁸⁵ entsteht. Die beabsichtigte Spannung im Detektivroman bleibt allerdings die Rätsel- und Geheimnisspannung, die rückwärtsgerichtet ist. Spannung wird zudem auch durch Informationsverweigerung erreicht; beispielsweise schweigt der Detektiv nach fortgeschrittener Ermittlungsarbeit über seine bisher erfolgten Schlussfolgerungen, lässt die anderen Figuren jedoch wissen, dass er bereits näher an der Lösung des Rätsels ist, was Neugierde beim Leser erzeugt.⁸⁶

Schulz-Buschhaus fasst die inhaltlichen Elemente der Gattung kurz in „Bruch und Wiederherstellung eines sozialen Gleichgewichts“⁸⁷ zusammen. Aufgrund dieser Struktur kann der Detektivroman auch sozialkritisch wirken; Nusser erwähnt hier vor allem das „Wechselspiel der den Figuren angehängten Verdachtsmomente“⁸⁸, nämlich das Bewusstmachen der bereits bekannten Erfahrung, dass Menschen häufig nicht das sind, was sie zu sein vorgeben, was die Verunsicherung hervorruft, die einen der Unterhaltungseffekte dieser Gattung darstellt. Dies kann als sozialkritisches Element aufgefasst werden, insofern im Detektivroman am Anfang stets eine heile, überschaubare Welt vorgestellt wird, die Vertrauen

⁸⁰ Suerbaum in Vogt, op.cit., S. 89.

⁸¹ Suerbaum in Vogt, op.cit., S. 91.

⁸² Van Dine, op.cit.

⁸³ Suerbaum in Vogt., op.cit, S. 91. Kursivdruck im Original.

⁸⁴ Suerbaum in Vogt, op.cit., S. 89.

⁸⁵ Nusser, op.cit., S. 33.

⁸⁶ Vgl. Nusser, op.cit., S. 32.

⁸⁷ Schulz-Buschhaus, op.cit., S. 2.

⁸⁸ Nusser, op.cit., S. 37.

und Sicherheit erweckt. Das Verbrechen stellt diese heile Welt in Frage, aber durch das Auffinden des Mörders kann diese Ordnung wiederhergestellt werden. Sie kann jedoch auch, wie im Falle eines eher sozialkritisch motivierten Werks, erschüttert oder gar zerstört werden, was eventuell im Leser gewisse Denkprozesse anzuregen vermag.⁸⁹

Greift man auf die idealtypischen Elemente zurück, wie sie Schulz-Buschhaus beschreibt, überwiegt im Detektivroman das *analysis*-Element deutlich vor dem *action*-Element. Dem *mystery*-Element kommt aufgrund dem Legen falscher Fährten, die auch zur Verunsicherung des Lesers beitragen, eine wichtige Rolle zu. Dies ist vor allem in Hinblick auf seine Abgrenzung zum Thriller wichtig, in dem die *action*-Elemente deutlich den *analysis*-Elementen überlegen sind.⁹⁰ Wichtig für den Detektivroman, das streicht Alewyn noch einmal hervor, ist vor allem der fragende Leser, dessen Voraussetzung der verschweigende Erzähler ist – „Es ist ein Verstoß gegen die Spielregel, wenn [dem Leser] Einblick in das kriminelle Lager gegeben wird oder er Gelegenheit erhält, den Täter in seiner Intimität zu belauschen“⁹¹. Wenn somit die aktionsgeladenen Elemente überwiegen, und der Leser zudem das Geschehen nicht allein aus der Erzählperspektive der *ingroup* erlebt, ist die Schwelle zum Pol des Thrillers überschritten.

1.3 Der idealtypische Thriller

Da die *action*-Elemente im Thriller deutlich überwiegen, wird er auch kriminalistische Abenteuererzählung genannt. Der Held bewältigt seine Aufgaben weniger durch Rückgriff auf intellektuelle Fähigkeiten, als vielmehr in handelnder Auseinandersetzung. Auch der Thriller, gehört er doch wie der Detektivroman zur Gattung des Kriminalromans, weist den Dreischritt von Verbrechen, Fahndung und Überführung (im Thriller besser Überwältigung) auf.⁹²

1.3.1 Inhaltliche Elemente und Strukturen des idealtypischen Thrillers

Das Verbrechen ist zu Beginn des idealtypischen Thrillers zumeist noch nicht begangen; der Leser kann das Verbrechen deshalb unmittelbar als Zeuge miterleben. Es ist nicht mehr Rätsel, sondern Ereignis, welches durch kämpferische Aktionen des Helden abgewehrt werden muss. Außerdem ist das Verbrechen nicht so eng festgeschrieben; es kann sich sowohl um einen Raubüberfall als auch um Massenmord handeln. Im Laufe des Romans werden stets neue Verbrechen begangen, was Nusser auch als eine realistischere Darstellung von Verbrechen ansieht. Zu dieser Realistik gehört auch, dass der Gegenspieler des Helden nicht nur von

⁸⁹ Vgl. Nusser, op.cit., S. 38.

⁹⁰ Vgl. Nusser, op.cit., S. 29.

⁹¹ Alewyn in Vogt, op.cit., S. 59.

⁹² Vgl. Nusser, op.cit., S. 48.

Helfern umgeben ist, sondern auch Unterstützung in der Gesellschaft findet. Somit ist das Verbrechen keine Ausnahme mehr, was wiederum Sozialkritik ermöglicht, indem der Leser angeregt wird, die Funktionsweise der Gesellschaft zu hinterfragen.⁹³

Den Vorgang der Fahndung zerlegt Nusser wiederum in verschiedene Teilaspekte; zuerst steht der Auftrag, der die Handlung in Gang setzt. Verdächtige (oder auch der Verbrecher, der im Thriller häufig schon zu Anfang bekannt ist) werden allerdings nicht zum Verhör gerufen, sondern von der Ermittlerfigur verfolgt. Diese Verfolgung des Täters kann auch umschlagen, so dass der Held zunehmend in für ihn kritische Situationen gerät, in denen mitunter auch sein Leben auf dem Spiel steht. Bei einer möglichen Gefangennahme und der darauffolgenden Befreiung des Helden kommt es schließlich zu diversen Kampfszenen, die nicht immer rein physischer Natur sein müssen. Es können auch Redueduelle oder spielerische Wettkämpfe sein; es gibt auch den Kampf mit Waffen jeglicher Art. Der Held reagiert dabei stets auf Provokationen seitens der *outgroup*⁹⁴, wodurch seine Handlungen gerechtfertigt erscheinen. Die Gegenspieler sind dem Helden nahezu ebenbürtig; der Held erleidet gelegentlich Verluste, wird allerdings nie getötet, was wohl dem Sadismus seines Gegenspielers zu verdanken ist, der ihm einen langen und qualvollen Tod wünscht. Auf den entscheidenden Kampf folgt schließlich die Überwältigung des Gegners durch den Ermittler, die im Thriller endgültigen Charakter besitzt; so wird der Gegenspieler nicht verhaftet, sondern muss für seine Verbrechen mit dem Tod bezahlen.⁹⁵

1.3.2 Die Figuren des idealtypischen Thrillers

Die Figuren im idealtypischen Thriller sind nicht streng an einen Ort gebunden, sondern können räumlich verstreut auftreten. Zur Gruppe werden sie vor allem aufgrund ihrer moralischen Bewertung, wobei die einzelnen Figuren selbst nicht Irritationen durch Angabe falscher Alibis schaffen, sondern Orientierungshilfen geben, weshalb sie vom Leser schnell als Gut oder Böse eingestuft werden können. Nusser spricht hier auch von *ingroup* – der integer erscheinende Gesellschaftsteil (der Held des Romans, seine Helfer und die Mitarbeiter des Polizeiapparats, im Thriller meist auch die Opfer als Randfiguren) – und *outgroup* – der mehr oder weniger in Kriminalität involvierte Teil der Gesellschaft und die tatsächlichen Kriminellen.⁹⁶

Ingroup und *outgroup* müssen nicht jeweils die gleiche Größe aufweisen. Es besteht auch die Möglichkeit, dass der Held sich als Einzelkämpfer gegen ein ganzes System von Korruption

⁹³ Vgl. Nusser, op.cit., S. 49.

⁹⁴ Eine Erläuterung des Begriffs im Bezug zum Kriminalroman findet sich in Kapitel 1.3.2 der vorliegenden Arbeit.

⁹⁵ Vgl. Nusser, op.cit., S. 50-52.

⁹⁶ Vgl. Nusser, op.cit., S. 57.

und Profitgier behaupten muss – ein System, in dem das Verbrechen nicht die Ausnahme, sondern die Regel darstellt. Hierbei können auch die Grenzen zum gesellschaftskritischen Roman überschritten werden, wenn beispielsweise Verbrecher in der Verwaltung oder Politik angesiedelt sind, um dem Leser aufzuzeigen, wo sich die wirklichen Feinde befinden. Auch kann eine Erzählperspektive aus Sicht des Täters interessante sozialkritische Einblicke in mögliche psychische als auch gesellschaftliche Zwänge bieten, die als Resultat das Verbrechen aufweisen. Obwohl im Thriller mehrere Kriminelle auftauchen können, so gibt es doch den einen Haupttäter, den sogenannten *master criminal* und Drahtzieher hinter den Verbrechen. Wichtig für die Abgrenzung zum Detektivroman ist die offene Austragung des Kampfes zwischen Detektiv und *master criminal*, die dadurch ermöglicht wird, dass der Gegenspieler des Helden, sobald sein Versteck einmal gefunden ist, sich bereits selbst zu erkennen gibt.⁹⁷

Da das Verbrechen im Thriller nicht bloß als Rätsel, sondern als „ordnungsbedrohende und moralisch verwerfliche Tat“⁹⁸ präsentiert wird, kommt den Figuren eine größere Bedeutung zu. Diese stärkere Psychologisierung der Figuren kann auch genutzt werden, um sozialkritisch zu wirken.⁹⁹

Was den Helden betrifft, so befindet sich dieser im Zentrum der *ingroup*. Als vorrangig Privatdetektiv, Polizeibeamter oder Geheimagent übernimmt er die Rolle des „Bezwingers des personifizierten Bösen“¹⁰⁰. Da er bei seiner Arbeit stets auch sein Leben riskiert, schafft er es noch mehr als der Held des Detektivromans als Identifikationsobjekt des Lesers zu fungieren, was mitunter durch die Erläuterung der Beweggründe seines Tuns erreicht wird. Hierbei erscheinen Fairness und Prinzipientreue im Kampf wichtiger als die moralischen Hintergründe seines Handelns. Neben Autonomie und Autorität sind die körperlichen Qualitäten des Helden von besonderem Reiz für den Leser, wobei der Held einem „nach Kraft und Härte orientierten Männlichkeitsideal entsprechen“¹⁰¹ soll. Zu diesen Fähigkeiten kommen Tugenden wie „Stolz, Entschlossenheit, Kaltblütigkeit, Tapferkeit, ja Tollkühnheit“¹⁰² hinzu. In Abgrenzung zum Detektivroman weist der Held des Thrillers keine überdurchschnittlichen intellektuellen Qualitäten auf; neben seinen herausragenden körperlichen Fähigkeiten ist es häufig einfach nur

⁹⁷ Vgl. Nusser, op.cit., S. 55-57.

⁹⁸ Nusser, op.cit., S. 55.

⁹⁹ Vgl. *ibid.*

¹⁰⁰ Nusser, op.cit., S. 57.

¹⁰¹ Nusser, op.cit., S. 58.

¹⁰² Nusser, op.cit., S. 59.

Glück oder ein Vertrauen in den eigenen Instinkt, das schließlich zur entscheidenden Wende führt.¹⁰³

Obwohl der Held häufig auf sich allein gestellt ist, kann im Thriller auch die Figur des Gefährten des Helden auftreten, die ähnlich der Watson-Figur im Detektivroman vor allem die Aufgabe erfüllt, dem Helden Informationen zu entlocken – im Thriller vor allem hinsichtlich seiner Stimmungslage als auch seiner Pläne zum weiteren Vorgehen. Zudem trägt der Gefährte, indem er sich dem Helden unterordnet, auch zu dessen Überhöhung bei.¹⁰⁴

Dem Opfer, das zumeist der *ingroup* angehört, wird im Thriller bedeutend mehr Raum gegeben, um beispielsweise Todesangst darzustellen. Um dies zu erreichen, wird häufig auch aus der Perspektive des Opfers geschrieben, wobei sich dessen Wahrnehmungen bei steigender Bedrohung angstvoll verzerren können¹⁰⁵.

1.3.3 Die Handlungsstruktur des idealtypischen Thrillers

Im Thriller ist der Verbrecher oder die Tätergruppe bereits zu Anfang bekannt oder wird im Laufe des Romans erläutert, deren Verfolgung führt zu der für den Thriller typischen chronologischen Erzählweise, was in einer zukunftsgerichteten Spannung resultiert¹⁰⁶. Suerbaum spricht von „Zukunftsspannung, die auf den Fortgang und auf den Ausgang einer angelaufenen Ereigniskette gerichtet ist“¹⁰⁷. Die Ereignisse werden allerdings nicht immer aus einer einheitlichen Erzählperspektive geschildert, sondern häufig auch im perspektivischen Wechsel erzählt (sowohl aus der Perspektive der *ingroup* als auch der *outgroup*). Was die Spannung betrifft, stellen Gefahren des Helden auch Höhepunkte der Spannung dar, welche sich abschwächt, sobald sich der Held befreit hat, nur um bei der nächsten Gefahr erneut anzusteigen. Somit ergibt sich eine ständig ansteigende und wieder abfallende Spannungskurve. Die Handlung erscheint dadurch stark szenisch, was an die Erzählweise von Filmen erinnert.¹⁰⁸

¹⁰³ Vgl. *ibid.*

¹⁰⁴ Vgl. Nusser, *op.cit.*, S. 62.

¹⁰⁵ Vgl. Nusser, *op.cit.*, S. 63.

¹⁰⁶ Vgl. Nusser, *op.cit.*, S. 3.

¹⁰⁷ Suerbaum in Vogt, *op.cit.*, S. 89.

¹⁰⁸ Vgl. Nusser, *op.cit.*, S. 52-53.

2 Textkorpus

Nach dieser theoretischen Einführung und der Erläuterung der zwei idealtypischen Stränge von Detektivroman und Thriller wird nun näher auf das Textkorpus eingegangen, wobei eine Zuordnung der einzelnen Werke zu den jeweiligen Polen vorgenommen wird. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Neuansätze des Kriminalromans vermehrt Mischformen darstellen; Nusser bemerkt, dass „viele Autoren mit den Mustern der Strukturierung unkonventionell verfahren, analytisches und ‚mitreißendes‘ [sic] (chronologisches) Erzählen verbinden“¹⁰⁹, wie sich vor allem in vorliegendem Kapitel bei der Analyse der einzelnen Werke zeigt. Kniesche erläutert zudem, dass der „Kriminalroman heute eine überaus differenzierte literarische Gattung ist, die sich in zahlreiche Untergattungen aufgespalten hat“¹¹⁰, die weit über die einfache Dichotomie von Detektivroman und Thriller hinausgehen. Covi zählt hier unter anderem folgende Untergattungen auf: „romanzi d’appendice, noir, procedural, legal thriller, spy story, crime story, detective story, pulp, hard boiled, giallo storico, true crime, serial killer story, giallo umoristico“¹¹¹. Auf all diese Untergattungen wird in der Arbeit jedoch nicht näher eingegangen, wohl aber werden die ausgewählten italienischen Werke jeweils einer der Untergattungen zugeordnet und diese Zuordnung erläutert, um später Vergleiche hinsichtlich der Darstellung der Figur des Opfers über die Untergattungen hinweg zu ermöglichen. Als Textkorpus wurden die folgenden italienischen Kriminalromane gewählt:

- Von dem sizilianischen Autor Andrea Camilleri:
 - o *La forma dell’acqua* (1994)
 - o *Il giro di boa* (2003)
- Von dem in Bari lebenden Anwalt Gianrico Carofiglio:
 - o *Testimone inconsapevole* (2002)
 - o *Ad occhi chiusi* (2003)
- Von dem aus Padova stammenden Massimo Carlotto:
 - o *La verità dell’Alligatore* (1995)
 - o *L’amore del bandito* (2009)
- Von dem in Parma geborenen Carlo Lucarelli:
 - o *Lupo mannaro* (1994)
 - o *Almost Blue* (1997)

¹⁰⁹ Nusser, op.cit., S. 129.

¹¹⁰ Kniesche, T. 2015. *Einführung in den Kriminalroman*, S. 8.

¹¹¹ Covi, 2002, op.cit., S. 14.

Wie bereits in der Einleitung¹¹² erläutert, stammen diese Werke von erfolgreichen italienischen Autoren, was einen der Gründe für ihre Wahl darstellt. Darüber hinaus bilden sie verschiedene Variationen des Kriminalromans ab und lassen sich somit als differierende Ausprägungen der zwei idealtypischen Stränge von Detektivroman und Thriller verstehen. Außerdem repräsentieren sie verschiedene Untergattungen des Kriminalromans. Dies ermöglicht eine breitgefächerte Analyse der Figur des Opfers, da auf eine variantenreichere literarische Basis für die Beantwortung der Forschungsfragen zurückgegriffen werden kann. Um die Argumentation von notwendigen, längeren Verweisen auf die Inhalte der Romane zu entlasten, befindet sich im Anhang dieser Arbeit jeweils eine Inhaltsangabe der gewählten Romane in italienischer Sprache.

2.1 Andrea Camilleri und der Polizeikrimi

Camilleris Romane folgen dem ersten Anschein nach eng den Kriterien des idealtypischen Detektivromans; zu Anfang gibt es einen Toten, woraufhin der Polizeikommissar Salvo Montalbano seine Ermittlungen aufnimmt. Als die Polizei in *La forma dell'acqua* (1994) den Tatort – eine zum Bordell umfunktionierte alte Fabriksfläche genannt *mànnara* – untersucht, stellt sich allerdings heraus, dass das Opfer – ein bekannter Anwalt namens Luparello – nicht ermordet wurde – „Al povero ingegnere è venuto il capriccio di farsi una bella scopata da queste parti, magari con una troia esotica, se l'è fatta e c'è rimasto.” (S. 24) In *Il giro di boa* (2003) wird anfangs ebenfalls nicht von einem Mord ausgegangen; es wird angenommen, dass es sich bei dem Toten im Meer um einen der vielen Flüchtlinge handelt, die versuchen über den Seeweg nach Italien zu kommen. Auch bei dem zweiten Opfer, einem afrikanischen Flüchtlingsjungen, den Montalbano am Hafen kennen lernt, als der Junge zu fliehen versucht und dessen Leiche später gefunden wird, geht die Polizei nicht von einem Verbrechen aus:

E oltre tutto non si trattava di vere e proprie inchieste, non c'erano fascicoli aperti: lo sconosciuto [...] deceduto per annegamento; il picciliddro era l'ennesima vittima di un pirata della strada. Ufficialmente, che c'era da indagare? Il resto di nenti. Nada de nada. (S.116)

Montalbano führt einem Wink seiner Intuition folgend trotzdem seine Ermittlungen durch; somit tritt das idealtypische Element der Fahndung auf. Die weiteren inhaltlichen Elemente in *La forma dell'acqua* entsprechen gewissermaßen denen des Detektivromans; durch gezielte Beobachtungen und Verhöre versucht Montalbano, den Fall aufzudecken. Es treten auch *red herrings* auf – die Frau des Sohnes des neuen Staatssekretärs, eine Schwedin namens Ingrid, ist

¹¹² Siehe vor allem S. 1 der vorliegenden Arbeit.

von Beruf Mechanikerin und beteiligt sich häufig an gefährlichen Motocross-Rennen. Da der Mörder den Weg über ein schwer befahrbares Flussbett genommen hat, wirkt Ingrid sehr verdächtig; zudem findet Montalbano bei seiner Spurensuche eine elegante Ledertasche mit ihren Initialen, somit beginnen sich die Indizien, die für die Schwedin als Täterin sprechen, zu häufen. So wird der Leser geschickt in die Irre geführt, denn Ingrid hat Luparellos Leiche nicht in die *mànnara* gebracht. In *Il giro di boa* gibt es hingegen keine *red herrings*, um den Leser auf falsche Fährten zu locken. Beobachtungen und Verhöre finden zwar Anwendung, allerdings ist es mehr der Zufall als Montalbanos intellektuelle Fähigkeiten, die ihm zur Lösung des Falls verhelfen. So werden von verschiedenen Seiten neue Informationen an Montalbano herangetragen, ohne dass er sich bewusst auf die Suche begeben muss – ein Journalist erzählt ihm vom Menschenhandel mit Flüchtlingskindern, eine alte Bekannte kommt zufällig in sein Büro und erkennt das Foto des Toten im Meer wieder. All diese Informationen kann er schließlich zu einem Gesamtbild zusammenfügen, das ihm Rückschlüsse auf den Tathergang erlaubt.

In *La forma dell'acqua* findet die Aufklärung wie im idealtypischen Detektivroman am Ende statt. Allerdings fehlt die Überführungsszene; Montalbano informiert lediglich seine Verlobte Livia über die Rückschlüsse, die er aus Indizien und Verhören gezogen hat. Da sowohl der Richter Rizzo – der eigentliche Täter, der Luparellos Leiche auf die *mànnara* bringen ließ, um den Anwalt nach seinem Tod zu diffamieren – als auch Luparellos Neffe Giorgio – Mittäter und Geliebter Luparellos, der sich an Rizzo rächt und sich daraufhin selbst das Leben nimmt – am Ende den Tod finden, erfahren sie eine Art von Gerechtigkeit, allerdings werden sie nie überführt und niemand außer Montalbano weiß um die tatsächlichen Vorgänge Bescheid. Dass das inhaltliche Element der Aufklärung des Mordes fehlt, lässt sich mitunter dadurch erklären, dass es am Anfang des Romans gar keinen tatsächlichen Mord gibt, sondern nur eine Verkettung unglücklicher Zufälle, die sich der Anwalt Rizzo zu Nutze macht, um seine politische Position zu stärken. In *Il giro di boa* fehlt das inhaltliche Element der Aufklärung in der von Nusser beschriebenen Form gänzlich, denn es gibt keine Rekonstruktion des Tathergangs durch den Detektiv. Sobald der Journalist das letzte Puzzleteil liefert: „No, [Gafsa] è un sadico. Trova sempre modi diversi. Mi hanno riferito che [... a uno dei suoi avversari] ha legato i polsi e le caviglie con del fil di ferro e l'ha fatto lentamente annegare nella laguna” (214) – ist der Fall geklärt. Nun folgt die Überführung des Täters, die in diesem Roman eher einer Überwältigung gleichkommt und somit kein typisches inhaltliches Element des Detektivromans darstellt. Der rachsüchtige Montalbano, der den Mörder des Flüchtlingsjungen erschießt und dabei selbst verletzt wird, nachdem er zuvor in einer halsbrecherischen Szene

versucht hat, über schroffe Klippen in dessen Anwesen zu gelangen, lässt an das Ende so mancher Thriller erinnern.

Aufgrund der stetig steigenden Spannung, die mit dem Fund der Opfer als Rätselaufgabe beginnt und kontinuierlich durch das Legen falscher Fährten (vor allem im Roman *La forma dell'acqua*) und durch Informationsverweigerung aufrechterhalten wird, lassen sich die beiden Romane Camilleris, richtet man sich nach den idealtypischen Kriterien Nussers, trotz ihrer Abweichungen eher dem idealtypischen Strang des Detektivromans zuordnen. Der Kommissar Montalbano hebt sich durch seinen Intellekt und seine Auffassungsgabe von den übrigen Figuren ab; auch wenn in *Il giro di boa* seine Leistungsfähigkeit, wie er vermutet, aufgrund seines Alters, vor allem aber auch durch seine emotionale Gebundenheit an das zweite Opfer, den kleinen Flüchtlingsjungen, getrübt ist, weiß er doch die richtigen Fragen zu stellen und die ihm präsentierte Information korrekt zu interpretieren, um den Fall aufzuklären. Montalbano sieht die Schuld des Todes des Flüchtlingsjungen bei sich, da er nicht erkannt hat, in welcher Gefahr sich der Junge befand und ist tief bewegt über dessen Tod. Dieses emotionale Element, das im Detektivroman normalerweise hinter das analytische zurücktritt, hat vor allem im Roman *Il giro di boa* eine bedeutende Rolle und stellt eine Abweichung vom idealtypischen Detektivroman dar.

Nusser weist darauf hin, dass der Detektiv, auch wenn dies seltener der Fall ist, selbst Angehöriger der Polizei sein kann¹¹³; dadurch ändert sich jedoch die übrige Figurenkonstellation. Die Gruppe der Nicht-Ermittelnden bildet keinen geschlossenen Kreis mehr, wodurch der Mörder nicht von Anfang an bekannt ist. Suerbaum beschreibt die Veränderungen, welche die Einbettung des Ermittlers in den Polizeiapparat mit sich bringen: wenn die Polizei ermittelt, ändert sich „die Konzeption der Rätsellösung“¹¹⁴. Im idealtypischen Detektivroman werden die wichtigsten Teile zur Lösung des Puzzles bereits nach kurzer Zeit gefunden, die Figuren sind nur nicht in der Lage, das Rätsel zu lösen. Der Detektiv allerdings weiß die Lösung zumeist schon lange vor dem Ende der Geschichte. Im Polizeikrimi – so nennt Suerbaum diese Variation des Detektivromans, in der die Ermittlerfigur Polizist ist – tauchen die einzelnen Puzzleteile hingegen nacheinander auf und sind erst kurz vor Lösung des Rätsels vollständig.¹¹⁵ Die Lösung ist somit „im stärkeren Maße ein kumulativer Prozess“¹¹⁶. Der Leser erhält zwar nicht ständig Einblick in Montalbanos Gedanken – manchmal werden auch

¹¹³ Vgl. Nusser, op.cit., S. 44.

¹¹⁴ Suerbaum, op.cit., S. 166.

¹¹⁵ Vgl. Suerbaum, op.cit., S. 166 ff.

¹¹⁶ Suerbaum, op.cit., S. 166.

Informationen zum Zweck der Spannung verschwiegen –, aber zumeist erfährt der Leser zwei bis drei Seiten weiter deren Inhalt und muss somit nicht bis zum Ende des Romans warten. Suerbaum spricht hier von Teilergebnissen, die durch die einzelnen Ermittlungsvorgänge erbracht werden¹¹⁷. Der Schluss vermag trotzdem zu überraschen, auch wenn er schon bekannte Teilergebnisse beinhaltet. Somit lässt sich Camilleris Roman als Polizeikrimi beschreiben – eine Untergattung des Kriminalromans, die eine „weitgehende Strukturverwandtschaft“¹¹⁸ mit dem Detektivroman aufweist, in dem der Ermittler jedoch nicht Privatdetektiv, sondern Angehöriger des Polizeiapparats ist.

Was die Grundelemente der Gattungsstruktur zur Analyse des Kriminalromans nach Schulz-Buschhaus¹¹⁹ betrifft, enthalten Camilleris soeben erläuterte Romane alle drei Elemente *analysis*, *mystery* und *action*, allerdings in unterschiedlichem Ausmaß. Das *analysis*-Element, das den Roman zu einer intellektuellen Denksportaufgabe macht, als auch das *mystery*-Element, welches das Legen falscher Fährten beinhaltet, nehmen einen großen Platz ein, während das *action*-Element, wie für den idealtypischen Detektivroman üblich, eher in den Hintergrund tritt. Die beiden Romane Camilleris lassen sich demnach dem idealtypischen Strang des Detektivromans zuordnen, wobei *La forma dell'acqua* noch mehr dessen idealtypischen Elementen und Strukturen folgt als *Il giro di boa*, das vor allem aufgrund der Überwältigung statt Überführung des Täters auch Elemente des idealtypischen Thrillers aufweist. Ordnet man die Romane Camilleris einer Untergattung zu, stellen sie den Polizeikrimi dar, wie er von Suerbaum¹²⁰ beschrieben wird.

2.2 Gianrico Carofiglio und der *romanzo giudiziario*

Carofiglios Romane fangen dort an, wo der idealtypische Detektivroman aufhört – bei der gerichtlichen Verhandlung, in der über die Schuldigkeit des Angeklagten entschieden wird. Trotzdem sind auch hier wichtige inhaltliche Elemente des Kriminalromans vertreten, so ist der von Nusser postulierte Dreischritt „Verbrechen, Fahndung und Überführung“¹²¹ jeweils vorhanden, wenn auch in abgewandelter Form.

Das Verbrechen in *Testimone inconsapevole* (2002) besteht in der Ermordung eines neunjährigen Jungen, dessen Leiche in einem Brunnen gefunden wird. Der Tathergang wird in den Akten des Verdächtigen erläutert – „Abdou Thiam, cittadino di Senegal era accusato: [...]“

¹¹⁷ Vgl. *ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Vgl. Schulz-Buschhaus, *op.cit.*, S. 1 ff.

¹²⁰ Vgl. Suerbaum, *op.cit.*, S. 161 ff.

¹²¹ Nusser, *op.cit.*, S. 48.

del reato di cui all'art. 575 c.p. per avere cagionato la morte del minore Rubino Francesco, esercitando su di lui imprecisati atti di violenza e successivamente soffocandolo con modalità e mezzi altresì imprecisati" (Pos. 351). In *Ad occhi chiusi* (2003) gibt es zu Anfang keinen Mord, wohl aber eine rechtswidrige Handlung; Martina Fumai wird von ihrem ehemaligen Freund auf Schritt und Tritt verfolgt – ein extremer Fall des Stalkings. Das eigentliche Verbrechen – die Ermordung Martina Fumais – passiert erst im Laufe des Romans, wodurch eher die idealtypischen Strukturen des Thrillers auftreten, in dem das Verbrechen noch nicht begangen wurde. Der Mord an Martina Fumai, der im Beisein von Zeugen passiert, ist nicht mehr Rätsel, sondern Ereignis, wodurch die Grenze zum Thriller überschritten wird¹²². Die vermeintlichen Täter stehen somit in beiden Fällen bereits fest, die brennende Frage lautet deshalb nicht mehr *Whodunit*, sondern vielmehr *Did he do it?*.

In *Testimone inconsapevole* werden im weiteren Verlauf des Romans häufig falsche Fährten gelegt, um den Leser über die Schuldigkeit des Angeklagten zu verunsichern. Dies könnte man in abgewandelter Form als das inhaltliche Element der Fahndung bezeichnen, nach Nusser der „Vorgang des Enträtselns“¹²³, das bei Carofiglios Romanen hauptsächlich aus Verhören besteht. Zuerst werden Zeugenaussagen beschrieben, die den Angeklagten schwer belasten – unter anderem gibt ein Barkeeper an, Abdou Thiam am Tag des Mordes in der Nähe des Tatorts gesehen zu haben. Die Beweise häufen sich, auch Abdou Thiam selbst wirkt verdächtig, denn er gibt an, den Jungen gar nicht gekannt zu haben, obwohl er ein Foto von ihm besitzt. Diese Verdächtigungen werden im Laufe des Romans abgeschwächt, jedoch nicht vollständig aufgelöst, denn die Auflistung der geführten Telefonate, die Guerrieri schließlich als Beweis anführt, dass Abdou Thiam sich am Tag der Tat in einer anderen Stadt aufhielt, geben keine hundertprozentige Sicherheit seiner Unschuld: „Certamente non era risolutivo e non chiudeva il processo. C'era un tempo vuoto di oltre quattro ore, e proprio al centro di quelle quattro ore si era verificata la scomparsa del bambino." (Pos. 2813)

Im idealtypischen Detektivroman treten stets mehrere verdächtig erscheinende Personen auf, die im Laufe des Romans durch immer neu hinzukommende Informationen und der Auflösung falscher Alibis auf einen Verdächtigen reduziert werden.¹²⁴ In Carofiglios Roman *Testimone inconsapevole* funktioniert dies genau umgekehrt – es gibt nur einen Verdächtigen, und die Indizien, die ihn als Mörder darstellen, werden langsam aufgearbeitet und als Irrtümer entlarvt. In den Antworten der Befragten finden sich die vielsagenden *clues*, die der Anwalt Guerrieri

¹²² Vgl. Nusser, op.cit., S. 49.

¹²³ Nusser, op.cit., S. 24.

¹²⁴ Vgl. ibid.

aufgreift, um seinen Prozess (den Fall) zu gewinnen (zu lösen). Bei der Befragung des Barkeepers kommt schließlich der entscheidende *clue*, der es Guerrieri ermöglicht, die Zeugenaussage des Barkeepers zu diskreditieren, indem seine rassistische Einstellung offengelegt wird: „Domanda: Le viene in mente qualche altro dettaglio? [...] Risposta: No signor giudice, però secondo me deve essere stato per forza quel marocchino perché...” (Pos. 784)

Dem Frage-Antwort-Spiel kommt in Carofiglios Romanen eine besondere Bedeutung zu; Alewyn erläutert, dass hierbei ein Partner etwas weiß, das der andere ihm entlocken will, wobei die somit auftretenden Dialoge häufig in direkter Rede geschrieben sind, damit der Leser seine Schlussfolgerungen selbst ziehen kann.¹²⁵ Im folgenden Dialog aus *Testimone inconsapevole* schafft es Guerrieri aufzuzeigen, dass die Aussagen des Barkeepers von rassistischen Vorurteilen geprägt sind:

„Il suo bar è frequentato da cittadini extracomunitari?“
“Qualcuno. Vengono, si prendono il caffè, si comprano le sigarette.”
“Sa dirci di quale nazionalità?”
“Non lo so. Sono tutti negri...”
„A occhio e croce è in grado di dirci quanti *negri* frequentano il suo bar?“
“Non lo so. Sono quelli che vendono sulle spiagge, e pure per strada. A volte si mettono pure davanti al mio bar.”
“Ah, si mettono pure davanti al suo bar. Ma non disturbano la sua attività, vero?”
“Disturbano, disturbano, e come che disturbano”. (Pos. 2184, Kursivdruck im Original)

Eine idealtypische Überführungsszene, in welcher der Täter aufgedeckt und der Tathergang erläutert wird, fehlt allerdings in *Testimone inconsapevole*. Der soeben geschilderte Dialog könnte jedoch als Überführungsszene angesehen werden, da er den „Effekt einer Pointe“¹²⁶ herbeiführt und ausschlaggebend für Thiams Freispruch ist. Es bleibt trotzdem unklar, ob er den Mord begangen hat oder nicht. Somit gibt es am Ende des Romans zwar einen Mord, aber keinen Mörder; das Rätsel des Mordes wird demnach gar nicht gelöst, was vor allem durch den Beruf der Ermittlerfigur als Anwalt bedingt ist – „Per un avvocato però può essere meglio non sapere cosa ha fatto il suo cliente. Questo lo aiuta ad essere più lucido, a fare la scelta migliore senza farsi influenzare dall’emotività.” (Pos. 873) Eine Aufklärung des Falles ist also von Seiten Guerrieris überhaupt nicht erwünscht.

In *Ad occhi chiusi* (2003) findet sich ebenfalls eine Überführungsszene dieser Art; durch geschickte Vorbereitungen schafft es Guerrieri, den Angeklagten Scianatico zu einem Teilgeständnis zu bewegen. Die eigentliche verbrecherische Handlung, die ihn zum Mörder

¹²⁵ Vgl. Alewyn in Vogt, op.cit., S. 58.

¹²⁶ Nusser, op.cit., S. 28.

macht, findet nicht im Gerichtssaal und demzufolge nur bedingt im Beisein Guerrieris statt. Vor dem letzten Verhandlungstag tötet Scianatico seine ehemalige Freundin Martina Fumai vor ihrem Wohnhaus. Eine Aufklärung des Mordes ist somit nicht nötig, da es genügend Zeugen gibt; am Ende kommt es zu der für den Thriller typischen Überwältigung des Täters, die jedoch nicht Guerrieri vornimmt, sondern Schwester Claudia, eine Bekannte des Opfers, die sich auf fragwürdige Weise Zutritt zu dem Gebäude verschafft, in dem sich Scianatico verschanzt hat und ihn niederschlägt. Scianatico wird am Ende verhaftet, und schließlich zu einer langjährigen Haftstrafe verurteilt.

Spannung entsteht in beiden Romanen vor allem durch Informationsverweigerung, wie dies für den Detektivroman typisch ist. In *Testimone inconsapevole* wird der Leser bewusst im Dunkeln gelassen, als der Anwalt Guerrieri die entscheidende Eingebung hat: „Prima che l’udienza cominciasse parlai con Abdou. Dovevo verificare se l’idea che mi era venuta in spiaggia aveva un senso e poteva essere sviluppata. Poteva. Forse avevamo una possibilità in più.“ (Pos. 2006) Auch in *Ad occhi chiusi* (2004) werden Informationen zurückgehalten, um Spannung zu erzeugen. Nach einem langen Gespräch mit Martina Fumai erklärt Guerrieri: „Quelle altre cose, che vennero fuori nell’incontro al mio studio, potevano esserci molto utili. Se trovavo il modo di farle ammettere a Scianatico, in udienza, davanti al giudice.“ (Pos. 1949) Um was es sich bei diesen “quelle altre cose” handelt, erfährt der Leser erst in späterer Folge während der Verhandlung. Da es in *Testimone inconsapevole* vor allem um ein bereits geschehenes Verbrechen geht, herrscht Rätselspannung vor, die allerdings nicht gelöst wird; in *Ad occhi chiusi* gewinnt zunehmend auch die Zukunftsspannung an Bedeutung, als Martina Fumai vom Angeklagten angegriffen wird und somit feststeht, dass ihre Geschichte des Stalkings auf wahren Tatsachen beruht.

Was die Ermittlerfigur betrifft, vereint der Held sowohl die Eigenschaften des Detektivromanermittlers als auch des Thrillers. Guerrieri sticht in *Testimone inconsapevole* vor allem durch seine intellektuellen Fähigkeiten bei den Verhandlungen hervor und zeigt eine gewisse Exzentrizität, so besucht er beispielsweise am Abend Boxkurse, was für einen Anwalt eher ungewöhnlich ist. In *Ad occhi chiusi* nähert sich Guerrieri immer mehr dem typischen Thrillerheld an, dessen “Krise und Triumphe immer seine ganze Existenz betreffen”¹²⁷, wobei bei Guerrieri nicht sein Leben, wohl aber seine berufliche Karriere auf dem Spiel steht. Da er sich als einziger Anwalt gegen den fast unberührbaren Scianatico wendet, der die Meinung vertritt, aufgrund seines einflussreichen Vaters jeglicher Bestrafung zu entgehen, übernimmt er

¹²⁷ Nusser, op.cit., S. 57.

in gewisser Weise wie der Thrillerheld die „Funktion des Drachentöters [...], des Bezwingers des personifizierten Bösen“¹²⁸.

Allerdings erhält man im Laufe der Romane auch immer wieder Einblicke in Guerrieris Psyche; so ist Guerrieri am Anfang von *Testimone inconsapevole* ein gebrochener Mensch – seine Frau hat ihn verlassen und seine Arbeit macht ihm derart zu schaffen, dass er an Panikattacken zu leiden beginnt und schließlich in Depression verfällt. Somit handelt es sich bei Guerrieri nicht rein um eine Ermittlerfigur, welche die typischen Merkmale „Exzentrik und Isolation“¹²⁹ verkörpert, sondern vielmehr um eine zutiefst menschliche Figur.

Ein in Konkurrenz treten zwischen Ermittler und Gegenspieler des Helden findet auch in Carofiglios Romanen statt, allerdings spielt es sich zwischen den beiden Anwälten ab, die jeweils Opfer und Täter verteidigen. In *Ad occhi chiusi* nennt sich der gegnerische Anwalt Delissanti: er kann aufgrund seiner intellektuellen Fähigkeiten während der Befragungen als ein ebenbürtiger Gegner Guerrieris bezeichnet werden. Zentrales Thema in nachfolgendem Zitat ist Martina Fumais psychische Konstitution, die relevant für die Feststellung der Validität ihrer Aussagen ist. Ihrer Meinung nach ist sie bereits geheilt, Delissanti beweist jedoch das Gegenteil:

„Lo psichiatra ha detto che dovrete incontrarvi per tutta la vita, anche se solo con quattro visite all'anno?“

“Tutta la vita? Che dice?“

“Quindi non prevede di averla in cura per tutta la vita“.

“Certamente no“.

“Quando i suoi problemi saranno del tutto superati lei potrà smettere di avere questi incontri? È esatto?“ (Pos. 1764)

Wie sich zeigen ließ, enthalten Carofiglios Romane den Dreischritt von Verbrechen, Fahndung und Überführung (Überwältigung), wenn auch in abgewandelter Form. So kann man zum Element der Überführung sagen, dass Guerrieri eine eindeutige Lösung des Rätsels nicht anstrebt, wohl aber den Freispruch seines Mandanten. Carofiglios erster Roman *Testimone inconsapevole* lässt sich durch den Mord am Anfang des Romans, die geschickt geführten Verhandlungen, die das intellektuelle Spiel darstellen, und der eher rückwärtsgerichteten Spannung mit dem Ziel der Rekonstruktion des Tathergangs eher dem Pol des Detektivromans zuordnen. Durch die vermehrt auftretenden *action*-Elemente, und durch die Überwältigung des Täters, als auch der Tatsache, dass der Mord erst im Laufe der Handlung geschieht, tendiert Carofiglios zweiter Roman *Ad occhi chiusi* (2004) eher in Richtung des Pols des Thrillers. Nicht

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Nusser, op.cit., S. 40.

zuletzt, weil darin das Verbrechen des Stalkings im Detail beleuchtet und dessen Motive thematisiert werden. Da eine eindeutige Zuordnung zu einem der idealtypischen Stränge nicht möglich ist, könnte man die beiden Romane auch als Mischformen bezeichnen.

Sieht man sich die inhaltlichen Elemente an, wie sie von Schulz-Buschhaus¹³⁰ beschrieben werden, so ist eindeutig das *mystery*-Element vorrangig, das sich vor allem im Verschweigen der Gedanken des Anwalts Guerrieri zeigt. Das *analysis*-Element ist ebenfalls präsent, findet sich jedoch hauptsächlich im geschickten Frage-Antwort-Spiel wieder. Die *action*-Elemente hingegen sind stark zurückgedrängt; in *Ad occhi chiusi* (2004) ist hier vor allem die Schlusszene zu nennen, in der Martina Fumai ermordet wird, woraufhin Schwester Claudia Scianatico niederstreckt und Guerrieri sie schließlich mit einem gut platzierten rechten Haken außer Gefecht setzt.

Was die diversen Untergattungen betrifft, lassen sich Carofiglios Romane als *romanzo giudiziario* beschreiben– „sarebbe il romanzo che ricostruisce un caso giudiziario e il suo dibattito e che si configura, in tal modo, come una forma di indagine“¹³¹. Nusser bezeichnet Romane, in deren Mittelpunkt junge Anwälte stehen, als Anwaltsromane, in Anlehnung an die englische Bezeichnung *lawyer novel*, die wohl in John Grisham einen ihrer wichtigsten Autoren findet¹³². Wie bei Carofiglio lassen sich in diesen Anwaltsromanen vor allem Hauptfiguren mit ausgeprägtem Gerechtigkeitssinn finden, die hilflose Angeklagte gegen den juristischen Machtapparat verteidigen. Nusser beschreibt dies auch passend als David-gegen-Goliath-Modell¹³³. Carofiglios Romane lassen sich als so ein Modell auffassen, denn er setzt sich für die Schwachen ein und muss sich gegenüber höheren Mächten behaupten.

2.3 Massimo Carlotto und die *hard-boiled novel*

Das Verbrechen in Carlottes *La verità dell'Alligatore* (1995) besteht wie im idealtypischen Detektivroman aus einem Mord, der bereits vor Beginn des Romans begangen wurde; die Professorin Piera Belli wird vom privaten Ermittler, Alligatore genannt, tot in ihrer Wohnung aufgefunden. Auch der Täter steht bereits fest – ein Häftling im offenen Strafvollzug namens Alberto Magagnin. Allerdings ergeben sich bald Zweifel an dessen Schuldigkeit; somit ergibt sich der idealtypische Beginn des Detektivromans – es geschieht ein Mord, der ein Rätsel aufgibt. In *L'amore del bandito* (2009) gibt es zu Anfang des Romans keinen Mord; anhand

¹³⁰ Vgl. Schulz-Buschhaus, op.cit., S. 3.

¹³¹ Guagnini, op.cit., S. 12.

¹³² Vgl. Nusser, op.cit., S. 142.

¹³³ Ibid.

eines Zeitungsartikels des Jahres 2004 wird erläutert, dass große Mengen an Drogen bei einem Raubüberfall gestohlen wurden. Gleich darauf wird ein zweites Verbrechen im Jahr 2006 geschildert; unter Verwendung einer Nullfokalisierung¹³⁴ wird beschrieben wie eine Frau auf brutale Weise entführt wird. Diese zwei Verbrechen sind eher typisch für den Thriller, bei dem das Verbrechen nicht festgeschrieben ist und der Leser zudem unmittelbar als Zeuge am Verbrechen teilhat¹³⁵. Somit wird in *L'amore del bandito* nicht nur aus der Perspektive der *ingroup*, sondern im Sinne des Thrillers auch aus der Perspektive der *outgroup* geschrieben. Die Verbindung der beiden Verbrechen stellt sich erst später im Roman heraus. Der Alligatore hat einen Auftrag abgelehnt, wobei Beniamino den Auftraggeber in Notwehr tötete; die Komplizin dieses Mannes hat schließlich die Freundin des Gefährten des Ermittlers Beniamino Rossini entführt, um den Alligatore dazu zu bewegen, den Fall der gestohlenen Drogen aufzuklären.

In *La verità dell'Alligatore* werden für den typischen Detektivroman ungewöhnlich brutale Verhörmethoden verwendet: „Rossini gli infilò la canna della pistola in bocca, mentre io svitavo il tappo di una tanica e versavo alcuni litri di benzina su un divano.“ (Pos. 2393) Zudem greifen der Alligatore und sein Gefährte Rossini auf weitere kriminelle Handlungen zurück, um ihre Suche voranzutreiben – so schmuggelt Rossini in *L'amore del bandito* mit seinem Motorboot illegale Waren als Preis für Informationen über den Aufenthalt seiner Freundin Sylvie. Auch die Informanten des Alligatore gehören fast ausschließlich kriminellen Kreisen an, wie sein Freund der Colonello, „un ex terrorista che avevamo conosciuto in galera mentre scontava una condanna di dodici anni per partecipazione a banda armata.“ (Pos. 2230)

Wie im idealtypischen Thriller kommt es schließlich zu einer Verlagerung der Machtverhältnisse; in *La verità dell'Alligatore* müssen der Ermittler und sein Gefährte für kurze Zeit untertauchen, als die wahren Drahtzieher, die Magagnin zu Unrecht hinter Gitter brachten, von ihren Ermittlungen erfahren. Am Ende schaffen sie es jedoch, den Anwalt und seinen Komplizen als auch dessen Sohn der Tat zu überführen, indem sie der Polizei ein belastendes Geständnis zukommen lassen. Auch in *L'amore del bandito* kehren sich die Machtverhältnisse um, nachdem Sylvie befreit wurde: „Per evitare le pallottole di quelle organizzazioni criminali era stato sufficiente dividersi e tagliare ogni legame con la vecchia vita.“ (Pos. 1080) Hier gibt es ebenfalls keine Überwältigung des Täters. Der Alligatore und Rossini töten Greta Gardner,

¹³⁴ Dies bedeutet, dass es sich um einen Erzähler handelt, der den Überblick hat und mehr weiß als die Protagonisten: vgl., Gröne, M., von Kulessa, R., & Reiser, F. 2012 (2007). *Italienische Literaturwissenschaft*, S. 144.

¹³⁵ Vgl. Nusser, op.cit., S. 49.

die hinter der Entführung von Sylvie steckt, nicht, sondern konzentrieren sich vielmehr darauf, das Netzwerk ihrer Organisation zu zerstören und die zur Prostitution gezwungenen Frauen zu befreien.

Wie aus der Analyse der inhaltlichen Elemente ersichtlich, ist die Ermittlerfigur bei Carlotto eine gänzlich andere als bei Camilleri und Carofiglio:

Quando ero uscito [dalla galera] l'ossessione per la verità mi aveva fatto diventare un investigatore privato senza licenza. Tra gli avvocati che mi ingaggiavano mi ero guadagnato sul campo il nomignolo "crociato"; in realtà tentavo di sopravvivere allo sgarro feroce del destino senza fingere di aver saputo voltare pagina. (Pos. 1101)

Es handelt sich bei dem Alligatore nicht um einen Polizisten, sondern eine Art privaten Ermittler, der sich an der Grenze zwischen Gut und Böse bewegt, und sich somit von den üblichen Kriminalhelden unterscheidet. Sowohl seine Klienten als auch seine Methoden sind als zwielichtig bis kriminell einzustufen – so stiehlt der Alligatore Polizeiakten oder begeht einen Raubüberfall, um genug Geld für weitere Ermittlungen zu haben. Allerdings hat er klare Regeln, und einen ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit: "Ho le mie regole [...]. Ogni tanto mi capita di dover mediare con la mia coscienza e di adeguarmi ad alcune regole ma uccidere significherebbe stravolgere tutta la mia vita e sono troppo vecchio per diventare un altro." (*La verità dell'Alligatore*, Pos. 2864)

In *La verità dell'Alligatore* ist die Spannung eher rückwärtsgerichtet, da sie durch den Mord als Rätsel bereits geschehene Ereignisse fokussiert. In *L'amore del bandito* ist die Spannung hingegen eher zukunftsgerichtet. Zwar erzeugt auch der Raubüberfall eine gewisse Rätselspannung, da Sylvie jedoch entführt wird, richtet sich die Spannung hauptsächlich auf den Ausgang der Ereignisse – wird der Alligatore sie befreien können?

Carlottes Romane sind der Untergattung der *hard-boiled novel* zuzuordnen. Der Name *hard-boiled-school* leitet sich von ihren *hard-boiled-detectives* ab, jenen hartgesottenen Detektiven, die als Protagonisten dienen.¹³⁶ Die Figuren des idealtypischen Thrillers sind recht schnell der *outgroup* oder *ingroup* zuzuordnen, die Romane der *hard-boiled-school* stellen hier allerdings eine Ausnahme dar. Es fehlen klare Trennlinien, „um die auftretenden Figuren in das System einer Gesellschaft einzuordnen. Die Mehrzahl der Personen ist zwielichtig, schwer platzierbar für den Beobachter oder überhaupt ohne festen Platz.“¹³⁷ In Carlottes Romanen haben nur die wenigsten Figuren eine rein weiße Weste vorzuweisen; so hat das Opfer Piera Belli den

¹³⁶ Vgl. Leonhardt, op.cit., S. 226.

¹³⁷ Suerbaum, op.cit., S. 128.

Gerichtsmediziner erpresst, der Magagnin zu Unrecht ins Gefängnis gebracht hat. Sie wusste somit von der Unschuld Magagnins, behielt dieses Geheimnis jedoch für sich. Wie Kniesche erläutert, muss sich der Held der *hard-boiled novel* auch des Öfteren Methoden bedienen, die „ihn nicht besser erscheinen lassen als seine Gegner“¹³⁸. Durch seinen ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit – so will der Alligatore beispielsweise Magagnins Unschuld beweisen, auch wenn es ihn das Leben kosten könnte – und seine Prinzipientreue hebt sich der Alligatore wie in den amerikanischen Romanen der *hard-boiled school* „von seiner Umwelt, dem System der profitmachenden 'rackets', deutlich [ab]“¹³⁹.

Auch das Justizsystem in Carlottos Romanen ist korrupt und kann dem Helden keine Hilfe bieten; aus Machtgier werden unschuldige Menschen hinter Gitter gebracht, anstatt die wahren Täter der Gesellschaft für ihre Taten büßen zu lassen. Wie sich die Welt in Carlottos Romanen präsentiert, entspricht der Welt der *hard-boiled novel*; „das einzelne Verbrechen als Inbegriff des Rätselhaften in den Mittelpunkt zu stellen [ist unmöglich], wo es doch in Wirklichkeit omnipräsent ist, [befindet sich der Held doch in] einer durchweg korrupten Gesellschaft“¹⁴⁰. Allerdings bilden die „betrügenden, bestechenden, brutal zuschlagenden Detektive [der *hard-boiled school*...] kein positives Gegenbild, sondern sind die Gefangenen der chaotischen Gesellschaft, die sie bekämpfen“¹⁴¹.

Somit kann man Carlottos Romane der *hard-boiled school* zuordnen, wobei *La verità dell'Alligatore* eher inhaltliche Elemente des idealtypischen Detektivromans aufweist – den Mord zu Anfang und die dadurch bedingte Rätselspannung, als auch die Überführung statt Überwältigung des Täters. Elemente des Thrillers sind ebenfalls präsent, denn es gibt mehrere Täter, der Held ist ständig in Bewegung und wird von den Tätern auch zur Flucht gezwungen, wodurch seine Existenz bedroht wird¹⁴². Obwohl *L'amore del bandito* durch die eher zukunftsgerichtete Spannung zum Pol des Thrillers tendiert, kommt der Aufklärung des Rätsels des Raubüberfalls ebenfalls eine Bedeutung zu. Deshalb kann man auch hier von Mischformen sprechen, wobei *La verità dell'Alligatore* stärker wie der idealtypische Detektivroman und *L'amore del bandito* eher wie der idealtypische Thriller funktioniert.

Nusser zählt die Romane der *hard-boiled school* als eine Unterkategorie des Thrillers, vor allem durch ihre aktionistischen Elemente wie auch die Zurückdrängung des von Schulz-

¹³⁸ Kniesche, op.cit., S. 70.

¹³⁹ Schulz-Buschhaus, op.cit., S. 148.

¹⁴⁰ Nusser, op.cit., S. 121.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Vgl. Nusser, op.cit., S. 50.

Buschhaus¹⁴³ beschriebenen *analysis*-Elements. Aktionistische Elemente spielen in Carlottos Romanen durchaus eine große Rolle; allerdings ist in *La verità dell'Alligatore* auch das *analysis*-Element vorherrschend, denn die Spannung stellt durchaus ein „intellektuelles Phänomen“¹⁴⁴ dar, denn alles dreht sich um die Rekonstruktion des Tathergangs. Vor allem in *La verità dell'Alligatore* ist das *mystery*-Element zudem sehr präsent, denn der Leser wird ständig in die Irre geführt – zuerst deutet alles darauf hin, dass Magagnin der Mörder ist, dann rückt der maskierte Mann, den Piera Belli erpresste, in den Fokus und schließlich der profitgierige Anwalt Artoni. Am Ende jedoch stellt sich heraus, dass hinter dem ersten Mord der Sohn eines Industriellen namens Ventura steht. Geschickt versteht es Carlotto, den Leser mit falschen Fährten in die Irre zu führen; falsche Fährten, die aber niemals falsche Tatsachen wiedergeben, sondern den Leser lediglich unzutreffende Schlussfolgerungen ziehen lassen, um ihn am Ende mit der Bekanntgabe des wahren Täters zu überraschen. Das *mystery*-Element besitzt allerdings im idealtypischen Thriller, bei dem sowohl Täter als auch Verbrechen meist schon bekannt sind, eine eher geringe Wertigkeit. Nusser weist darauf hin, dass die *hard-boiled novel* hier eine Ausnahme darstellt¹⁴⁵, allerdings könnte man auch argumentieren, dass Romane der *hard-boiled school* in ihrer Verwirklichung im italienischen Raum, wie vor allem in Carlottos *La verità dell'Alligatore*, sehr wohl zentrale Elemente der Detektiverzählung aufweisen, wodurch deren allgemeine Einordnung als Thriller, wie dies Nusser für die *hard-boiled novel* vornimmt, zu hinterfragen ist. *L'amore del bandito* funktioniert allerdings eher wie ein Thriller, da hier das *mystery*-Element nicht sonderlich ausgeprägt ist, sondern der Hauptfokus auf den *action*-Elementen liegt.

2.4 Carlo Lucarelli und der psychologische Thriller

Lucarellis Romane *Lupo mannaro* (1994) und *Almost Blue* (1997) teilen viele Elemente des idealtypischen Thrillers, wie ihn Nusser¹⁴⁶ beschreibt. Der Erzählverlauf ist chronologisch sukzessiv, was eine deutliche Zukunftsspannung erzeugt. Erzählt wird im perspektivischen Wechsel, wobei in *Almost Blue* die Romanpassagen aus der Perspektive des blinden Simone wie auch des Täters bedeutend länger sind als in *Lupo mannaro*, in dem hauptsächlich aus der Sicht des Kommissars geschrieben wird und die einzelnen Verbrechen mit Fokus auf den Täter lediglich in kurzen Einschüben geschildert werden. Durch diesen perspektivischen Wechsel wird Spannung mittels Informationsverweigerung erzeugt, indem die Handlung der *ingroup* vor

¹⁴³ Vgl. Schulz-Buschhaus, op.cit., S. 1 ff.

¹⁴⁴ Kniesche, op.cit., S. 16.

¹⁴⁵ Vgl. Nusser, op.cit., S. 48.

¹⁴⁶ Vgl. Nusser, op.cit., S. 48 ff.

ihrem Höhepunkt abgebrochen wird, um die Handlung aus der Perspektive der *outgroup* wiederaufzunehmen und so das Schicksal der einzelnen Figuren für kurze Zeit vorenthalten wird.

Das inhaltliche Element des Verbrechens entspricht ebenfalls dem Verbrechen im idealtypischen Thriller¹⁴⁷. In *Lupo mannaro* ist der Mörder bereits am Anfang des Romans sowohl dem Leser als auch den Ermittlern bekannt und verbirgt sich somit nicht „hinter der Maske der Wohlanständigkeit“, sondern gibt sich zu erkennen, wodurch „der Kampf zwischen dem Helden und seinem Gegenspieler offen ausgetragen wird“¹⁴⁸. Da dem Ingenieur Velasco nichts nachgewiesen werden kann, ist eine Verhaftung nicht möglich. Kommissar Romeo muss zuerst mit Hilfe seiner Assistentin Grazia Negro den Fall des ersten Opfers lösen, um handfeste Beweise für seine Schuld zu liefern, wodurch eine, wenn auch weniger ausgeprägte, Rätselspannung auftritt.

Auch in *Almost Blue* ist der Täter den Ermittlern bereits nach kurzer Zeit bekannt, wobei der Leser hier auch Einblicke in dessen zerrüttete Psyche erhält: „Improvvisamente, sento che la pelle del viso mi si è screpolata in miliardi e miliardi di sottilissime crepe. La sento che mi si spacca e staccandosi a scaglie mi scivola lungo le ossa, lasciandomi il teschio lucido e nudo.“ (S. 153) Obwohl seine Fingerabdrücke an einem der Tatorte gefunden werden, gestaltet sich die Suche als schwierig, da der Mörder als verstorben in der Kartei geführt wird und zudem ständig seine Identität wechselt. Er wird deshalb von den Ermittlern auch Iguana genannt: „L’abbiamo chiamato Iguana perché è come se cambiasse pelle e ha sempre una faccia nuova.“ (S. 167) Da die Ermittler, um die Vorgehensweise des Iguana besser zu verstehen, auch dessen Vergangenheit rekonstruieren müssen, tritt eine gewisse Rätselspannung auf, die Handlung konzentriert sich jedoch vorwiegend auf die Ergreifung des Täters. Die Ermittler holen sich auch Hilfe bei dem blinden Simone, aus dessen Perspektive weite Teile des Romans beschrieben werden und der später zur Zielscheibe des Täters wird.

Der Vorgang der Fahndung wird in beiden Romanen intensiv beschrieben, wobei die Helden, wie für den idealtypischen Thriller üblich, ständig in Bewegung, „auf der Spur“¹⁴⁹ sind. Der Täter wird am Ende allerdings nicht von der Ermittlerfigur überwältigt. In *Lupo mannaro* zerbricht Kommissar Romeo an seiner Aufgabe und erleidet einen Nervenzusammenbruch; ob Grazia Negro diese Aufgabe für ihn übernimmt, wird am Ende weitestgehend offengelassen: „Lui annuì. Poi insieme voltarono la testa, pronti a scattare, e si sorrisero“ (S. 80) ist das eher

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Nusser, op.cit., S. 55.

¹⁴⁹ Nusser, op.cit., S. 50.

kryptische Ende des Romans. Die Serialität der Romane, in denen Grazia Negro als Ermittlerfigur auftritt, legt allerdings die Schlussfolgerung nahe, dass sie den Serienmörder in *Lupo mannaro* erfolgreich zur Strecke bringen konnte.

In *Almost Blue* wird Grazia am Ende des Romans vom *Iguana* überwältigt und verliert schließlich das Bewusstsein. Auch der blinde Simone kann sich nicht gegen den Mörder wehren, trotzdem wird der *Iguana* am Ende gefasst, da er sich selbst die Augen verstümmelt, um Simone gleich zu sein. Somit zeigt sich in beiden Fällen nicht das typische Ende eines Thrillers, in dem die Ermittler siegreich die Täter überwältigen.

Auch beim Thriller gibt es wieder diverse Untergattungen; zieht man Thomas Kniesches¹⁵⁰ Erläuterungen zu Rate, so lassen sich Lucarellis Romane, vor allem *Almost Blue*, als psychologische Thriller beschreiben. In dieser Untergattung des Thrillers wird die Handlung aus der Perspektive des Täters oder auch des Opfers geschildert. Die Ermittlerfigur spielt eher eine untergeordnete Rolle; Hauptaugenmerk liegt vor allem auf Verbrechen und Täter, ein Grund warum psychologische Thriller auch als *whydunit* bezeichnet werden. Kniesche weist darauf hin, dass die Terminologie 'psychologischer Thriller' irreführend sein kann, denn eine tiefgehende psychologische Ausleuchtung der Beweggründe hinter dem Verbrechen bleibt weitestgehend aus. Vielmehr zielt die Bezeichnung 'psychologisch' auf die Erzählweise ab, denn man erhält Innensicht in das Bewusstsein der Protagonisten durch das Mittel des inneren Monologs. Allerdings erlaubt vor allem *Almost Blue* sehr wohl einen tieferen Einblick in die Beweggründe des Täters und versucht sich an einer Analyse seiner psychischen Beschaffenheit; vor allem der kriminologische Psychiater Vittorio, ein Kollege Grazia Negros, ist mehr interessiert daran, den Täter zu verstehen, als ihn zu fangen, was ihn schlussendlich jedoch das Leben kostet.

Bezieht man sich auf die drei idealtypischen Elemente der Gattungsstruktur des Kriminalromans von Schulz-Buschhaus¹⁵¹ – *action*, *analysis* und *mystery* – so überwiegen eindeutig die *action*-Elemente; die Handlung konzentriert sich hauptsächlich auf die Verfolgung des Täters, doch auch dem Kampf kommt eine bedeutende Rolle zu – Kommissar Romeo in *Lupo mannaro* als auch Grazia Negro in *Almost Blue* geraten in eine physische Auseinandersetzung mit dem Täter, die allerdings für beide nicht siegreich endet. Das *analysis*-Element ist vorhanden, jedoch wie für den Thriller üblich stark zurückgedrängt, wobei es in *Almost Blue* noch stärker zurücktritt als in *Lupo mannaro*. Das *mystery*-Element spielt keine

¹⁵⁰ Vgl. Kniesche, op.cit., S. 71-74.

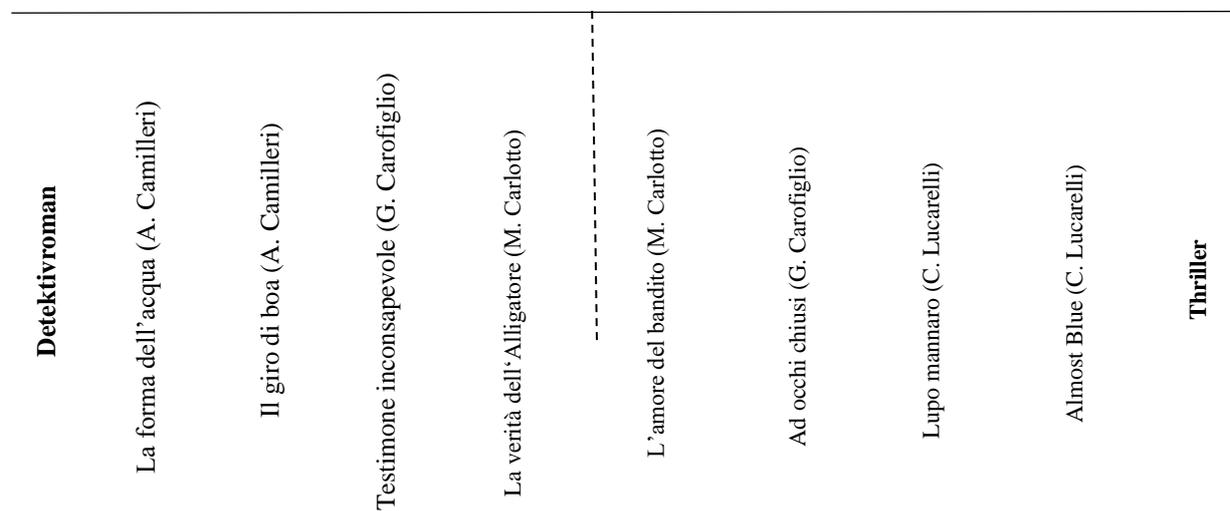
¹⁵¹ Vgl. Schulz-Buschhaus, op.cit., S. 1 ff.

Rolle, denn sowohl Täter als auch Tathergang sind bereits kurz nach Beginn der Romane dem Leser als auch den Ermittlern bekannt.

Zusammenfassend lassen sich Camilleris Romane somit als Polizeikrimis beschreiben, die eher den Strukturen und Elementen des idealtypischen Detektivromans folgen; Carofiglios Romane fallen in die Untergattung des *romanzo giudiziario*, wobei *Testimone inconsapevole* eher wie ein Detektivroman funktioniert und *Ad occhi chiusi* sich dem Pol des Thrillers annähert. Bei Carlottos *hard-boiled novels* ist die Zuweisung etwas schwieriger; vor allem bei *La verità dell'Alligatore* lassen sich jedoch viele Elemente des idealtypischen Detektivromans finden. *L'amore del bandito* funktioniert hingegen mehr wie der idealtypische Thriller. Bei Lucarellis Romanen kann man von psychologischen Thrillern sprechen, bei denen eindeutig die idealtypischen Elemente des Thrillers überwiegen.

Wie sich durch die Analyse der ausgewählten Werke zeigt, bilden sie verschiedene Variationen des Kriminalromans ab und lassen sich auf unterschiedlichen Punkten des von Nusser vorgeschlagenen Spektrums von Detektivroman und Thriller einordnen. Im Folgenden wird diese Einordnung der gewählten italienischen Werke noch einmal grafisch veranschaulicht:

Abbildung 1: grafische Darstellung der ausgewählten Werke auf dem Kontinuum Detektivroman/Thriller



3 Analyse der Darstellung der Figur des Opfers

Unterzieht man die diskutierten italienischen Kriminalromane einer Analyse mit Fokus auf die Figur des Opfers, lassen sich zunächst einmal Unterschiede in Bezug auf ihre Anzahl feststellen. Im Folgenden wird daher eine zusammenfassende Betrachtung nach dieser Quantifizierung vorgenommen. Dies hat unter anderem den Vorteil, dass nach einer ersten einfachen Systematik alle als Opfer in Frage kommenden Figuren thematisiert werden, was die weiteren Analysen erleichtert.

Bei Gianrico Carofiglios Romanen *Testimone inconsapevole* und *Ad occhi chiusi* tritt jeweils nur ein Mordopfer auf – der kleine Junge Rubino Francesco bzw. Martina Fumai. Abdou Thiam aus *Testimone inconsapevole* könnte man allerdings auch als Opfer sehen, denn obwohl er am Ende freigesprochen wird, steht er während der Verhandlungen unter enorm hohen Leidensdruck und versucht sogar Selbstmord zu begehen.

In Andrea Camilleris Romanen *La forma dell'acqua* und *Il giro di boa* ist die Anzahl der Opfer ebenfalls gering; der eines natürlichen Todes gestorbene Anwalt Luparello wird vom Anwalt Rizzo nach dessen Tod diffamiert, da Rizzo seine eigene politische Position stärken will. Der Neffe Luparellos, ein junger, engelsgleicher Mann namens Giorgio, könnte ebenfalls als Opfer gesehen werden, da er von Rizzo hinters Licht geführt wird. Der Anwalt Luparello ist nämlich während einer Liebesnacht mit Giorgio gestorben, woraufhin Giorgio den Anwalt Rizzo darum bat, Luparellos Leiche verschwinden zu lassen. Da Rizzo im Laufe der Handlung von Giorgio erschossen wird, ließe sich auch Rizzo zu den Opfern zählen. In *Il giro di boa* lassen sich der Kriminelle Ernesto Errera, dessen Leiche von Kommissar Montalbano im Meer gefunden wird, als auch der Flüchtlingsjunge, den er am Hafen kennen lernt, zu den Opfern zählen.

In den *hard-boiled novels* von Massimo Carlotto treten gleich mehrere Opfer auf; das erste Mordopfer in *La verità dell'Alligatore* ist schon vor 17 Jahren getötet worden. Dabei handelt es sich um Evelina Mocellin Bianchini, die Frau eines reichen Industriellen. Das zweite Opfer nennt sich Piera Belli und wurde in seinem eigenen Haus durch unzählige Messerstiche getötet. Auch Magagnin, der durch eine Überdosis Drogen den Tod findet, könnte als Opfer gelten, da er zu Unrecht verurteilt wurde und somit die Strafe eines anderen im Gefängnis verbüßen musste. Da ihm die wahren Täter nun auch den Mord an Piera Belli anhängen wollen – ein Jahr vor seiner offiziellen Entlassung – zieht er den Selbstmord vor. Emilio Artoni, der Gerichtsmediziner, der aus Schlampigkeit falsche Beweismittel lieferte, wird ebenfalls von

Belli erpresst und begeht nach seinem Geständnis Selbstmord, womit er in gewisser Hinsicht auch zu den Opfern zu zählen ist.

In *L'amore del bandito* wird die Bauchtänzerin Sylvie entführt und dazu gezwungen, als Prostituierte zu arbeiten. Am Ende ihrer Odyssee schafft sie es nicht mehr am normalen Leben teilzunehmen, sondern leidet an den Folgen ihres Traumas. Ein weiteres Opfer stellt womöglich auch der Serbe dar, den der Gefährte des Helden Rossini am Anfang des Romans in Notwehr tötet. Im Laufe der Handlung gibt es unzählige weitere Tote, als der Alligatore und Beniamino mit ihren Komplizen das Etablissement stürmen, in welchem Sylvie gefangen gehalten wird. Diese weiteren Toten haben allerdings Mitschuld an ihrem Schicksal, da sie Sylvie gefangen halten; sie sind jedoch nicht in die Entführung direkt verwickelt und könnten somit ebenfalls als Opfer gelten.

Bei Lucarellis Romanen *Lupo Mannaro* und *Almost Blue* ist ebenfalls eine hohe Zahl an Opfern festzustellen: „dal 1987 fino a oggi ne ho uccise ventitre“ (S. 57) gesteht der Ingenieur Velasco in *Lupo mannaro*. Bei dem Iguana zählt man mindestens sechs studentische Opfer, wobei am Ende des Romans auch Simones Mutter getötet wird. Auch den blinden Simone könnte man als Opfer ansehen, da er vom Iguana angegriffen wird; Simone überlebt jedoch den Angriff, da der Iguana sich selbst die Augen aufschlitzt, um ebenfalls zu erblinden, und schlussendlich von Simone ablässt.

Sieht man sich diesen kurzen Überblick an, sticht vor allem hervor, dass die Opfer in ihrer Anzahl zunehmen, je mehr man sich dem Pol des Thrillers nähert, während ihre Anzahl in Richtung des Pols des Detektivromans abnimmt. Allerdings könnte man bei den soeben geschilderten Figuren auch Zweifel an ihrer Opferrolle äußern; ist der Anwalt Rizzo in Camilleris Roman ein Opfer, da er von Giorgio getötet wird, oder ist er bloß der eigentliche Täter, dem Gerechtigkeit widerfährt? Und wie sieht es mit der Figur des engelsgleichen Giorgio aus? Er wurde von Rizzo hinters Licht geführt, tötet diesen daraufhin und begeht zum Schluss Selbstmord; kann er als Opfer von Rizzos Machtgier gesehen werden? In *Il giro di boa* hat der Tote im Meer sein Schicksal womöglich sogar verdient, hat er doch selbst mit Menschen gehandelt und unschuldige Kinder an Kriminelle verkauft. Dass es sich bei dem Flüchtlingsjungen, der bei dem Versuch vor den Menschhändlern zu fliehen, getötet wird, um ein Opfer handelt, lässt wiederum kaum Zweifel zu. Der Junge repräsentiert vielleicht genau die Art von Opfer, die man sich allgemein vorstellt, wenn man vom Opfer eines Verbrechens spricht – unschuldig an seinem Schicksal und als Kind vollkommen wehrlos gegenüber dem Täter.

Bei Carofiglios Romanen tritt ein ähnlicher Opfertypus auf – der kleine Junge Rubino Francesco, für dessen Ermordung Abdou Thiam angeklagt wird. Bei Abdou Thiam wird es bereits schwieriger, da auch am Ende des Romans die Schuldfrage nicht eindeutig geklärt wird. Dass Abdou Thiam allerdings sehr unter der Situation leidet, kann nicht angezweifelt werden.

In Carlottos Romanen stellt sich die Frage nach dem Opfer weitaus komplexer dar. Die beiden getöteten Frauen Bianchini und Belli in *La verità dell'Alligatore* sind beide nicht gänzlich unschuldig an ihrem Schicksal; Bianchini hat schon ihren früheren Ehemann durch ihre ständigen Affären in die Verzweiflung getrieben, sodass nun sogar ihre Kinder ihren Tod wünschen. Die Professorin Piera Belli wusste jahrelang, dass Magagnin unschuldig ist, doch anstatt zur Polizei zu gehen, verwendete sie dieses Wissen, um den Gerichtsmediziner Artoni zu erpressen und Magagnin mit der Aussicht auf die Wahrheit zu der Teilnahme an ihren sadomasochistischen Praktiken zu zwingen. Magagnin selbst hat ebenfalls keine weiße Weste vorzuweisen; als er vor über 17 Jahren über Bianchinis Leiche stolperte, war er im Begriff, unter Drogeneinfluss einen Einbruch zu begehen. Der Serbe, der in *L'amore del bandito* von Rossini in Notwehr getötet wird, gehört der serbischen Mafia an; er ist somit selbst ein Mörder. Er setzt das Auto des Alligatore in Brand und hinterlässt Sprengstoff vor dessen Lokal, um den Alligatore dazu zu bewegen, seinen Auftrag anzunehmen. Der Serbe hat seinen Tod somit beinahe herausgefordert. Außerdem wird er von einer Figur getötet, die der *ingroup* angehört; ist er also als Opfer anzusehen oder gehört er zu den Tätern? Bei Sylvie, der Freundin Rossinis, ist der Fall eindeutiger; sie wird entführt und fällt sexuellem Missbrauch zum Opfer. Sie leidet enorm unter dem Verbrechen, stirbt aber am Ende des Romans nicht.

Bei Lucarelli ist es einfacher, die Opferfiguren zu bestimmen, da hier – wie für den Thriller üblich – die Grenzen zwischen Gut und Böse deutlich erkennbar sind¹⁵². Bei der Figur des blinden Simone kann man jedoch argumentieren, dass er zu Anfang des Romans noch kein Opfer ist, sondern erst zum Opfer wird, als der Iguana ihn auf dem Musikfestival sieht und als sein nächstes Opfer auswählt. Neu erwähnt hier vor allem die Fragen des Iguana „Chi sei? Chi sei tu?“ (S. 209) als Wendepunkt, da durch sie deutlich wird, dass der Iguana sich nun für Simone interessiert und dieser dadurch in Gefahr gerät.¹⁵³ Wie Sylvie überlebt Simone den Angriff des Täters.

Diese Beispiele zeigen, dass die Beantwortung der Frage, ob eine Figur im Kriminalroman als Opfer angesehen werden kann, sich manchmal als recht schwierig erweisen kann. Wie soeben

¹⁵² Vgl. Nusser, op.cit., S. 54.

¹⁵³ Vgl. Neu, op.cit., S. 64 f.

gezeigt wurde, sind die Grenzen nicht so eindeutig, wie der erste Anschein vermuten lässt, wodurch der in der Einleitung gestellten ersten Forschungsfrage eine besondere Bedeutung zukommt:

- *Wie definiert sich die Figur des Opfers im italienischen Kriminalroman bzw. wie grenzt sich diese Figur von den anderen Figuren des Kriminalromans ab?*

3.1 Versuch einer Definition der Figur des Opfers im Kriminalroman

Der Duden gibt folgende Definitionen für das Wort 'Opfer':

1. a. in einer kultischen Handlung vollzogene Hingabe von jemandem, etwas an eine Gottheit
b. Opfergabe
2. durch persönlichen Verzicht mögliche Hingabe von etwas zugunsten eines andern
3. jemand, der durch jemanden, etwas umkommt, Schaden erleidet
4. (Jugendsprache abwertend) Schwächling, Verlierer (besonders als Schimpfwort)¹⁵⁴

Nur die dritte Definition kann als relevant für den Kriminalroman gelten; sie hilft allerdings nicht wirklich weiter, denn auch die Täter (vor allem des Thrillers) und (im Laufe der Verfolgung zuweilen auch) die Ermittler erleiden im Kriminalroman durch jemand anderen Schaden. Dieses Merkmal alleine ist somit nicht ausreichend, um die Figur des Opfers von den übrigen Figuren abzugrenzen.

Auch das italienische Lexikon *Zingarelli* beinhaltet die Beschreibung des Opfers im religiösen Sinn, allerdings werden auch weitere, differenziertere Definitionen des Wortes *vittima* gegeben:

1. Nel rito sacrificale, animale o essere umano ucciso per essere offerto alla divinità [...]
2. (fig.) chi perde la vita o subisce gravi danni personali o patrimoniali, in seguito a calamità, sventure, disastri: *le vittime del terremoto* [...]
3. (fig.) Chi soggiace a ingiustizie, a prepotenze, violenze, sopraffazioni: *le vittime della tirannide* [...]
4. (fig.) Chi subisce le conseguenze negative di errori, vizi, difetti: *è vittima della sua ambizione*.¹⁵⁵
[Kursivdruck im Original].

Die zweite Definition ist ebenfalls wenig hilfreich, da bei Opfern, die durch Naturkatastrophen Hab und Gut verlieren, keine ein Verbrechen aufklärenden Detektive nötig sind. Die dritte Definition spricht von Ungerechtigkeiten, was eventuell für den Kriminalroman geeignet sein könnte. Dem Opfer wird somit ein Unrecht angetan; weiters werden auch Personen, die Übergriffe, Gewalt und Unterdrückung erleiden, als Opfer genannt. Diese Definition weist ebenfalls Relevanz für den Kriminalroman auf, allerdings sind es wohl die *ingiustizie*, die eine erste Abgrenzung ermöglichen. Eine Figur wird im Kriminalroman zum Opfer, wenn ihr eine Ungerechtigkeit widerfährt. Somit wäre der Anwalt Rizzo in Camilleris Roman bereits nicht

¹⁵⁴ Der Duden, 2017.

¹⁵⁵ Zingarelli, N. 2008. *Il nuovo Zingarelli minore*, S. 1354.

mehr als Opfer zu sehen, da er seine gerechte Strafe erhält, hat er doch Luparellos Tod genutzt, um seine politische Karriere voranzutreiben. Hierbei kann wiederum kritisiert werden, dass der Tod wohl eine zu harte Strafe für sein Verbrechen darstellt. Das Erleiden von Ungerechtigkeit alleine scheint also nicht geeignet, eine Abgrenzung zu den anderen Figuren vorzunehmen, da der Begriff von Gerechtigkeit an sich schwer zu definieren und stark von der jeweiligen Interpretation abhängig ist. Bei der letzten Definition, die der *Zingarelli* gibt, tritt wiederum die gleiche Problematik auf, die bereits erläutert wurde, denn sie hilft nicht dabei, die Figur des Opfers von den anderen abzugrenzen. Festzuhalten ist allerdings, dass ein Opfer – sei es durch Gewalt, Ungerechtigkeiten usw., – eine Person darstellt, die leidet.

Um die Figur des Opfers im Kriminalroman näher definieren zu können, muss man noch weitere Punkte beachten; ein Opfer ist demnach jemand, der Schaden erleidet, was die Frage nach dem Verursacher des Leids aufwirft. Beim Verbrechensopfer ist es wohl der Täter, durch den das Opfer Schaden erleidet. Man könnte das Opfer im Kriminalroman demnach als Figur definieren, die Schaden durch den Täter erleidet. Somit gilt der Serbe, der in Carlottes *L'amore del bandito* von Rossini getötet wird, nicht als Opfer im Kriminalroman, denn er wird nicht vom Täter getötet, sondern vom Gefährten des Ermittlers.

Kiefl und Lamnek¹⁵⁶, die sich einschlägig mit der Viktimologie¹⁵⁷ beschäftigen, beschreiben ebenfalls die Schwierigkeit einer Definition des Opferbegriffs, schlagen jedoch schlussendlich folgende Definition vor: „Als Opfer gilt eine Person, eine Gruppe oder eine Organisation, die durch strafbare Handlungen eines oder mehrerer Täter einen wahrnehmbaren (aber nicht notwendigerweise auch tatsächlich wahrgenommenen) Schaden erleidet.“¹⁵⁸ Übernimmt man diese Definition für den Kriminalroman, gelten die Verbrecher, die in Carlottes Romanen während der geschilderten Schießereien sterben, ebenfalls nicht als Opfer, da sie nicht vom Täter getötet werden.

Kiefl und Lamnek diskutieren die Möglichkeit, dass auch Organisationen, Gruppen oder Rechtsordnungen sowohl Opfer als auch Täter sein können¹⁵⁹, wobei sie hier zur Schlussfolgerung kommen, dass in gewisser Hinsicht „auch der Täter zugleich Opfer (der Gesellschaft) [ist], der die erfahrene Frustration an noch Schwächere weitergibt“¹⁶⁰. Allerdings, und so stellen dies Kiefl und Lamnek auch für die Viktimologie fest, ist diese Ausweitung des

¹⁵⁶ Kiefl, W. & Lamnek, S. 1986. *Soziologie des Opfers. Theorie, Methoden und Empirie der Viktimologie*.

¹⁵⁷ Kiefl & Lamnek, op.cit., S. 13, verstehen darunter die Wissenschaft vom (Verbrechens-)opfer.

¹⁵⁸ Kiefl & Lamnek, op.cit., S. 32, Kursivdruck im Original.

¹⁵⁹ Vgl. Kiefl & Lamnek, op.cit., S. 33.

¹⁶⁰ Kiefl & Lamnek, op.cit., S. 34.

Opferbegriffs für den Kriminalroman wenig praktikabel.¹⁶¹ In den für die vorliegende Arbeit ausgewählten Texten sind stets Individuen die Opfer, so spricht Nusser auch von der Figur des Opfers¹⁶².

In *Testimone inconsapevole* ist es jedoch schwierig, einen Täter auszumachen; die Rechtsordnung wird missbraucht, um Abdou Thiam hinter Gitter zu bringen, wobei die selektive Interpretation des Beweismaterials als auch die hohe Wertigkeit der Zeugenaussagen zu kritisieren sind, jedoch die Rechtsordnung an sich nicht das Leid Abdou Thiams verursacht. Man kann allerdings den Barkeeper als möglichen Täter ansehen, da Abdou Thiam hauptsächlich aufgrund seiner Aussage vor Gericht des Mordes angeklagt wird und dadurch physisches und psychisches Leid erfährt. Außerdem wird durch die Aussagen des Barkeepers deutlich, dass dieser sich an den „*negri*“ rächen will, die sich vor seiner Bar aufhalten und seiner Meinung nach die Gäste vertreiben und sein Geschäft negativ beeinflussen: „*Va beh scusi, se disturbano perché lei non chiama i vigili o i carabinieri?*“ wird er während der Verhandlung gefragt, worauf der Zeuge antwortet: „*Perché non li chiamo? Io li chiamo, ma tu li hai visti mai a venire?*“ (Pos. 2962)

Bei der von Kiefl und Lamnek aufgestellten Definition des Opfers ist hervorzuheben, dass das Opfer weder den Tod erleiden noch an seinem Schicksal völlig unbeteiligt sein muss, um als Opfer zu gelten. Dies gilt auch für den Kriminalroman; wenn Unschuldigkeit des Opfers ein ausschlaggebendes Element wäre, würde es in Carlottos Romanen keine Opfer geben, denn auch die Opferfiguren sind in kriminelle Handlungen verstrickt. Im Detektivroman ist die Mitschuld des Opfers sogar erwünscht, damit der Leser von dessen Tod nicht emotional bewegt wird und sich stattdessen voll und ganz auf das intellektuelle Spiel konzentrieren kann¹⁶³. Sylvie aus *L'amore del bandito* und Simone aus *Almost Blue* erleiden Schaden durch den Täter, auch wenn sie am Ende des Romans überleben – Sylvie ist psychisch gebrochen und Simone hat seine Mutter verloren und wird vom Täter verletzt.

Schlussendlich fehlt noch die Abgrenzung der Figur des Opfers zu der Figur des Ermittlers, denn auch der Ermittler erleidet (vor allem beim Thriller, der häufig Kampfszenen und auch eine Umkehrung der Machtverhältnisse beinhaltet)¹⁶⁴, Schaden durch den Täter. Was die Figur des Opfers und die des Ermittlers unterscheidet, ist wohl ihre aktive Rolle bei der Überführung

¹⁶¹ Vgl. *ibid.*

¹⁶² Vgl. Nusser, *op.cit.*, S. 35 und S. 63.

¹⁶³ Vgl. Nusser, *op.cit.*, S. 22 ff.

¹⁶⁴ Vgl. Nusser, *op.cit.*, S. 50 f.

(oder im Thriller vor allem Überwältigung¹⁶⁵) des Täters. Man könnte die Definition des Opfers von Kiefl und Lamnek somit folgendermaßen für die Figur des Opfers im Kriminalroman adaptieren:

Als Opfer im Kriminalroman gilt eine Figur, die durch strafbare Handlungen eines oder mehrerer Täter Schaden erleidet, jedoch nicht aktiv an der Aufdeckung der Tat sowie Verfolgung und Überwältigung des Täters teilnimmt.

Grazia Negro nimmt den blinden Simone in Lucarellis *Almost Blue* zwar zum Musikfestival mit, damit er den Iguana an seiner Stimme identifizieren kann, als der Täter schließlich direkt vor Simone steht, bleibt dieser jedoch passiv und unternimmt nichts, um den Täter zu fassen. Es liegt an Grazia Negro diese Aufgabe zu übernehmen. Auch am Ende des Romans, als der Täter Simone angreift, wehrt sich dieser nicht: „C’è qualcuno davanti a me. Qualcuno che non parla, ma che odora e respira. Ho paura.“ (S. 253) Darüber hinaus beteiligt sich Simone nicht an den Ermittlungen, um den Täter zu fassen, sondern um Grazia Negro nahe zu sein, in deren Stimme er sich verliebt hat: „E so che mi mancherebbe, se non potessi sentirla più. Per questo, anche se ho paura, anche se non vorrei, stringo le labbra e annuisco. – Sì, - dico, - sì, va bene. Vi aiuterò.“ (S. 168)

Das Opfer nimmt somit nicht aktiv an den Ermittlungen teil, denn es hat im Kriminalroman eine andere zentrale Funktion, nämlich die Ermittlungen des Detektivs auszulösen. Somit bildet die Figur des Opfers das Verbindungsglied zwischen Ermittler und Täter. Bei mehreren Opfern, wie dies im Thriller der Fall ist, erhöht jedes weitere Opfer die Motivation des Thrillerhelden, die Ermittlungen zu intensivieren, um schlussendlich den Täter zu überwältigen.

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass die oben angeführte Definition vor allem auf Basis der im Textkorpus analysierten Romane entstanden ist und dem Zweck dient, die als Opfer eingesetzten Figuren im Kriminalroman zu identifizieren, denn nicht jeder Tote ist zugleich auch als Opferfigur zu sehen. Die Definition dient somit dem Zweck die Rolle der Figur des Opfers im Kriminalroman näher zu beleuchten. Zudem beinhaltet sie zwar Überschneidungen mit dem Opferbegriff, wie er in der Viktimologie und somit außerhalb des Kriminalromans verwendet wird¹⁶⁶, sie bezieht sich jedoch hauptsächlich auf die Figur des Opfers im Kriminalroman mit dem Ziel der Abgrenzung zu den Figuren des Ermittlers und des Täters.

¹⁶⁵ Vgl. Nusser, op.cit., S. 52.

¹⁶⁶ Siehe hierzu vor allem Kiefl & Lamnek, op.cit., S. 26 ff.

Orientiert man sich an dieser Definition, lassen sich in den für diese Arbeit gewählten Kriminalromanen folgende Figuren als Opfer beschreiben:

In Camilleris Roman *La forma dell'acqua* kann Luparello als Opfer gesehen werden; auch wenn er eines natürlichen Todes gestorben ist, nimmt sein Ruf durch Rizzo enormen Schaden. Da er schon tot ist, kann er sich natürlich auch nicht in irgendeiner Weise aktiv an den Ermittlungen beteiligen. Der Neffe Giorgio kann in diesem Fall ebenso als Opfer gesehen werden, denn als er herausfindet, dass Rizzo die Leiche Luparellos auf der *mànnara* zur Schau gestellt hat, ist er tief bestürzt und erleidet sogar einen epileptischen Anfall. Er vertuscht zwar die eigentlichen Vorgänge hinter Luparellos tot, leidet jedoch so sehr an Rizzos Verrat, dass er am Ende Selbstmord begeht. In *Il giro di boa* kann Ernesto Errera als Figur des Opfers im Kriminalroman gesehen werden, da er von dem eigentlichen *master criminal* getötet wird, und Montalbano durch seine Leiche dazu bewegt wird, die Ermittlungen in dem Fall aufzunehmen. Ebenso gilt der namenlose Flüchtlingsjunge natürlich als Opfer.

In Carofiglios Roman *Testimone inconsapevole*, der zwar als Kriminalroman gesehen werden kann, allerdings stark von dessen üblichen Schema abweicht, kann Abdou Thiam als Opfer gesehen werden. Er leidet sehr unter seiner Verhaftung und versucht sogar, sich das Leben zu nehmen. Außerdem trägt er nicht zur Aufdeckung des Falles bei, sondern eher noch zu dessen Verdunkelung, da er wichtige Informationen bezüglich seines Aufenthalts am Tag der Tat verschweigt. Der junge Rubino Francesco, der zu Anfang des Romans tot im Brunnen gefunden wird, kann allerdings in diesem speziellen Fall nicht als Opfer im Sinne des Kriminalromans angesehen werden. Da sein Mörder im Kriminalroman nicht auftritt, fehlt bei ihm die Täterfigur. Auch zeigt Guerrieri keinerlei Interesse daran, den Fall dieses Jungen aufzuklären, sein Interesse gilt allein der Verteidigung seines Mandanten.

In *Ad occhi chiusi* stellt Martina Fumai die Figur des Opfers dar; in diesem Roman ist die Identifikation des Opfers einfacher, da es einen bereits bekannten Täter gibt, der auf der Anklagebank sitzt und dessen Schuld Guerrieri beweisen muss. Martina Fumai überlässt Guerrieri die 'Fahndungsarbeit', sie mischt sich nicht in seine 'Ermittlungen' ein. Im Vergleich dazu: Schwester Claudias schwere Kindheit – sie wurde jahrelang von ihrem Vater missbraucht – wird ausführlich thematisiert, weshalb sie auf jeden Fall ein Opfer im Sinne der Viktimologie darstellt. Sie löst auch die 'Ermittlungsarbeit' aus, da sie sich anstelle von Martina Fumai an Guerrieri wendet, denn Martina Fumai ist anfangs so eingeschüchtert, dass sie sich nicht traut, das Haus zu verlassen. Allerdings beteiligt Schwester Claudia sich aktiv an der Überwältigung des Täters – so schlägt sie Scianatico am Ende nieder; sie erleidet zudem auch keinen direkten

Schaden durch Scianatico, den Täter des Romans, wodurch ihre Figur nicht als Figur des Opfers im Kriminalroman gesehen werden kann.

In Carlottos Roman *La verità dell'Alligatore* kann Magagnin nun als Figur des Opfers angesehen werden, denn er erleidet Schaden durch den Täter (einen jahrelangen Gefängnisaufenthalt), und er selbst verfolgt den Täter nicht aktiv, sondern sucht Zuflucht bei einem Drogenhändler. Außerdem ist es Magagnin, der die Ermittlungsarbeit auslöst – der Alligatore wird zwar von der Anwältin beauftragt, Magagnin zu finden, doch als er diesen Auftrag erfüllt hat, macht der Alligatore sich ohne weiteren Impetus von außen auf die Suche nach der Wahrheit, um Magagnins Unschuld zu beweisen. Piera Belli kommt durch den Täter um und beteiligt sich nicht aktiv an der Überführung des Täters. Sie weiß sogar, wer der Täter ist, doch verwendet sie dieses Wissen lediglich um Magagnin zu kontrollieren. Dasselbe gilt für das erste Opfer, für dessen Ermordung Magagnin jahrelang zu Unrecht im Gefängnis saß. In diesem Fall treten allerdings mehrere Täter auf, denn Bianchini wurde von ihrem Stiefsohn ermordet, Belli von dem Gerichtsmediziner Artoni.

Rossinis Gefährtin in *L'amore del bandito*, die Bauchtänzerin Sylvie, ist als Opfer anzusehen, da sie durch die Entführung Schaden durch den Täter erleidet – „Non ha più danzato. Ma non è solo questo, è che anche nella vita non si muove più come prima. Ha perduto il passo.“ (Pos. 1071) Außerdem beteiligt sie sich nicht aktiv an der Jagd nach dem Täter, sondern bleibt zurück, als Rossini und der Alligatore aufbrechen, um Greta Gardner ausfindig zu machen.

In Lucarellis *Lupo mannaro* gibt es mehrere Opfer – fast ausschließlich drogenabhängige Gelegenheitsprostituierte –, die alle durch den Täter umkommen und sich nicht aktiv an der Überwältigung des Täters beteiligen. Diese Opfer stellen wohl die für den Kriminalroman idealtypischen Opfer dar, deren Benennung als Opferfigur kaum Diskussionen zulässt. In *Almost Blue* stellen die ermordeten Studenten ebenfalls idealtypische Opfer des Kriminalromans dar. Auch die Figur des blinden Simone kann als Opfer gelten, denn er leidet sehr an den Folgen der Taten des Iguana: „Non parla, non dice niente, risponde a monosillabi quando gli pare. Piange. Non mangia niente.“ (S. 232) Wie bereits erläutert, beteiligt er sich auch nicht aktiv an den Ermittlungen, sondern gibt lediglich Hilfestellungen, wobei seine Hauptmotivation nicht in der Ergreifung des Täters liegt, sondern in seiner Liebe zu Grazia Negro, der er nahe sein will.

Somit ist die erste Forschungsfrage, auf der Basis der in Kapitel 2 „Textkorpus“ erläuterten Kriminalromane, hinsichtlich der Definition der Figur des Opfers und dessen Abgrenzung zur

Figur des Ermittlers und der Figur des Täters beantwortet und ausführlich erläutert worden. Da diese Definition allein auf Basis der für diese Arbeit gewählten italienischen Werke erstellt wurde, muss deren Anwendbarkeit mit Sicherheit unter Verwendung zusätzlicher Werke erprobt werden, was jedoch nicht Ziel der vorliegenden Arbeit ist. Für die weiterführenden Analysen wird auf jeden Fall auf diese Definition zurückgegriffen, somit bezieht sich die zweite Forschungsfrage in ihrer Beantwortung vor allem auf die soeben erläuterten Opferfiguren:

- *Ist eine Typologisierung des Opfers in Hinblick auf den Detektivroman beziehungsweise Thriller, wie auch in Hinblick auf die diversen Untergattungen des Kriminalromans möglich? Wie könnte so eine Typologisierung aussehen?*

3.2 Eine Typologie des Opfers

In diesem Kapitel wird ein Vergleich der einzelnen Romane, wie sie in Abbildung 1 aufgelistet sind, angestrebt, um eine Typologisierung der Darstellung der Figur des Opfers vorzunehmen. Zwei Punkte, die eine solche Typologisierung hinsichtlich der Gattung erlauben, wurden bereits angesprochen: das Opfer muss nicht den Tod erleiden, um als Opfer im Kriminalroman zu fungieren, und eine Figur muss nicht völlig unschuldig an ihrem Schicksal sein, um als Opfer zu gelten.

3.2.1 Das (tote) Opfer als blasse Figur des Detektivromans und das (lebende) Opfer als Spannungsträger des Thrillers

Das Opfer, so schreibt Nusser, hat „unter allen Figuren des Detektivromans [...] normalerweise den geringsten personalen Stellenwert“¹⁶⁷. Žmegač spricht im Zusammenhang mit der Figur des Opfers vor allem über die Notwendigkeit eines Mordes – „ein Toter ist in dieser Gattung der höchste Einsatz“¹⁶⁸, was zugleich zu höchster Spannung führt. Der Mord präsentiert jedoch kein menschliches Schicksal, denn „was er hinterläßt [sic], ist kein Eindruck, keine Erinnerung, sondern ein Problem“¹⁶⁹. Der Tote im Roman *La forma dell'acqua* lässt wie im idealtypischen Detektivroman den Leser in emotionaler Hinsicht kalt; da Luparello bereits zu Anfang des Romans tot ist, wird durch die Leiche, wie Žmegač erläutert, eine „der konstitutiven Bedingungen [des Detektivromans] erfüllt: das gefühlsneutrale, indifferente Verhältnis des Lesers dem Opfer gegenüber. Der Ermordete ist nicht nur infolge von Blutverlustes blaß [sic]; er ist es auch als literarische Figur“¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Nusser, op.cit., S. 35-36.

¹⁶⁸ Žmegač, V. 1971. *Der wohltemperierte Mord*, S. 19.

¹⁶⁹ Žmegač, op.cit., S. 20.

¹⁷⁰ Žmegač, op.cit., S. 19.

Auch *Il giro di boa* beginnt mit dem Fund einer Leiche, denn „die Strategie des [Detektiv]Romans fordert den Einsatz [einer Leiche] zumeist schon zu Beginn, oft bereits im ersten Kapitel“¹⁷¹. Da man so gut wie nichts über den Toten weiß, lange Zeit nicht einmal seine Identität kennt, erweckt diese Wasserleiche nur die Neugier des Lesers, aber keine Einfühlung in ihr Schicksal. Eine emotionale Teilhabe am Geschehen ist auch unerwünscht, denn diese würde nur den spezifischen intellektuellen Unterhaltungscharakter des Detektivromans gefährden¹⁷². So wird auch der Fund der Leiche eher humorvoll beschrieben – Montalbano mimt den toten Mann, während er auf einen wirklichen Toten stößt:

A farlo tornare di colpo omo fu il crampo improvviso che l'azzannò al polpaccio della gamba mancina. Santiando, si voltò sulla schina mettendosi a fare il morto. [...] Alla seconda bracciata, la mano dritta sbatté contro qualcosa. [...] Qualcuno stava facendo il morto appena davanti a lui e non se ne era addunato. “Mi scusi” disse precipitoso [...] L'altro davanti a lui non arrispuvò perché non stava facendo il morto. Era veramente morto. (S. 23)

Das zweite Opfer, der namenlose Flüchtlingsjunge, stirbt erst im Laufe des Romans. Montalbano hat somit noch die Möglichkeit mit diesem Opfer zu interagieren. Durch diese Möglichkeit der Interaktion baut Montalbano und mit ihm der Leser eine engere Beziehung zu dem Opfer auf. Montalbano fühlt sich später sogar schuldig am Tod des Jungen, da er ihn persönlich gesucht und zurück zu seinen vermeintlichen Eltern geführt hat, die in Wahrheit Teil der Menschenhandelsorganisation waren. Die Reaktion Montalbanos auf den Tod des Flüchtlingsjungen weicht deshalb stark von seiner Reaktion auf den ersten Toten ab. Dies zeigt sich im viel ernsteren Tonfall der Erzählung, als Montalbano die Leiche im Leichenschauhaus identifiziert:

Montalbano vitti in prima l'occhi sbarracati, l'istessi occhi coi quali il picciliddro sulla banchina l'aviva supplicato di lasciarlo correre via [...]. Le sue gambe s'arrefutavano di mettersi in moto, erano due pezzi di ligno. A malgrado del friddo che c'era nella cammareddra, senti d'aviri la cammisa vagnata di sudore. Fece uno sforzo che gli costò un giramento di testa e finalmente pigliò a camminare. (S. 108)

Durch die starke emotionale Reaktion Montalbanos auf den Tod des Jungen ist auch die Reaktion des Lesers auf das Opfer eine gänzlich andere – das Opfer ist nicht mehr nur „Requisit“¹⁷³. Da der Tathergang kein Rätsel mehr aufgibt, weil das Opfer vor Zeugen ermordet wird und somit auch dessen Bemühungen sich seines Schicksals zu erwehren, geschildert

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Vgl. Nusser, op.cit., S. 36.

¹⁷³ Ibid.

werden, gewinnt dieses Opfer die Anteilnahme des Lesers. Entgegen der idealtypischen Präsentation der Figur des Opfers, wie sie Žmegač beschreibt, steht das Opfer in diesem Fall nicht für „den Mord an sich“, sondern repräsentiert sehr wohl ein „menschliches Schicksal“¹⁷⁴. Dies wird ermöglicht, da das Opfer zu Anfang nicht tot ist. Wie wichtig dieser Aspekt des 'toten' Opfers gegenüber dem noch 'lebenden' Opfer für die Unterscheidung in Detektivroman und Thriller ist, zeigt sich vor allem am Ende von *Il giro di boa*. Im idealtypischen Detektivroman endet die Erzählung, sobald das Rätsel gelöst ist; in *Il giro di boa* kommt es allerdings noch zu der Überwältigung des Täters, ein inhaltliches Element, das eher dem idealtypischen Thriller entspricht¹⁷⁵. Der Grund hierfür liegt in der Darstellung des zweiten Opfers; Montalbano lernt den Jungen kurz am Hafen kennen, als dieser zu fliehen versucht, woraufhin Montalbano ihn in scheinbar heldenhafter Manier wieder zu seinen vermeintlichen Eltern zurückbringt. Montalbano erfährt erst viel später, dass er den Jungen nicht seinen Eltern, sondern den Menschenhändlern zurückgegeben hat. Als die Leiche des Jungen schließlich gefunden wird, weiß die Polizei bereits, wie dieser ums Leben gekommen ist; Montalbano erfährt kurz darauf vom Menschenhandel mit minderjährigen Flüchtlingen und dem sadistischen Tunesier, womit der Fall im Großen und Ganzen geklärt ist. Der idealtypische Detektivroman würde an diesem Punkt bereits enden; da Kommissar Montalbano den Jungen jedoch vor seinem Tod kennen lernt, bewegt ihn dessen Schicksal auf einer tief emotionalen Ebene. Deshalb muss von den idealtypischen inhaltlichen Elementen der Handlung des Detektivromans abgewichen werden. Um eine wirkliche Befriedigung Montalbanos als auch des Lesers zu erreichen, muss der Täter nicht nur identifiziert und überführt, sondern auch überwältigt werden und so findet dieser, wie für die Gegner im Thriller üblich, am Ende den Tod¹⁷⁶.

Die Darstellung des Opfers als 'tot' beziehungsweise 'lebend' bestimmt somit auch die Erwartungen des Lesers hinsichtlich der Handlung des Romans bedeutend mit. Sie hat nämlich zur Folge, dass sich der Fokus des Lesers nicht mehr allein auf den Ausgang des Romans richtet, um die Auflösung des Rätsels zu erfahren, sondern vor allem um den Mörder für seine Taten büßen zu sehen. Rache ist somit ein zusätzliches Ziel Montalbanos – „In fondo, quella sull'assassinio del picciliddro extracomunitario era un'indagine del tutto personale, un conto aperto.” (S. 190) Somit ergibt sich eine besondere inhaltliche Modifikation der idealtypischen Elemente in Richtung des Thrillers – statt der reinen Überführung des Täters kommt es zu

¹⁷⁴ Žmegač, op.cit., S. 20.

¹⁷⁵ Vgl. Nusser, op.cit., S. 52.

¹⁷⁶ Ibid.

dessen Überwältigung. Denn Montalbano, der sonst selten eine Pistole bei sich trägt und seinen Pistolenholster erst nach langer Suche wiederfindet, schießt dem Tunesier, der für den Tod des Jungen verantwortlich ist, zwischen die Schulterblätter und tötet ihn mit einem Schuss. Diese Tötung verschafft ihm und wohl auch dem Leser eine gewisse Genugtuung – „E manco stavolta si sintiva contento, ma appagato sì. Appagato era la parola giusta.“ (S. 264)

Ob das Opfer am Anfang des Romans bereits tot ist oder erst im Laufe des Romans ermordet wird, beeinflusst auch die Art der Spannung. Die Romane Camilleris erzeugen vor allem die von Suerbaum beschriebene Rätsel- und Geheimnissspannung¹⁷⁷; auch wenn es zu Anfang scheint, als handle es sich lediglich um natürliche Todesfälle, wird schnell klar, dass ein Verbrechen dahintersteckt. Dieses Verbrechen wird im Laufe des Romans immer weiter aufgeklärt, bis schließlich am Ende der Tathergang enträtselt ist. Im Roman *Il giro di boa* kommt allerdings durch die emotionale Bewegtheit Montalbanos in Hinblick auf die Leiche des Flüchtlingsjungen das Element der Zukunftsspannung stärker zum Tragen. Der Leser ahnt bereits durch den flehenden Blick, den der Junge Montalbano zuwirft, dass diese Handlung noch Folgen haben wird; der Fokus des Lesers ist somit auch „auf den Fortgang und auf den Ausgang einer angelaufenen Ereigniskette gerichtet“¹⁷⁸, was Suerbaum als Zukunftsspannung beschreibt. Außerdem ist das Rätsel um den ersten Mord schon vor Ende des Romans gelöst, denn Montalbano besitzt nach seinem Gespräch mit dem Journalisten alle Puzzleteile und sogar den Namen des Mörders des Jungen. Das letzte Drittel des Romans beinhaltet somit eine chronologische Erzählweise, das analytische Erzählen steht nicht mehr im Vordergrund.

Auch in Carlottos Roman *La verità dell'Alligatore* lassen sich unterschiedliche Arten der Spannung, beeinflusst durch die Darstellung der Figur des Opfers, beobachten. Piera Belli als auch Evelin Bianchini sind bereits zu Anfang des Romans tot; ihr Tod erzeugt die für den Detektivroman typische rückwärtsgerichtete Rätselspannung, da im Laufe des Romans der bereits geschehene Tathergang rekonstruiert wird. Magagnins Tod erzeugt eher Zukunftsspannung; da Magagnin am Anfang des Romans noch am Leben ist, kann der Alligatore eine Beziehung zu ihm aufbauen, die sich intensiviert, als der Alligatore Beweise für Magagnins Unschuld findet und sich selbst in Magagnins Schicksal wiedererkennt, denn auch er wurde zu Unrecht verurteilt und musste eine Zeitlang im Gefängnis verbringen. Der Alligatore beschließt nach Magagnins Drogentod die Wahrheit über Magagnins Verurteilung herauszufinden, damit ihm Gerechtigkeit zuteilwird. So beginnt der Alligatore seine Suche nach

¹⁷⁷ Suerbaum in Vogt, op.cit., S. 89.

¹⁷⁸ Ibid.

der Wahrheit und schafft es schließlich, das Rätsel um Piera Bellis und Bianchinis Tod zu lösen. Obwohl der Fall damit aufgeklärt ist, und der Gerichtsmediziner, der die falschen Beweise lieferte, sich kurz darauf das Leben nimmt, will der Alligatore sich auch noch an dem Anwalt Sartori und dem Industriellen Veraldo rächen, die Mitschuld an Magagnins Verurteilung hatten. Um dieses Ziel zu erreichen, riskiert er sogar sein Leben, wodurch es zum idealtypischen Element des Thrillers kommt – der Flucht des Helden und der Bedrohung seiner Existenz¹⁷⁹. Dadurch ergibt sich auch in Carlottes Roman *La verità dell'Alligatore* eine Abweichung in Richtung des Thrillers, weil das Opfer zu Anfang noch am Leben ist, und der Ermittler sich aufgrund der engeren Ermittler-Opfer-Beziehung dazu ermutigt fühlt, auch unter Einsatz seines Lebens die Ermittlungen fortzusetzen. Darüber hinaus häufen sich auch die von Schulz-Buschhaus beschriebenen *action*-Elemente¹⁸⁰, die normalerweise im Detektivroman nicht dominant sind, wohl aber im Thriller vermehrt auftreten.

In den *romanzi giudiziari* von Carofiglio sind die Opfer noch am Leben, wobei Abdou Thiam am Ende freigesprochen wird, Martina Fumai jedoch durch ihren ehemaligen Lebensgefährten zu Tode kommt. Was die Figur des Abdou Thiam in Carofiglios *Testimone inconsapevole* betrifft, ergibt sich aufgrund der Einbettung der Kriminalgeschichte in den Rahmen des gerichtlichen Kontexts eine interessante Konstellation - der mutmaßliche Täter wird zum vermeintlichen Opfer – vermeintlich deshalb, weil man bis zum Ende des Romans nicht erfährt, ob Abdou Thiam nun den Jungen ermordet hat oder nicht. Abdou Thiam stirbt nicht am Ende des Romans, sondern wird freigesprochen.

Im zweiten Roman Carofiglios, der eher den idealtypischen Elementen des Thrillers folgt, lernt Guerrieri das Opfer Martina Fumai, “[una donna] molto graziosa, capelli castani corti, ben truccata, qualcosa di sfuggente nello sguardo e nei modi. Molto magra“ (Pos. 341) – vor ihrer Ermordung kennen. Da Martina Fumai, das Opfer in *Ad occhi chiusi*, erst im Laufe des Romans ermordet wird, treten die typischen inhaltlichen Elemente des Thrillers auf – der Täter wird nicht nur überführt, sondern überwältigt. Die aktionistischen Elemente nehmen zu, auch wenn hier Guerrieri als Ermittlerfigur nicht alleine agiert, sondern Hilfe von Schwester Claudia erhält. Im Gegensatz zu Camilleris Roman *Il giro di boa* bleibt der Täter in *Ad occhi chiusi* jedoch am Leben; er wird lediglich zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Dies folgt der sozialkritischen Intention, die Unzulänglichkeiten des Rechtssystems aufzudecken, die bereits zu Beginn des

¹⁷⁹ Vgl. Nusser, op.cit., S. 50 f.

¹⁸⁰ Vgl. Schulz-Buschhaus, op.cit., S. 3.

Romans mit Guerrieris Reflexion über den Fall eines misshandelten Mädchens und der milden Bestrafung ihres Täters ihren Anfang nimmt.

Der zweite Roman Carlottos *L'amore del bandito* folgt eher den idealtypischen Elementen und Strukturen des Thrillers, in dem, so erläutert Kniesche „die Gefahr, die durch das Verbrechen erzeugt wird, gegenwärtig [ist], nicht Teil der Vergangenheit, wie im Detektivroman“¹⁸¹. Dies bedingt das Beisein des Lesers beim Verbrechen, beispielsweise als Sylvie entführt wird:

Senti un fruscio alle sue spalle e con la coda dell'occhio vide spalancarsi il portellone laterale di un furgone. Braccia robuste l'afferrarono e la trascinarono all'interno. Per una frazione di secondo il suo sguardo frugò nel buio alla ricerca disperata dell'unica persona che avrebbe potuto salvarla. Ma il suo amore non era lì e lei si chiese se l'avrebbe mai più rivisto. (Pos. 70)

Um Sylvie zu finden, müssen sie den Raubüberfall aufklären, der zwei Jahre zuvor stattgefunden hat, wodurch der Rätselspannung auch eine gewisse Bedeutung zukommt. Allerdings liegt der Hauptfokus auf der Suche nach Sylvie und somit dem Ausgang der laufenden Handlungen. Vor allem zum Ende hin überwiegt die Zukunftsspannung; das Rätsel des Raubüberfalls ist geklärt, aber Rossini will nun seine Rache: „il vecchio Rossini aveva deciso di entrare in guerra contro gli stronzi che prima ci avevano manovrati come burattini e poi ci avevano costretti a nasconderci“ (Pos. 1145). Sylvie wird gerettet, aber es ist nur mehr ihre Hülle übrig, wie Rossini feststellen muss:

“Per la prima volta nella mia vita ho la certezza che non mi servirà a nulla regolare i conti. Ammazza chi ha deciso di portarla in quello scannatoio non cambierà la situazione di Sylvie. [...] Quei pezzi di merda l'hanno ammazzata a Corenc. Ed è per questo che li ucciderò. Per vendicare una donna che non c'è più.” (Pos. 1505)

In Lucarellis *Lupo mannaro* nimmt die Täterperspektive einen bedeutenden Platz ein, der Leser kann dadurch am Mord des Opfers direkt teilhaben. Der Leser erhält im Prolog von *Lupo mannaro* auch kurz Einsicht in die Gedanken des Opfers: „Lei spalancò gli occhi nel buio, senza capire, perché stava dormendo rannicchiata come un feto, [...] e aveva mormorato appena, nel sonno, sentendo il fruscio sottile del cuoio attorno al collo e poi il dente della fibbia che tintinnava rapido sui buchi.“ (S. 5) Als das Opfer schließlich stirbt – „un calcio [...] che [...] le sprezzò di netto il mignolo sinistro, ma a quel punto era già morta e non se ne accorse neppure“ (S. 5) - tritt zudem eine Nullfokalisierung auf, da weder die Perspektive des Täters noch des Opfers wiedergegeben wird. Für Neu unterstreicht diese „scheinbar emotionslose 'Analyse' des

¹⁸¹ Kniesche, op.cit., S. 73.

Todeskampfes [...] das Grauen der beschriebenen Tat und die Kaltblütigkeit des Mörders“¹⁸². Da das Opfer zu Beginn des Romans noch lebt, kann sein Mord eindeutig geschildert werden, löst dadurch allerdings keine Rätselspannung mehr aus; dies trifft im Übrigen auch auf den die Figur des Flüchtlingsjungen und die Figur des Magagnin zu, denn auch ihr Tod passiert im Laufe des Romans und gibt keinerlei Rätsel auf.

In *Lupo mannaro* gibt es auch das für den Detektivroman typische Opfer, an dessen Mord man nicht teilhaben kann, weil er schon viele Jahre zuvor passiert ist. Dieser Mord löst Rätselspannung aus, da der Täter hier eine andere Vorgehensweise verwendete als bei den übrigen Opfern. Indem Kommissar Romeo das Rätsel dieses Mordes löst, eröffnet sich ihm die Möglichkeit den Täter zu überführen, was ihm allerdings misslingt.

In *Almost Blue* kann der Leser ebenfalls an den Morden teilhaben, die Ermordung der Opfer wird jedoch nicht mit der gleichen Detailliertheit geschildert wie in *Lupo mannaro*, sondern es werden lediglich Andeutungen gemacht, wie folgendes Zitat zeigt. Simone sitzt in seinem Zimmer und lauscht den Abhörgeräten:

- Ho le cuffie del walkman ... ma ti sento lo stesso.

Non riesco ad ascoltarla quella voce verde. Ha qualcosa dentro che mi fa venire i brividi. È come se ci fosse un altro suono, sotto, come se mormorasse qualcosa nelle pause di silenzio. [...] Sussurra, sussurra qualcosa. *Don, don, don ...* [...] Mi fa paura.

- Senti, Rita ... tu credi che potremo vederci?

Cambio sintonia con un colpo di pollice. (S. 116)

Da das Opfer Simone aus der Ich-Perspektive berichtet, werden wie in manchen Thrillern üblich die „Wahrnehmungen des Opfers vergegenwärtigt“¹⁸³. Nusser weist darauf hin, dass manche Thriller-Autoren diese Möglichkeit nutzen, um Todesangst darzustellen; die Perspektive des Opfers wird somit zum Zweck des Nervenkitzels verwendet¹⁸⁴, was bei Lucarellis Roman *Almost Blue* vor allem auf das Ende des Romans zutrifft, denn auch hier wird durch Simone Todesangst dargestellt:

Sento uno scatto, tanti scatti, come se qualcosa scorresse fuori da una superficie dentellata.

Dice: - Anch'io voglio essere così.

Dice: - Voglio essere come te.

Dice: - Voglio essere te.

Sento un odore di metallo vicino alla bocca.

¹⁸² Neu, op.cit., S. 116.

¹⁸³ Nusser, op.cit., S. 63.

¹⁸⁴ Vgl. ibid.

Als Simone vom Iguana überwältigt wird, erfährt der Leser die weiteren Vorgänge nur mehr aus der Perspektive des Täters: „Lui si irrigidisce quando lo prendo per i capelli e gli tiro su la testa, quando gli faccio drizzare la schiena contro le mie gambe e gli stringo la nuca tra le cosce, per tenerlo fermo.” (S. 257) Der Iguana tötet Simone am Ende nicht, sondern schlitzt sich selbst die Augen auf, weil er wie Simone sein will. Eine Handlung, die aufgrund seiner früheren Morde nicht wirklich nachzuvollziehen ist, da er seine Opfer sonst immer tötete, bevor er deren Identität annahm.

Mit Hilfe der soeben durchgeführten Analysen konnte gezeigt werden, dass man die Figur des Opfers in „tot“ (blass) und „lebendig“ einteilen kann, wobei eine emotionale Anteilnahme durch den Ermittler und in Folge durch den Leser erschwert wird, wenn das Opfer bereits zu Anfang tot ist, weil diese Anteilnahme „ja immer an die Gestaltung des Lebendigen gebunden ist“¹⁸⁵. Wenn das Opfer allerdings noch lebt, wird eine affektive Teilnahme durch den Ermittler und infolge auch dem Leser ermöglicht, was zu einer Häufung der inhaltlichen Elemente des idealtypischen Thrillers führt, wie beispielsweise der Flucht des Ermittlers oder der Überwältigung des Täters¹⁸⁶. Zudem ist eine Häufung aktionistischer Elemente zu verzeichnen. Dies stimmt auch mit dem überein, was Kniesche über Detektivroman und Thriller schreibt: „Im Detektivroman ist die Spannung ein intellektuelles Phänomen, im Thriller dagegen ist sie etwas, das die Leser auf einer sehr viel emotionaleren und affektbehafteten Ebene betrifft. [...Spannung als] Wechselspiel von Furcht und Hoffnung [...] entspricht der Erzeugung von Spannung im Thriller, nicht aber der im Detektivroman, wo man Spannung eher als Mangel an Informationen definieren könnte“¹⁸⁷. Um diese „emotionalere und affektbehaftete Ebene“ zu erreichen, muss das Opfer noch leben, denn im Thriller „stehen nicht der Detektiv und seine Fähigkeiten der Deduktion im Mittelpunkt des Interesses, sondern der Täter und/oder das Opfer“¹⁸⁸. Das Opfer im italienischen Kriminalroman muss zudem nicht sterben, um eine solche affektive Anteilnahme auszulösen.

Die Verbrechen in *Almost Blue* wirken zudem nicht alleine durch die genaue Schilderung der Morde verstörend, sondern auch, und das bildet den Übergang zu einer weiteren möglichen Typologie der Figur des Opfers, weil die studentischen Opfer ähnlich dem Flüchtlingsjungen aus *Il giro di boa* keinerlei Schuld an ihrem Schicksal tragen.

¹⁸⁵ Nusser, op.cit., S. 36.

¹⁸⁶ Vgl. Nusser, op.cit., S. 50 ff.

¹⁸⁷ Kniesche, op.cit., S. 16.

¹⁸⁸ Ibid.

3.2.2 Hohe, geringe und fehlende Opferbeteiligung

Als zweites Kriterium zur Differenzierung der verschiedenen Opferfiguren ist ihre Mitschuld an ihrem Schicksal zu nennen; auch Kiefl und Lamnek erwähnen die Mitschuld des Opfers als eine relevante Dimension in ihrer Opfertypologisierung, allerdings ersetzen sie den Begriff „Schuld“ durch den neutraleren Begriff der „Opferbeteiligung am Zustandekommen der Viktimisierung bzw. den Tatbeitrag“¹⁸⁹. Da der Terminus „Opferbeteiligung“ besser geeignet scheint als der doch recht komplexe Begriff der Schuld, wird diese Terminologie für die vorliegende Arbeit übernommen.

In Camilleris *La forma dell'acqua* steht bereits am Anfang des Romans fest, dass das Opfer – der Anwalt Luparello – moralisch verwerflich gehandelt hat. Allein die Nennung der Automarke – „una grossa BMW verde“ (S. 15) – deutet darauf hin, dass es sich um einen reichen Erfolgsmann handeln muss, auf den zu Hause Frau und Kind warten, der sich aber trotzdem in die *mànnara* begibt, um seinen Gelüsten zu frönen. Später korrigiert seine Witwe, dass dies nicht Luparellos Art war – „i suoi amori li consumava discretamente in una casetta che si era fatta costruire“ (S. 106) – allerdings ändert das nicht viel am Gesamteindruck, den er vermittelt. Die Oberschicht geht daher nicht in irgendeine alte, zum Bordell umfunktionierte Fabrik, sondern schafft sich selbst die Räumlichkeiten für ihr Vergnügen. Luparellos Tod ruft auch bei den anderen, mit der Aufklärung des Tathergangs beschäftigten Figuren, keine emotionale Reaktion hervor. Der Tote wird von den Polizeibeamten lediglich als *cliente* bezeichnet – „nel loro gergo, cliente significava un morto di cui loro dovevano occuparsi“ (18). Als politische Persönlichkeit hat Luparello bei weitem nicht nur Gutes geleistet – „si parlava di gare d'appalto truccate, di tangenti miliardarie, di pressioni spinte fino al ricatto“ (S. 33). Die Distanz, die durch diese Beschreibung zur Figur des Opfers aufgebaut wird, ist typisch für den Detektivroman; eine Einfühlung in das Opfer, so fasst es Nusser¹⁹⁰ zusammen, würde nämlich nur dem intellektuellen Spiel im Wege stehen. Das Opfer spielt, wie im idealtypischen Detektivroman vorgesehen, vielmehr die Rolle eines Requisites, „das einen Mechanismus in Gang setzt“¹⁹¹. Giorgio weist ebenfalls einen Tatbeitrag auf, da er, anstatt die Polizei über den Tod Luparellos zu informieren, sich an den Anwalt Rizzo gewandt hat, damit dieser sich um die Leiche seines Onkels kümmert.

Nusser wendet ein, dass der Tote für die Romanfiguren sehr wohl eine Bedeutung haben kann, da er den Ausgangspunkt ihrer Schwierigkeiten darstellt, auf die sie emotional reagieren

¹⁸⁹ Kiefl und Lamnek, op.cit., S. 68.

¹⁹⁰ Vgl. Nusser, op.cit., S. 36.

¹⁹¹ Ibid.

können¹⁹². Dies trifft auch für Camilleris Roman *La forma dell'acqua* zu, denn der Pathologe ist sichtlich verärgert, als er Luparellos Leiche den Vorzug geben muss: „Mi hanno costretto a dare la precedenza a Luparello, esattamente come avveniva quando era in vita. Anche dopo morto quest'uomo deve stare avanti agli altri? Avrò un posto in prima fila magari al cimitero?“ (S. 36) Auch Giorgio leidet enorm unter dem Tod Luparellos, vor allem als er erfährt, auf welche Art und Weise Rizzo den Toten zur Schau gestellt hat. Für Montalbano jedoch stellt der Tote lediglich ein Rätsel dar, das es zu lösen gilt: „Non poteva certo contargli che la sua richiesta si basava [...] sulla sensazione di sentirsi, e non sapeva né come né perché, fatto fesso da qualcuno che al momento si dimostrava più sperto di lui.“ (S. 39)

Der Tote aus dem Meer in *Il giro di boa* ist noch mehr als Luparello an seinem Schicksal beteiligt; es stellt sich nämlich heraus, dass es sich bei dem Mann um einen wegen bewaffneten Raubüberfalls Verurteilten handelt, der sich mit Menschenhandel sein Geld verdiente. Er verkörpert somit eine Figur, die wohl wenig Mitleid im Leser erwecken kann und soll. Auch für Montalbano ist der Tote nichts weiter als ein neuer Fall, der einer Aufklärung bedarf. Dies ist, folgt man Nusser, ebenfalls typisch für den Detektivroman – das Opfer wird nach seinem Tod moralisch belastet, was vor allem dem Zweck der Abwehr unangemessener emotionaler Reaktionen des Lesers dient, denn jegliche Art von Sentimentalität in Bezug auf das Opfer ist im Detektivroman unerwünscht¹⁹³. Da Ernesto Errera für den sadistischen Tunesier gearbeitet hat, der ihn auf brutale Weise tötete, kann man von einem hohen Opfertatbeitrag ausgehen. Das zweite Opfer allerdings, der Flüchtlingsjunge, weist keinerlei Opferbeteiligung auf; er versucht sogar, seinem Schicksal zu entfliehen, kann sich jedoch nicht gegen seine Peiniger erwehren.

Somit kann man von einer Dreiteilung des Opfertatbeitrags ausgehen, die angelehnt an die Terminologie von Kiefl und Lamnek folgendermaßen lauten soll¹⁹⁴: fehlender Opfertatbeitrag, geringer bzw. unfreiwilliger Tatbeitrag und hoher Tatbeitrag.

In Carofiglios Roman *Testimone inconsapevole* ist von einer geringen Opferbeteiligung Abdou Thiams auszugehen; die Polizei will aufgrund der Grausamkeit des Kindermordes schnell einen Schuldigen präsentieren und findet ihn in dem schwarzafrikanischen Strandverkäufer Abdou Thiam:

¹⁹² Vgl. *ibid.*

¹⁹³ Vgl. Nusser, *op.cit.*, S. 35-36.

¹⁹⁴ Vgl. Kiefl & Lamnek, *op.cit.*, S. 68.

Il responsabile era Abdou Thiam, ambulante senegalese di 31 anni. Era in Italia con regolare permesso di soggiorno, aveva qualche piccolo precedente per reati in materia di marchi contraffatti. In concreto: oltre alla merce regolare vendeva false Vuitton, false Hogan, falsi Cartier. (Pos. 361)

Am Anfang des Prozesses verschweigt Thiam zudem wichtige Details über seinen Aufenthalt zum Zeitpunkt der Tat – er traf sich an diesem Tag mit Freunden, um Drogen zu konsumieren, was bereits an sich eine gesetzeswidrige Handlung darstellt. Hier verhält es sich allerdings anders als im idealtypischen Detektivroman. Das Opfer weist zwar einen Tatbeitrag auf, auch wenn dieser teilweise unbewusst ist – so gibt Abdou Thiam an, den kleinen Rubino Francesco nicht gekannt zu haben, später stellt sich jedoch heraus, dass er den Jungen nur unter dem Namen Ciccio kannte – dies dient jedoch nicht dem Zweck, die emotionale Beteiligung des Lesers gering zu halten, sondern zielt auf eine sozialkritische Wirkung ab, indem die Arbeitsweise der Polizei und des Justizapparates hinterfragt wird.

In Carlottos Roman *La verità dell'Alligatore*, der eine Mischform darstellt, allerdings eher zum Detektivroman tendiert, ist das Verbrechen im Sinne der *hard-boiled school* „der Tendenz nach der Gesellschaft immanent“¹⁹⁵; auch die Opfer gehören dem Kreis der Kriminellen an. Magagnin wird von seiner Anwältin wie folgt beschrieben: „È un drogato, un poco di buono, ma non un assassino. Questo glielo posso assicurare.“ (Pos. 238) Im Polizeibericht über den Fall steht zudem: „Il Magagnin asseriva di essersi introdotto [nella casa della vittima], praticando un'effrazione a una finestra, [...] allo scopo di effettuare un furto.“ (Pos. 1873) Magagnin wollte somit Bianchini bestehlen, fand jedoch ihre Leiche vor; warum ihm auch der zweite Mord angehängt wird, erklärt der Alligatore folgendermaßen: “Magagnin era un colpevole perfetto: detenuto in semilibertà, mezzo tossico, inguaiato in una storia poco chiara con la morta. Non è un crimine schifoso? Un'ingiustizia insopportabile? O meglio, un'infamità, come dite voi malavitosi?“ (Pos. 690) Man kann bei Magagnin demnach von einer hohen Opferbeteiligung ausgehen, da es sich bei dem Opfer selbst um einen Kriminellen handelt. Auch bei Piera Belli lässt sich eine hohe Opferbeteiligung feststellen, denn sie erpresst den Gerichtsmediziner Artoni, der schließlich diese Abhängigkeit beendet, indem er sie mit unzähligen Messerstichen tötet. Zudem weiß Piera Belli von der Unschuld Magagnins, verwendet dieses Wissen aber nur, um auch Magagnin zu erpressen. Bianchini weist eine geringe Opferbeteiligung auf, denn durch ihr promiskuöses Verhalten hat sie ebenfalls zu ihrer Opferwerdung beigetragen.

¹⁹⁵ Nusser, op.cit., S. 120.

Da sich keine der Figuren in Carlottos Romanen eindeutig als Gut oder Böse identifizieren lässt, hat ihre Opferbeteiligung, vor allem was Magagnin betrifft, eine andere Wirkung als im idealtypischen Detektivroman. Obwohl Magagnins Beteiligung an seinem Schicksal offensichtlich ist, löst seine Verhaftung doch eine emotionale Reaktion des Lesers aus, da sie zu Unrecht geschehen ist. In einer Welt, in der alle Figuren sich an den Grenzen zwischen Gut und Böse befinden, schwächt eine kriminelle Vorgeschichte des Opfers die emotionale Reaktion des Lesers nicht mehr so deutlich ab, wie dies beispielsweise in Camilleris Kriminalroman der Fall ist.

Martina Fumai in Carofiglios Roman wirkt zuerst wie das ideale Opfer, das keinerlei Opferbeteiligung aufweist; sie wird von ihrem ehemaligen Lebensgefährten gestalkt und schließlich bei einem erneuten Gewaltausbruch getötet. Bei näherer Betrachtung kann man jedoch auch bei ihr eine gewisse, wenn auch geringe Opferbeteiligung erkennen, denn sie hat sich Scianatico bewusst entgegengestellt und ihn damit provoziert, obwohl sie bereits des Öfteren von ihm auf der Straße tätlich angegriffen wurde:

Lui era lì ad aspettarla da almeno un'ora, come disse il proprietario di un negozio di abbigliamento, sull'altro lato della strada. [...] Quando lei lo vide si fermò un attimo; forse pensò di andarsene dall'altra parte, di scappare via. Poi invece riprese a camminare andandogli incontro. Con decisione, disse il negoziante. (Pos. 2344)

Die Bauchtänzerin Sylvie, das Opfer in Carlottos *L'amore del bandito*, hat zwar keine kriminelle Vorgeschichte, allerdings kann man auch bei ihr von einer geringen Opferbeteiligung sprechen. Obwohl es sich bei ihrem Freund Rossini um einen Mörder und Ex-Sträfling handelt, entschließt sie sich dennoch, bei ihm zu bleiben.

Auch bei den Mordopfern in Lucarellis Roman *Lupo mannaro* kann man von einem niedrigen, allerdings wohl eher unfreiwilligen Opfertatbeitrag sprechen. Als drogenabhängige Prostituierte, die sich, um für ihre Drogensucht Geld zu verdienen, in die Autos fremder Männer setzen, zeigen sie ein relativ hohes Risikoverhalten.

Den studentischen Opfern in Lucarellis *Almost Blue* kann man hingegen keine Opferbeteiligung zusprechen; sie haben sich weder in gefährlichen Milieus aufgehalten noch anderweitige Risikoverhalten gezeigt, sondern waren lediglich zur falschen Zeit am falschen Ort. *Almost Blue* folgt unter den für diese Arbeit ausgewählten Werken am ehesten dem idealtypischen Thriller, der, wie bereits erläutert, seine Spannung aus dem „Wechselspiel von Furcht und

Hoffnung“¹⁹⁶ zieht. Um diese Art von Spannung zu ermöglichen und den Leser nicht auf einer rationalen, sondern einer emotionalen Ebene anzusprechen, ist es von Vorteil, wenn die Opferbeteiligung fehlt, da das Schicksal der Opfer den Leser so noch tiefergehender zu bewegen vermag. Die Opfer in *Almost Blue* entsprechen auch der idealtypischen Vorstellung vom Opfer, da sie vollkommen unschuldig sind¹⁹⁷.

Bei den für diese Arbeit gewählten italienischen Kriminalromanen, die eher den idealtypischen Kriterien des Detektivromans nach Nusser folgen, zeigt sich eine geringe bis hohe Opferbeteiligung; die Opfer werden somit nicht willkürlich vom Täter ausgewählt, sondern haben bereits ein Risikoverhalten gezeigt und sind aufgrund ihres teilweise moralisch verwerflichen Verhaltens oder bewusster (jedoch riskanter) Entscheidungen zu Opfern geworden. Je näher man sich allerdings zum idealtypischen Thriller bewegt, desto geringer wird die Opferbeteiligung, bis sie schließlich bei *Almost Blue* überhaupt fehlt.

Es lässt sich argumentieren, dass die Opferbeteiligung im Detektivroman nicht nur die Aufgabe erfüllt, den Fokus des Lesers auf das intellektuelle Spiel zu richten, sondern sich auch aus der speziellen Konstitution des Detektivromans als Rätsel ergibt. Um das Verbrechen als ein Rätsel darzustellen, das durch den Detektiv gelöst werden kann, müssen die Figuren auch stets eine zumindest geringe Opferbeteiligung aufweisen. Das Opfer als Ausgangspunkt der Ermittlungsarbeit muss bereits Hinweise auf den Täter preisgeben, sonst könnte der Detektiv nie zu einer Lösung des Rätsels kommen. Nusser spricht bei den Figuren des Detektivromans von einem geschlossenen Kreis¹⁹⁸, wobei er vor allem meint, dass die Figuren zur gleichen Zeit am gleichen Ort sein müssen. Dies trifft allerdings in den für diese Arbeit analysierten Romanen nicht zu, trotzdem beinhalten sie alle ein Rätsel und ermöglichen dessen Lösung. Obwohl die Figuren sich nicht am gleichen Ort befinden, weisen sie doch eine enge Verbindung zueinander auf, die wie es scheint eine Opferbeteiligung voraussetzt. Erst im Thriller kann das Opfer völlig unbeteiligt an seiner Viktimisierung sein, da es kein Rätsel zu lösen gibt, sondern nur den Täter, den man anhand eindeutiger Beweisspuren wie DNA und Fingerabdrücken verfolgen kann. Durch diese Willkürlichkeit der Opferwerdung ist mitunter auch die Bedrohung, die vom Verbrechen ausgeht, eine viel Größere.

Was die Untergattungen des Kriminalromans betrifft, zeigt sich die höchste Opferbeteiligung wohl in der *hard-boiled novel*, was vor allem durch die Gattung an sich bedingt ist. Die

¹⁹⁶ Kniesche, op.cit., S. 16.

¹⁹⁷ Vgl. Kiefl und Lamnek, op.cit., S. 58 ff.

¹⁹⁸ Vgl. Nusser, op.cit., S. 34.

geringste Opferbeteiligung lässt sich im psychologischen Thriller finden. Im Polizeikrimi als auch im Gerichtskrimi tritt zumeist eine geringe Opferbeteiligung auf. Generell ließ sich zeigen: je geringer die Opferbeteiligung, desto stärker sind die von Schulz-Buschhaus diskutierten *action*-Elemente vertreten und desto geringer werden die *analysis*-Elemente.

3.2.3 Präsenz der Figur des Opfers

Zusätzlich zu den beiden genannten gibt es noch ein drittes Kriterium, mit dessen Hilfe man die Rolle des Opfers über die verschiedenen Untergattungen hinweg differenzieren kann. Wie sich gezeigt hat, nimmt die Figur des Opfers unterschiedlich viel Raum in den jeweiligen Kriminalromanen ein. Dieser Aspekt soll als „Präsenz der Figur des Opfers“ bezeichnet werden. Statt „Präsenz“ könnte man auch von der „Wichtigkeit“ des Opfers sprechen, da das Opfer jedoch ein zentrales Element des Kriminalromans darstellt, könnte diese Terminologie eventuell Verwirrung stiften, schließt sie doch ein, dass es auch ein „unwichtiges Opfer“ geben müsste. Deshalb wird im Folgenden von der Präsenz der Opferfiguren gesprochen; sie bezieht sich vor allem darauf, wie viel Raum die Figur des Opfers im Roman einnimmt.

Im Gegensatz zum Anwalt Luparello und dem Toten im Meer, Ernest Errerra, aus Camilleris Romanen *La forma dell'acqua* und *Il giro di boa* nimmt der afrikanische Flüchtlingsjunge relativ gesehen viel Raum ein und ist somit sehr präsent. Immer wieder kommt Montalbano in Gedanken auf den kleinen Jungen zurück, auch außerhalb der Ermittlungsarbeit. Beispielsweise trinkt er eines Abends eine halbe Flasche Whiskey um zu vergessen, und bei jedem Schluck hebt er die Flasche – “un brindisi a un piccolo guerriero che aveva combattuto fino a quando aveva potuto, ma non ce l’aveva fatta” (*Il giro di boa*, S. 142). Obwohl Giorgio erst am Ende des Romans Selbstmord begeht, weist er eine geringe Präsenz auf; seine Figur wird nur sehr oberflächlich behandelt, was der stark typisierten Darstellung der Gruppe der Nicht-Ermittelnden im idealtypischen Detektivroman entspricht.¹⁹⁹

Der Figur des Abdou Thiam in *Testimone inconsapevole* wird vor allem aus psychologischer Sicht sehr viel Raum gegeben; Guerrieri besucht ihn im Gefängnis und beschreibt, wie er unter der Situation leidet: “Abdou era, o sembrava, più magro rispetto all’altra volta. Non volle dirmi come si era procurato il grosso ematoma sullo zigomo destro.” (Pos. 845) Als ihn seine Freundin schließlich verlässt, um zurück nach Ägypten zu gehen, versucht Abdou sogar, sich aufgrund seiner aussichtslosen Situation selbst das Leben zunehmen. Somit handelt es sich hier nicht um eine stark typisierte, sondern um eine greifbare, dreidimensionale Figur. Außerdem

¹⁹⁹ Vgl. Nusser, op.cit., S. 35.

ist Abdou Thiam bei den Verhandlungen stets anwesend, wodurch seine Präsenz im Roman sehr hoch ist.

In Carlottes *La verità dell'Alligatore* ist das Opfer anfangs stark präsent, nicht nur, weil Magagnin mit dem Alligatore interagiert und er demnach nicht mehr wie ein Requisit fungiert, sondern auch nach seiner Ermordung, denn der Alligatore identifiziert sich nach dem Tod Magagnins immer mehr mit dessen Schicksal, das dem seinen so ähnlich ist. Piera Belli zeigt weitaus weniger Präsenz und über Bianchini wird nur sehr kurz gesprochen, die Präsenz dieser beiden Opfer ist also eher gering.

In Carlottes *L'amore del bandito* zeigt sich vor allem zu Beginn des Romans eine hohe Präsenz des Opfers, denn Sylvies Entführung wird dem Leser detailliert geschildert und der Einfluss, den ihr Verschwinden auf die anderen Figuren ausübt, wird thematisiert. In der zweiten Hälfte des Romans gibt es noch einige Verweise auf ihre Person, allerdings steht hier mehr die Verfolgung der Täter durch den Alligatore im Fokus, und Sylvie nimmt nur mehr eine Randposition ein.

Martina Fumai in *Ad occhi chiusi* ist ähnlich präsent wie Abdou Thiam; sie stirbt zwar am Ende des Romans, sie ist aber wie Thiam auch bei den Verhandlungen anwesend. Guerrieri besucht nicht den Tatort, um dort Indizien zu sammeln, sondern er macht sich ein Bild des Verbrechens, indem er mit Martina Fumai in seinem Büro interagiert. Da auch das Verbrechen des Stalkings im Fokus steht, wird indirekt auch auf Martinas Gefühle eingegangen. Guerrieri informiert sich in einem amerikanischen Buch über *Stalking* als Verbrechen und dessen Auswirkungen auf das Opfer:

L'autore spiegava che è difficile rendersi conto dell'intensità della paura e dello sgomento provati dalle vittime. L'orrore è talmente intenso e costante che spesso fugge alla comprensione di chi non ne è coinvolto. [...] A mano a mano che il terrorismo si intensifica la vita del/della perseguitato/a diventa una prigioniera. (Pos. 550)

Somit wird zwar nicht aus der Perspektive des Opfers geschrieben, jedoch werden Martinas Ängste thematisiert und ihrer Person dadurch sehr viel Raum gegeben.

In Lucarellis *Lupo mannaro* steht eher der Mörder im Vordergrund, da die Morde, mit Ausnahme des Prologs, aus seinem Blickwinkel (wohl aber in der dritten Person) geschildert werden. Im Speziellen hervorzuheben ist die Präsenz des ersten Opfers, dem im Roman relativ viel Raum gegeben wird, obwohl die Frau bereits vor mehr als zwanzig Jahren getötet wurde. Die eigentliche Ermittlungsarbeit konzentriert sich nämlich hauptsächlich auf dieses eine

Opfer, da Kommissar Romeo sich dadurch neue Beweise erhofft, die zu einer Verurteilung des Ingenieurs führen könnten.

In *Almost Blue* nimmt das Opfer im Vergleich zu den anderen für die vorliegende Arbeit untersuchten Romanen am meisten Raum ein. Im Thriller, so erläutert Kniesche, „stehen nicht der Detektiv und seine Fähigkeiten der Deduktion im Mittelpunkt des Interesses sondern der Täter und/oder das Opfer“²⁰⁰. In *Almost Blue* tritt Simone sogar als homodiegetischer Erzähler auf, wodurch man einen detaillierten Einblick in seine Gedanken und Gefühle bekommt. Von den übrigen Opfern erfährt man jedoch wenig; es werden meist nicht mehr als ihre Namen genannt sowie der Ort, an dem ihre Leichen gefunden wurden. Wie bereits erläutert, wird auf eine genaue Schilderung der Morde verzichtet.

Zusammenfassend lässt sich argumentieren, dass die Präsenz des Opfers im italienischen Kriminalroman von der Untergattung abhängig ist – oder zumindest mit dieser in Zusammenhang steht, jedoch nur bedingt von der Einordnung der einzelnen Werke entlang des Kontinuums Detektivroman/Thriller. Dem Opfer wird im Thriller meist mehr Raum gegeben als im Detektivroman, was vor allem durch die chronologische Erzählweise und die Zukunftsspannung bedingt ist. Da der Mord nicht mehr die Rätselspannung auslösen muss, kann die Möglichkeit genutzt werden, sich intensiver mit dem Opfer auseinanderzusetzen, indem das Verbrechen *live* geschildert wird. Eine Ausnahme hierzu bildet der *romanzo giudiziario*, der wie im Fall von *Testimone inconsapevole* wichtige Elemente des idealtypischen Detektivromans enthält, es aber trotzdem schafft, dem Opfer sehr viel Raum zu geben. Da die Hauptaufgabe des Helden des Romans in der Verteidigung seiner Mandanten liegt und er diese Aufgaben nur erfolgreich erledigen kann, wenn er so viel wie möglich über diese „Opfer“ weiß, ist dies wenig überraschend. Diese Untergattung des Kriminalromans schafft es, das gedankliche Spiel zu fokussieren, den Leser somit auf einer intellektuellen Ebene zu unterhalten und der Figur des Opfers trotzdem eine sehr bedeutende Rolle einzuräumen; eine Aufgabe, die der Detektivroman in seiner klassischen Form nicht zu erfüllen vermag.

Im Polizeikrimi tritt eine geringe Präsenz der Opferfiguren auf; diese sind am Anfang des Romans bereits tot und man erhält keinen Einblick in ihr Bewusstsein. Auch dem Flüchtlingsjungen wird vor allem im Vergleich zu den Romanen der anderen Untergattungen relativ wenig Raum gegeben. In der *hard-boiled novel* ist die Präsenz der Figur des Opfers höher, man erhält auch teilweise Einblick in ihre Gedankengänge. Wie bereits erläutert, wird

²⁰⁰ Kniesche, op.cit., S. 16.

dieser Figur im *romanzo giudiziario* besonders viel Raum gegeben, da sie bei den Verhandlungen anwesend ist und auch der Ermittler sehr stark mit dem Opfer interagiert, um sich auf den Prozess adäquat vorzubereiten. Eine ähnlich hohe Präsenz zeigt sich im psychologischen Thriller, bei welchem dem Leser auch Einblick in die Gedanken und das Bewusstsein des Opfers gewährt wird.

Bezüglich der zweiten Forschungsfrage lässt sich somit zusammenfassen, dass eine Typologisierung möglich ist, wobei sie folgende Dimensionen umfassen kann, die auch für die Gattungsanalyse relevant sind:

- Die Figur des Opfers im italienischen Kriminalroman kann bereits zu Anfang des Romans tot sein, oder als eine Figur des Romans eingeführt werden, die erst später getötet wird oder überhaupt nicht den Tod findet.
- Die Figur des Opfers lässt sich auch anhand ihrer Opferbeteiligung unterscheiden, die hoch, gering/unfreiwillig oder auch gänzlich fehlen kann.
- Die Figur des Opfers kann auch anhand ihrer Präsenz im Roman differenziert werden, die hoch bis niedrig sein kann.

Bezieht man sich auf die von Nusser diskutierten idealtypischen Stränge des Detektivromans/Thrillers, ist eine Typologisierung anhand dieser drei Merkmale möglich, allerdings treten jeweils auch Ausnahmen auf. So gibt es sowohl in Camilleris Romanen, die eher dem Pol des Detektivromans zuzuordnen sind, als auch in Lucarellis Romanen, die eher dem Pol des Thrillers angehören, „tote“ sowie „lebende“ Opfer. Was die Opferbeteiligung angeht, lässt sich verallgemeinern, dass diese mit Annäherung zum Pol des Thrillers abnimmt, sie ist jedoch vor allem in den Romanen der *hard-boiled school* am größten. Berücksichtigt man die Welt, in der diese Romane ihre Handlung entfalten – eine Welt, die wie Chandler beschreibt, gefüllt ist mit „people with a sharp, aggressive attitude to life [who are] not afraid of the seamy side of things“²⁰¹ – ist es nicht verwunderlich, dass auch die Opfer sich in kriminellen Kreisen bewegen und deshalb eine hohe Opferbeteiligung feststellbar ist. Die Präsenz des Opfers nimmt in Richtung des Thrillers zu; man erhält zunehmend Einblick in die Gedanken und das Bewusstsein des Opfers, bis schließlich sogar das Opfer gleich viel Raum einnimmt wie die Figur des Täters und die des Ermittlers. Allerdings bilden die *romanzi giudiziari* hier eine Ausnahme, denn auch in ihnen wird dem Opfer sehr viel Raum gegeben, obwohl nicht aus deren Blickwinkel geschrieben wird.

²⁰¹ Chandler, op.cit.

Was die diversen Untergattungen betrifft, die in Kapitel 2 ausführlich besprochen wurden, kann man wie folgt zusammenfassen: Im Polizeikrimi, vertreten durch Camilleris Werke, sind die Opfer zumeist bereits zu Anfang des Romans tot und weisen eine geringe bis hohe Opferbeteiligung auf. Hierbei gibt es allerdings auch Ausnahmen; so kann das Opfer noch leben und die Opferbeteiligung fehlen, was jedoch eine emotionale Reaktion in der Ermittlerfigur in Bezug auf das Schicksal des Opfers hervorruft, die eine Grenzüberschreitung zum Thriller zur Folge hat. Die Präsenz der Opfer ist im Vergleich zu den anderen analysierten Untergattungen relativ gering. Der *romanzo giudiziario* sticht vor allem durch die hohe Präsenz des Opfers hervor, welches als eine zentrale Figur des Romans angesehen werden kann. Die Opfer weisen eine geringe bis fehlende Opferbeteiligung auf; das Opfer lebt zu Anfang des Romans noch, da diese Figuren stets bei den Verhandlungen im Gerichtssaal anwesend sind. Was die italienische Ausprägung der *hard-boiled novel* betrifft, weisen die Opfer, wie man dies für diese Untergattung erwarten würde, eine geringe bis hohe Opferbeteiligung auf, und sind zu Anfang des Romans bereits tot oder noch am Leben. Sind sie am Leben, führt dies, wie im Polizeikrimi, zu einer Zunahme der *action*-Elemente und einer Zurückdrängung der *analysis*-Elemente, was schließlich zu einer Annäherung an den idealtypischen Thriller führt. Im psychologischen Thriller, vertreten durch Lucarellis Romane, gibt es sowohl Opfer, die zu Anfang des Romans bereits tot sind, als auch eine bedeutende Anzahl an Opfern, die erst im Laufe des Romans getötet wird. Die Opfer können zudem auch vom Täter verfolgt, aber am Ende verschont werden. Hervorzuheben ist die unfreiwillige bis fehlende Opferbeteiligung, welche die Opfer im psychologischen Thriller kennzeichnet. Wie auch in den anderen für die vorliegende Arbeit untersuchten Romanen nimmt bei Auftreten mehrerer Opfer stets ein Opfer mehr Raum ein als die anderen; in *Il giro di boa* ist dies der namenlose Flüchtlingsjunge, in *La verità dell'Alligatore* ist es der drogensüchtige Magagnin, in *Lupo mannaro* das erste Opfer des Ingenieurs, mit dem seine Mordserie begann und in *Almost Blue* handelt es sich hierbei eindeutig um die Figur des blinden Simone.

3.3 Die Darstellung der Figur des Opfers: weitere Aspekte

Bezüglich der dritten Forschungsfrage – *Welche weiteren Aspekte mit Bezug zur Darstellung der Figur des Opfers sind auf Basis der gewählten italienischen Kriminalromane von Relevanz?* – lassen sich anhand der in Kapitel 3 vorgestellten *gialli* zwei weitere relevante Aspekte identifizieren, die im Folgenden näher betrachtet werden: die teilweise stark ausgeprägte Ermittler-Opfer-Beziehung als auch die Darstellung der Figur des Opfers als Mittel der Sozialkritik.

3.3.1 Die Ermittler-Opfer-Beziehung

In den ausgewählten italienischen Werken zeigt sich jeweils eine mehr oder weniger relevante „Ermittler-Opfer-Beziehung“, wobei mit dieser Bezeichnung nicht ausschließlich eine Liebesbeziehung oder freundschaftliche Beziehung beschrieben werden soll, sondern vor allem die Relation der Figur des Ermittlers zur Figur des Opfers mit Bezug auf die idealtypischen Strukturen und Elemente des Kriminalromans.

In *La forma dell'acqua* nimmt diese Beziehung im Falle des Anwalts Luparello keine bedeutende Rolle ein, für die Figur des Giorgio ist sie allerdings äußerst relevant, denn sein Schicksal ist eng mit dem Einwirken Kommissar Montalbanos verknüpft. Als Montalbano bei Luparellos Witwe auf Besuch ist, um mehr über den Tod ihres Mannes zu erfahren, zeigt die Witwe dem Kommissar Fotos des Verstorbenen wie er am Tatort gefunden wurde – „L'ingegnere era sempre stato un tipo elegante, [...] ora però era senza cravatta, la camicia stazzonata, gli occhiali per traverso [...]. Ma quello che più colpì il commissario fu la vista dei pantaloni abbassati fino alle ginocchia [...] e il sesso oscenamente, sconciamente, esposto, grosso, villosso, in completo contrasto con le minute fattezze del resto del corpo“ (S. 24). Als Giorgio diese Bilder sieht – und diese bekommt er nur zu Gesicht, weil Montalbano und die Witwe sie zuvor durchsehen und Montalbano sie nicht schnell und unauffällig genug entfernt – ist er sichtlich schockiert über die Art und Weise, wie der Anwalt Rizzo die Angelegenheit gelöst hat – „Non così, oh Dio, non così!“ (S. 113) schreit er aus. Montalbano schlussfolgert, dass Giorgio aufgrund dieser diffamierenden Bilder schließlich zur Waffe griff, um den Anwalt Rizzo zu ermorden und der Schluss liegt nahe, dass Giorgio, tief bewegt über diese zur Schaustellung seines Onkels, am Ende deshalb Selbstmord begeht. Es besteht somit sehr wohl eine Beziehung zwischen Montalbano und Giorgio, denn hätte Montalbano seine Ermittlungen nicht aufgenommen, hätte Giorgio die Bilder wohl nie zu Gesicht bekommen.

In *Il giro di boa* ist die Ermittler-Opfer-Beziehung von noch größerer Bedeutung, denn sie hat Auswirkungen auf die Arbeitsweise der Ermittlerfigur. Während in *La forma dell'acqua* eine Überhöhung Montalbanos durch seinen Intellekt besteht, ist diese Überhöhung in *Il giro di boa* weitaus weniger ausgeprägt, vielmehr löst Montalbano den Fall durch reinen Zufall – beispielsweise kommt eine alte Bekannte von ihm zufällig in sein Büro und sieht das Foto des unbekanntes Toten, den sie als Ernesto Errerra erkennt, mit dem sie zuvor eine Affäre hatte. Zudem sind die weiteren Figuren des Romans sogar geschickter darin, das Rätsel des Mordes zu lösen als Montalbano selbst: „È così Ciccio Albanese, omo di mare, non solo era arrivato alle stesse conclusioni di Pasquano, omo di scienza, e di Montalbano, omo di logica sbirresca,

ma aviva fatto un gran passo avanti.“ (S. 54) Hierdurch entfällt teilweise das intellektuelle Spiel, das Mitraten durch den Leser wird erschwert; der Leser kann lediglich mit Montalbano im Dunkeln tappen, und darauf warten, dass eine der anderen Figuren etwas Licht in dieses Dunkel bringt.

Auch wenn Montalbano seine schwindenden detektivischen Fähigkeiten auf sein Alter zurückführt – „S’incaponì a ripassare le scene, a metterle meglio a foco. Nenti. S’avvilì. Questo era un signo certo di vicchiaia.“ (S. 69) – ist es mitunter der emotionale Gehalt des Falles, der Montalbanos Scharfsinn trübt. Als er das schwarzafrikanische Kind am Ufer sieht, erinnert er sich daran, dass auch er und Livia einmal Kinder wollten und ist heftig bewegt von dieser Erinnerung – „arrinscì a tempo a bloccare la commozione a costo di muzzicarsi quasi a sangue il labbro di sutta“ (S. 61) – und weiß deshalb den verzweifelten Blick des Jungen nicht richtig zu deuten. Hier findet eine Vermenschlichung der Detektivfigur statt, die allerdings auf Kosten ihrer intellektuellen Fähigkeiten geht. Nur Montalbanos langjährige Freundin Livia durchschaut die Situation rund um den Flüchtlingsjungen: “Quando si è arreso [...] non si è arreso al nemico che eri tu in quel momento, ma alle circostanze. Con lucidità si è reso conto che non aveva più vie di fuga.” (S. 91) Und durch Livia auf die richtige Spur geführt, begreift auch Montalbano: “Allora non l’aveva capita, quella taliata; ora, dopo quello che aveva detto Livia, sì. L’occhi del picciliddro lo supplicavano. Gli dicevano: per carità, lasciami andare, lasciami scappare.” (S. 92) Es ist diese Fehlinterpretation Montalbanos, die den Herausgeber der Druckausgabe wohl dazu veranlasst hat, diesen Fall als „l’inchiesta più dura del commissario Montalbano“²⁰² zu bezeichnen:

Di colpo, nella testa, gli trasì un pinsèro, una lama ghiazzata che doppo avergli spaccato il ciriveddro, scinnì e si fermò, devastante, trafittura, in mezzo al petto: il valente, il brillante commissario Salvo Montalbano aviva pigliato per la manina quel picciliddro e, volenteroso aiutante, l’aviva consegnato ai sò carnefici. (S.112-113)

Was diesen Mord emotional relevant erscheinen lässt, ist somit vor allem die Bedeutung, die der Tod des Jungen für Montalbano hat – „Ed era stato lui a pigliare per mano quella criatura e a portarla verso l’orrore. Non ce la faceva a perdonarsi, era inutile ripetersi che lui anzi aviva creduto di agire per il meglio...“ (S. 139) Diese heftige Reaktion beeinflusst auch Montalbanos Ermittlungsarbeit; er reagiert wütender, schlägt Mittäter zusammen, ist wagemutiger in seiner Aufklärungstätigkeit, sodass er bei der gefährlichen Erkundung der Villa fast sein eigenes Leben aufs Spiel setzt. Montalbano trägt natürlich objektiv betrachtet keine Schuld an dem Tod

²⁰² Umschlag von Camilleri, A. 2003. *Il giro di boa*.

des Jungen; er selbst allerdings macht sich Vorwürfe, da seine intellektuellen Fähigkeiten nicht ausreichen, um die Situation richtig einzuschätzen und die tatsächlichen Hintergründe zu durchschauen.

Montalbano verliert seine außergewöhnliche Beobachtungsgabe allerdings nicht gänzlich, sondern findet sie am Ende des Romans wieder. Es gelingt ihm schließlich, als er sich wieder auf sich selbst besinnt und die Szene am Ufer in Gedanken Revue passieren lässt, auf die Lösung des Rätsels zu kommen und die beiden Fälle – den Toten im Meer und den Flüchtlingsjungen – miteinander zu verknüpfen und so das Rätsel des Verbrechens zu lösen.

Während in *Il giro di boa* die intellektuellen Fähigkeiten des Ermittlers durch den emotionalen Gehalt der Opfer-Ermittler-Beziehung heruntergesetzt sind, kommt Carofiglios Ermittlerfigur in *Testimone inconsapevole* durch sie erst so richtig in Fahrt. Es herrscht generell eine starke Verbindung zwischen Ermittler und Opfer vor: Guerrieri schafft es mit Hilfe des neuen Falles wieder Kontrolle über sein Leben zu bekommen und für Abdou Thiam ist Guerrieri der einzige Ausweg aus seiner misslichen Lage.

Der „avvocato detective“²⁰³, wie Guagnini die Figur Guido Guerrieris beschreibt, ist unglücklich mit seinem Job – „Anni prima il mio lavoro mi piaceva abbastanza. Adesso invece mi dava un vago senso di nausea.“ (Pos. 53) Er wird von seiner Verlobten Sara am Anfang des Romans völlig überraschend verlassen, als sie von seiner *infedeltà* erfährt, woraufhin er an Panikattacken zu leiden beginnt – „Per almeno un mese vissi nel terrore costante di essere colpito di nuovo dal panico. È buffo, a ripensarci adesso. Vivevo nella paura di essere assalito dalla paura.“ (Pos. 143) Zu allem Überfluss verfällt er schließlich auch noch in eine tiefe Depression, die von ausgeprägter Insomnie begleitet wird. Der psychologischen Dimension der Figur des Anwalts Guerrieri wird im Roman somit sehr viel Raum gegeben, weswegen die Romane Carofiglios mehr sind als bloß Kriminalromane, wie dies auch Guagnini ausdrückt – „I 'gialli' di Carofiglio sono anche esplorazioni nell'interiorità dei personaggi“²⁰⁴.

Auch die Beziehung zwischen Guerrieri und Abdou Thiam wird auf einer tiefergehenden Ebene beleuchtet. Der aussichtslose Fall des jungen Afrikaners hilft dem Anwalt Guerrieri, seine psychischen Probleme zu überwinden, da der Auftrag ihm ein Ziel gibt, auf das er seine Energien fokussieren kann. Guerrieri nimmt den Fall an, weil er etwas von sich selbst in dem jungen Afrikaner sieht – „Perchè riconosco qualcosa, di me, credo“ (Pos. 1859) und beschließt,

²⁰³ Guagnini, op.cit., S. 161.

²⁰⁴ Ibid.

ihm auch ohne das nötige Honorar zu helfen - „Fanculo i soldi“ (Pos. 1330). Um Abdou Thiam zu helfen, wächst Guerrieri sogar über sich hinaus; sehr geschickt diskreditiert er die Aussagen eines wichtigen Zeugen, indem er seine rassistischen Vorurteile aufdeckt und ihn als *falso testimone inconsapevole* entlarvt:

Fra il mentire – cioè dire consapevolmente cose false – e dire la verità cioè riferire i fatti in modo conforme al loro effettivo svolgimento – esiste una terza possibilità. [...] Quella del teste che riferisce una certa versione dei fatti nella erronea convinzione che essa sia vera. Si tratta di quella che potremmo definire la falsa testimonianza inconsapevole. (Pos. 3004)

Dadurch führt er die alles entscheidende Wende herbei, die schließlich zum Freispruch des Angeklagten führt. Durch den Fall erlangt Guerrieri eine enorme Berühmtheit, was sich mitunter dadurch zeigt, dass er von Journalisten umringt ist und sogar die Zeitungen über seinen Fall berichten:

Lessi l'articolo due volte. Spettacolare controesame. Non riuscivo a reprimere il compiacimento infantile che dava leggere quelle parole e guardare quella mia foto sul giornale. Era accaduto qualche altra volta, per altri processi [...]. In questo caso però era diverso. Ero io il protagonista dell'articolo". (Pos. 2371)

Nicht nur beruflich bringt ihn der Fall Abdou Thiams weiter, sondern auch seine psychischen Probleme hat er am Ende zunehmend überwunden: „Anche quella notte dormii come un sasso e mi svegliai riposato e allegro.“ (Pos. 2458)

In *La verità dell'Alligatore* zeigt sich ebenfalls eine wichtige Opfer-Ermittler-Beziehung, die allerdings nicht so intensiv ausfällt wie in *Testimone inconsapevole*, was darin begründet liegt, dass Magagnin bereits zu Anfang des Romans an einer Überdosis Drogen stirbt. Hinsichtlich der Ermittler-Opfer-Beziehung zeigt Carlottos Roman *La verità dell'Alligatore* zudem Ähnlichkeiten mit Tabucchis *Il filo dell'orizzonte*, denn wie Spino ist der Alligatore vor allem daran interessiert, mehr über das Opfer herauszufinden, weil er etwas von sich selbst in dem jungen Mann sieht. Der Alligatore ist jedoch nicht in der Lage, diese Verbindung zu erkennen; sein Freund Rossini ist sich dieser Verbindung jedoch bewusst und macht ihn darauf aufmerksam:

„Ormai è morto, Marco. Cosa vuoi che se ne faccia dell'innocenza?“

Non potevo più trattenere la rabbia. “Cosa?” gridai. “Aveva la possibilità di ricominciare e proprio sul più bello l'hanno fottuto. Tutti! La Belli che ha giocherellato con la sua vita, l'assassino che l'ha incastrato, la giustizia che gli dà la caccia e l'eroina che l'ha ammazzato. Qui non si tratta di giocare a guardie e ladri ma di ristabilire la verità. Era innocente. Ha diritto ad avere giustizia anche se è morto”.

„La giustizia che non hai avuto tu, vero?“

“Cosa c’entra?“ sbottai, innervosito dal fatto che Beniamino paragonasse la mia vita a quella di Magagnin.

“Anche tu eri il colpevole ideale: studente fuori corso, cantante di blues con il vizio del goccio, costumi non proprio irreprensibili, un sacco di idee strane in testa. Non si sono presi il disturbo di verificare se c’entravi o meno con il tizio che avevi ospitato.“ (Pos. 702)

Obwohl der Auftrag Magagnin zu suchen, den der Alligatore zu Anfang des Romans erhält, bereits erfüllt ist, führt er seine Ermittlungen weiter und riskiert sogar sein Leben, um Magagnins Unschuld zu beweisen. Dass er damit auch mit seinem eigenen Schicksal ins Reine kommen will, zeigt sich vor allem dadurch, dass Magagnin zu diesem Zeitpunkt bereits tot ist und somit von dem Beweis seiner Unschuld nicht mehr profitieren kann.

In *Ad occhi chiusi*, das eher Nussers Kriterien des idealtypischen Thrillers folgt, besteht ebenfalls eine engere Beziehung zwischen Opfer und Ermittlerfigur; als sich Guerrieri auf den Prozess vorbereitet, muss er sich auch in sein Opfer hineinversetzen, um es erfolgreich verteidigen zu können und so informiert er sich ausführlich über das Delikt des Stalkings:

Li avevo sempre considerati dei fatti minori. La coda di rapporti finiti male. Piccole violenze, insulti, molestie ripetute. Fatti minori. Non avevo mai pensato a come questi fatti minori potessero devastare la vita delle vittime. (Pos. 580)

Guerrieri glaubt zudem, Martina Fumais Angst riechen zu können, als sie in seinem Büro sitzt und über ihre psychischen Probleme spricht: „Quando furono uscite andai a spalancare le finestre, anche se fuori faceva freddo. Per far cambiare l’aria. Non volevo che l’odore acre della paura rimanesse a lungo lì dentro.“ (Pos. 1113) Wie bereits erläutert, hat auch Guerrieri mit psychischen Problemen zu kämpfen, unter anderem Panikattacken und Depressionen, wodurch er sich besser in die Situation Martina Fumais hineinversetzen kann und ihn auch dieser Fall auf einer tiefergehenden Ebene berührt. Als der gegnerische Anwalt Delissanti versucht, Martinas Aussagen aufgrund ihrer psychischen Probleme als nicht valide einzustufen, zieht Guerrieri einen Vergleich zu seinem eigenen Leben, denn auch er hat in *Testimone inconsapevole* einen Psychiater aufgesucht: „Già, cosa c’entravano [i suoi problemi]? Buona domanda. Se hai avuto bisogno di uno psichiatra non puoi fare il testimone? E l’avvocato? L’avvocato lo puoi fare?“ (Pos. 1066)

In gewisser Weise trägt Guerrieri, ähnlich der Figur Montalbanos in Camilleris *Il giro di boa*, dazu bei, dass das Opfer ermordet wird. Guerrieri gibt der verängstigten Martina wieder neue Hoffnung und das Gefühl, dass sie selbst nicht passiv bleiben muss, sondern sich aktiv aus ihrer Rolle befreien kann. Folgende Reaktion Guerrieris während der Verhandlungen verdeutlicht

dies: „Stavo per fare opposizione, ma all’ultimo momento mi trattenni. Pensai che fare opposizione a quella domanda significava [...] che pensavo che Martina non fosse in grado di rispondere e di cavarsela.” (Pos. 1779) Auch die Gespräche, die Guerrieri mit ihr führt, scheinen Martina zu helfen – “Il racconto di Martina durò almeno tre quarti d’ora. Sembrava un po’ più tranquilla, come se si fosse tolto un peso, alla fine.” (Pos. 1098) Martina Fumai erlangt somit durch Guerrieri mehr Selbstvertrauen, was am Ende dazu führt, dass sie den Mut aufbringt, ihrem Peiniger gegenüberzutreten, wodurch sie jedoch zu Tode kommt. Guerrieri unterscheidet sich allerdings von Montalbano, da er bei sich keine Beteiligung an Martina Fumais Schicksal erkennt oder diese zumindest nicht thematisiert.

In Carlotto's *L'amore del bandito* besteht eine eher indirekte Verbindung zwischen Ermittler- und Opferfigur, da Sylvie mit dem Gefährten des Alligatore liiert ist. Greta Gardner will sich für den Tod ihres Geliebten rächen, den Rossini in Notwehr erschossen hat. Diese Kette von verhängnisvollen Ereignissen konnte sich allerdings erst in Gang setzen, weil der Alligatore den Auftrag des Serben vehement abgelehnt hat, denn er will nichts mit Drogen zu tun haben – „Il mondo del traffico di stupefacenti è marcio, in tutti i sensi. Starne lontani è puro buonsenso.“ (Pos. 261) Als der Alligatore den Auftrag verweigert, sieht sich der Serbe gezwungen zu drastischeren Mitteln zu greifen, um ihn dazu zu bewegen, den Auftrag anzunehmen, die schließlich den Tod des Serben zur Folge haben. Somit führt die Verweigerung des Auftrags durch den Alligatore schließlich dazu, dass Sylvie Opfer einer Entführung wird.

In Lucarellis Roman *Lupo mannaro* tritt keine enge Verbindung zwischen Opfer und Ermittler auf, wohl aber in *Almost Blue*, bei dem vor allem die enge Beziehung zwischen Grazia Negro und Simone hervorzuheben ist. Wie bereits erläutert, entschließt sich Simone nur deshalb, den Ermittlern zu helfen, weil er sich in Grazia Negro's *voce blu* verliebt hat; am Ende entwickelt sich sogar eine Liebesbeziehung zwischen Grazia Negro und Simone. Die Ermittlerin Grazia Negro war zuvor in ihren Vorgesetzten Kommissar Vittorio Poletto verliebt, doch gegen Ende des Romans wird sie sich ihrer Gefühle für Simone bewusst und distanziert sich offen von Poletto:

- Vuoi che te lo dica, bambina? Questo Iguana... a me, più che prenderlo, interessa capirlo.
- Io no. Io voglio prenderlo. E per favore, Vittorio... non chiamarmi più bambina. Mi dà fastidio.
- [...] Non disse nulla e neppure Grazia, che stava pensando ad altro. Pensava a Simone. A quello che aveva provato per lui quando lo aveva stretto tra le braccia, sulla porta della mansarda. (S. 234)

In *Almost Blue* lässt sich ebenfalls eine Beteiligung Grazia Negro's an Simones Opferwerdung argumentieren. Da Negro den blinden Simone in die Ermittlungen miteinbezieht, um den

Iguana anhand seiner *voce verde* zu identifizieren, kommt Simone in Kontakt mit dem Täter, der ihn schließlich als nächstes Opfer aussucht. Daraufhin wird Simones Mutter getötet und auch Simone selbst fällt beinahe dem Iguana zum Opfer. Auch wenn Grazia Negros Gedanken dem Leser in dieser Hinsicht nicht derart offen zugänglich sind wie dies bei Montalbanos Schuldgefühlen der Fall ist, kann man doch aus den Dialogen erkennen, dass sie sich schuldig fühlt. Als Kommissar Poletto sie fragt, wie es Simone geht, erwidert sie schroff: „Sta come sta uno che gli hanno ammazzato la madre e deve vivere nascosto sotto la protezione della polizia“, woraufhin Poletto erwidert: „Bambina, cambia tono. Non è stata né colpa mia né colpa tua... è successo e basta.“ (S. 232)

Basierend auf den soeben erläuterten Analysen lässt sich zusammenfassen, dass in den als Textkorpus verwendeten italienischen Kriminalromanen zumeist eine enge Ermittler-Opfer-Beziehung auftritt, unabhängig davon, ob die Romane eher eine Zuordnung zum Pol des idealtypischen Detektivromans oder dem des Thrillers erlauben. Diese Beziehung kann sich sowohl negativ als auch positiv auf die Arbeitsweise des Ermittlers auswirken, wie sich in *Il giro di boa* und *Testimone inconsapevole* gezeigt hat. Hervorzuheben ist auch die Mitwirkung der Ermittlerfigur an der Opferwerdung; so könnte man argumentieren, dass Giorgio sich aufgrund von Montalbanos Zutun am Ende das Leben nimmt, weil er durch Montalbano über den Verrat des Anwalts Rizzo erfahren hat. Montalbano sieht die Schuld für den Tod des Flüchtlingsjungen bei sich selbst und auch Grazia Negro ist sich ihrer Mitwirkung bewusst. Guerrieri allerdings thematisiert seine Rolle in der Opferwerdung von Martina Fumai nicht, diese ist aber trotzdem ersichtlich.

Was die Untergattungen des Kriminalromans betrifft, können folgende Schlussfolgerungen gezogen werden: Im *romanzo giudiziario* von Carofiglio hat die Ermittler-Opfer-Beziehung einen hohen Stellenwert. Guerrieri sieht etwas von sich selbst in Abdou Thiam, vielleicht, weil auch er wie der Afrikaner von seiner Freundin verlassen wurde und nun alleine mit seinen Problemen fertig werden muss. Da er ihn erfolgreich verteidigt, bekommt er sein Leben wieder in den Griff und erlangt großen Ruhm als Anwalt. Im psychologischen Thriller von Lucarelli gestaltet sich die Opfer-Ermittler-Beziehung intensiver, da der Leser diese Beziehung nicht nur aus Sicht des Ermittlers, sondern auch aus Sicht des Opfers erlebt. Zudem verlässt sie die rein platonische Ebene. In der italienischen Version der *hard-boiled novel* von Carlotto ist die Opfer-Ermittler-Beziehung etwas einseitiger, da vor allem das Opfer einen großen Einfluss auf die Ermittlerfigur ausübt. Der Alligatore sieht sich selbst in der Figur des Magagnin und riskiert sein Leben, um die Wahrheit herauszufinden und dessen Unschuld zu beweisen – eine

Möglichkeit der Wiedergutmachung, die dem Alligatore selbst nicht vergönnt war. Im Polizeikrimi, der am ehesten den idealtypischen Strukturen des Detektivromans folgt, zeigt sich eine zu intensive Ermittler-Opfer-Beziehung als hinderlich für die Ermittlungsarbeit, da sie die intellektuellen Fähigkeiten des Ermittlers herabsetzt, indem sie seine emotionale Seite, nicht die rationale anspricht. Über die einzelnen Untergattungen hinweg zeigt sich zudem eine Mitwirkung des Ermittlers an der Opferwerdung, welche die enge Beziehung der Figur des Ermittlers und der des Opfers im italienischen Kriminalroman erkennen lässt.

3.3.2 Die Darstellung der Figur des Opfers als Mittel der Sozialkritik

Nusser erläutert, dass Kriminalromanautoren seit 1960 verschiedenste Versuche unternommen hätten, „die Unterhaltungsqualitäten der Gattung mit gesellschaftskritischen [...] Anliegen“²⁰⁵ zu verknüpfen. In diesem Abschnitt soll aufgezeigt werden, inwieweit die Darstellung der Figur des Opfers in den für diese Arbeit gewählten Kriminalromanen als Mittel der Sozialkritik dient.

Camilleris *La forma dell'acqua* weist so gut wie keine sozialkritischen Elemente im Bezug zum Opfer auf, *Il giro di boa* hingegen verfolgt neben der Aufklärung des Mordes noch eine weitere Art der Aufklärung – die Bewusstmachung über die sozialen und gesellschaftspolitischen Zustände im Bezug zur Flüchtlingskrise. Obwohl der Roman bereits 2003 veröffentlicht wurde, spricht er somit eine aktuelle Thematik an. Mit der Darstellung des schwarzafrikanischen Flüchtlingsjungen wird eine eindeutig sozialkritische Intention verfolgt; Montalbano erfährt durch den Journalisten Sozio Melato über das grausame Schicksal der minderjährigen Flüchtlinge, die kriminellen Organisationen zum Opfer fallen:

„Commissario, ci sono organizzazioni criminali che li fanno arrivare apposta. Questi bambini valgono moltissimo. Sono anche roba di esportazione. [...] Recentemente un pm di Trieste ha raccolto una quantità enorme d'intercettazioni telefoniche che parlavano di compravendita di bambini extracomunitari per espianti d'organi. [...] Altri minori vengono messi a disposizione dei pedofili. Tenga presente che su un bambino così, solo, senza parenti, senza nessuno, si può, pagando cifre altissime, esercitare un certo tipo di pedofilia estrema. [...] Poi c'è il racket dell'accattonaggio. [...] Ho parlato con un bambino albanese che era stato rapito e che il padre è riuscito a riprendersi. L'avevano reso zoppo, ferendolo profondamente al ginocchio [...]. Così impietosiva di più i passanti?“. (S. 206)

Als Montalbano im Fernsehen erneut erschreckende Bilder von toten Flüchtlingen sieht, die ans Ufer gespült wurden, wird auch der Umgang der Gesellschaft mit dieser Problematik thematisiert: „Sconvolgenti. Sì, ma sconvolgenti per chi? – si spiò il commissario. A forza di

²⁰⁵ Nusser, op.cit., S. 129.

vederle, quelle immagini così diverse e così simili, lentamente ci si abituava. Uno le taliava, diceva ‘povirazzi’ e continuava a mangiarsi gli spaghetti con le vongole.” (S. 65)

Die Figur des Abdou Thiam aus *Testimone inconsapevole* wird ebenfalls dazu verwendet, sozialkritisch zu wirken. Abdou Thiam ist nämlich vor allem Opfer der stark zu kritisierenden Arbeitsweise der Justizbeamten als auch der rassistischen Einstellung des Barkeepers. Als Thiam gefragt wird, warum er sich nicht gleich gegen die Anschuldigungen verteidigt hat, als er dem Richter vorgeführt wurde, antwortet er:

Avvocato, lo sai come stavo quando mi hanno portato dal giudice? Non potevo respirare per le botte, non ci sentivo da un orecchio. Prima mi hanno dato le mazzate i carabinieri, poi mi hanno dato le mazzate i secondini, quando sono entrato in carcere. [...] Poi l’avvocato mi ha detto che non dovevo rispondere, perché c’era solo il rischio di complicare la situazione. (Pos. 506)

Allein die Aussage des Barkeepers, die sehr deutlich seine ablehnende Haltung der schwarzafrikanischen Strandverkäufer ausdrückt – „Disturbano, disturbano, e come che disturbano“ (Pos. 2184) und die für Abdou Thiam beinahe eine lebenslängliche Inhaftierung zur Folge hat, beleuchtet die Konsequenzen, die eine solche Art der Diskriminierung mit sich bringt. Rassismus ist überhaupt ein zentrales Thema des Romans; als eine Klientin Guerrieris länger warten muss, weil die Freundin von Abdou Thiam ohne Termin auftaucht und gerade im Büro des Anwalts sitzt, denkt sich Guerrieri: “Immaginai vagamente i pensieri della mia cliente quando – vedendo Abagiabe Deheba passare – si rese conto di aver dovuto aspettare a causa di una *negra*.” (Pos. 416, Kursivdruck im Original)

Magagnin, das Opfer aus Carlottos *La verità dell’Alligatore*, wird ebenfalls verwendet um Kritik an der Arbeitsweise des Justizsystems zu üben, wobei es hier vor allem um folgendes geht: „il rischio di un errore giudiziario, ... *il crimine più orrendo per uno Stato di diritto*” (Pos. 1015, Kursivdruck im Original) Als der Gerichtsmediziner Artoni gefragt wird, warum die Beweismittelerhebung nicht korrekt durchgeführt wurde, antwortet dieser:

In quel periodo avevo troppo lavoro. L’affidai a Ferrini, il mio socio di studio... si fa sempre così. Anche lui aveva poco tempo e poi il caso non era certo uno di quelli che ti rende celebre. Per questo scelse il metodo luminol che è il più sbrigativo [...]. Lo firmai e epositai in tribunale... si fa sempre così. (Pos. 1499)

Vor allem das wiederholte “si fa sempre così” ist hier entscheidend, drückt es doch aus, dass diese Art der unsorgfältigen Beweismittelerhebung Usus geworden ist. Einige Monate nach Magagnins Verurteilung erhält der Gerichtsmediziner Artoni Kritik an seiner Vorgehensweise, und obwohl ihm nun eindeutig bewusst wird, dass er einen Unschuldigen ins Gefängnis

gebracht hat, interessiert ihn sein Ruf weitaus mehr als die Gerechtigkeit: “[Il collega Ferrini] mi spiegò che per non correre il rischio che le foto venissero male, aveva esagerato con la quantità di luminol [...]. Insomma, un pasticcio, grazie al quale rischiamo di fare una bruttissima figura.” (Pos. 1501)

Generell scheint sich keine Figur daran zu stören, dass ein Unschuldiger im Gefängnis sitzt. Auf die Frage, warum der Psychiater, als er das Geständnis des eigentlichen Mörders während der Behandlung hörte, nicht die Behörden informierte, erwidert er nur: “Essendo mio paziente ero tenuto al segreto professionale. E comunque la magistratura stava già perseguendo un'altra persona che, poi, al processo venne condannata. Io sono un psichiatra, non un giudice...” (Pos. 2469)

Der Alligatore erläutert, dass Magagnin durch sein Handeln den eigentlichen Tätern das perfekte Verbrechen ermöglichte:

Insomma, il classico delitto perfetto che può definirsi tale non tanto quando l'autore non viene scoperto, perché in quel caso esiste sempre la possibilità che un giorno gli sbirri bussino alla sua porta... bensì solo quando un innocente viene accusato e condannato al posto suo. Solo così, grazie all'inconsapevole complicità della giustizia, l'impunità è garantita per l'eternità. (Pos. 653)

Die Meinung, die sich der Alligatore über das Rechtssystem gebildet hat, und die vor allem durch die Figur des Magagnin verdeutlicht wird, lässt sich somit folgendermaßen zusammenfassen: „La giustizia è un meccanismo che stritola i perdenti.” (Pos. 2636)

Bei Carofiglios Roman *Ad occhi chiusi* tritt ebenfalls Sozialkritik in Bezug auf das Opfer auf, diese ist allerdings nicht so ausgeprägt wie in den bereits erläuterten Romanen. Es handelt sich dabei um eine Kritik, die sich vor allem gegen die Unantastbarkeit und überbordende Macht der Oberschicht richtet. Der Täter ist Sohn des „presidente di una della sezioni penali nella corte d'appello. Uno degli uomini più potenti della città.“ (Pos. 313), wodurch er sich unantastbar fühlt: „[Scianatico] le aveva detto che poteva denunciarlo tutte le volte che voleva, tanto non gli sarebbe successo niente. Perché nessuno avrebbe mai avuto il coraggio di toccarlo.” (Pos. 274) Keiner der anderen Anwälte will den Fall Martina Fumais annehmen, da sie ihre berufliche Zukunft dadurch gefährden würden: “Più o meno la metà dei processi, dopo la sentenza di primo grado, passava nella sua sezione per il giudizio di appello.” (Pos. 313) Deswegen bleibt Martina Fumai alleine mit ihren Ängsten, bis sie schließlich in Guerrieri einen Anwalt findet, der den Mut aufbringt, sie vor Gericht zu verteidigen.

Auch Lucarellis *Lupo mannaro* deckt gesellschaftliche Missstände in Bezug auf die Opfer auf, bei denen es sich vor allem um drogenabhängige Prostituierte handelt. Hier wird vor allem auf die geringe Wertigkeit dieser Frauen in der Gesellschaft hingewiesen. Als Kommissar Romeo um mehr Einsatzkräfte bittet, um den Ingenieur Velasco rund um die Uhr zu beschatten, antwortet ihm sein Vorgesetzter:

„Ma lo sa cosa significa, questo? Quattro turni di sei ore con otto uomini a rotazione... anzi, dieci, perché i due che fanno la notte il giorno dopo sono fuori servizio. È l'equivalente di una volante, per cui se il cittadino per bene viene scippato e telefona al 113 noi non possiamo mandargli nessuno perché stiamo cercando uno che ammazza le tossiche ...” (S. 31)

Wie wenig Aufmerksamkeit die Ermordung von Gelegenheitsprostituierten von der Gesellschaft erhält, erläutert auch der Ingenieur Velasco, als er Kommissar Romeo gegenüber offen seine Taten gesteht, da er eine Verhaftung sowieso nicht fürchten muss:

„Vede, prima di iniziare la mia piccola attività ho fatto, diciamo così, una accurata indagine di marketing che mi ha permesso di individuare una nicchia di mercato assolutamente sicura. Lei si sarà certamente accorto che io tratto esclusivamente giovani tossicodipendenti che si prostituiscono in forma occasionale: un soggetto sociale che, mi consenta, riveste scarsissimo interesse per tutti. Non è d'accordo?” (S. 47)

Der Ingenieur Velasco spielt auch auf seine hohe Stellung in der Gesellschaft an, durch die er unantastbar für die Justiz ist:

„... la domanda non è «perché» ma «perché no». Per un problema morale? La morale cambia, signor commissario, nuovi valori, nuova costituzione, nuova repubblica, nuovi obiettivi ... [...] Perché corro il rischio di finire in prigione, allora? Sciocchezze ... dal 1987 fino a oggi ne ho uccise ventitré e non mi ha ancora preso nessuno. Io sono qua e lei è là” (S. 48).

Neu sieht das Auftreten „anerkannter, politisch einflussreicher 'Selfmademan'“ im italienischen Kriminalroman als Tendenz, dass der „Typus des 'Politik-Managers' zunehmend zur Zielscheibe einer literarischen Kritik geworden ist“²⁰⁶.

Laut Neu weist Lucarellis Roman *Almost Blue* ebenfalls eine gesellschaftskritische Textfunktion auf, die sich vor allem auf die Stadt Bologna bezieht²⁰⁷. In Hinblick auf die studentischen Opferfiguren und deren Darstellung zeigt sich in *Almost Blue* allerdings nur eine sehr geringe sozialkritische Intention. Zu erwähnen ist vor allem die Beschreibung des studentischen Milieus der Stadt Bologna, die auch Neu²⁰⁸ kurz diskutiert; das Milieu, dem die

²⁰⁶ Neu, op.cit., S. 120.

²⁰⁷ Vgl. ibid.

²⁰⁸ Vgl. Neu, op.cit., S. 108.

Opfer angehören, eignet sich hervorragend für Verbrechen, da die Ermittlungsarbeiten ungemein erschwert werden:

L'Università? Quella è una città parallela, di cui si sa ancora meno. Studenti che vanno e che vengono da tutta l'Italia, che lasciano i corsi e poi li riprendono, che dormono da amici e parenti, che subaffittano, sempre in nero e senza ricevute e documenti. Ma lei lo sa che negli anni Settanta stavano tutti qui i terroristi, tutti nascosti a Bologna e lo sa perché? Perché in qualunque città un ragazzo strano, con un accento strano, che entra ed esce di casa a tutte le ore del giorno e della notte e non si sa chi è, cosa fa e di che vive e a volte sparisce e poi torna, in qualunque altra città sarebbe stato notato da qualcuno, ma a Bologna no. A Bologna questo è l'identikit dello studente medio. Lei dice l'Università, ispettore? L'Università è una città clandestina. (S. 178)

Alles in allem lassen somit fast alle der analysierten italienischen Werke eine sozialkritische Intention mit Bezug auf die Figur des Opfers erkennen. Häufig handelt es sich um eine Bewusstmachung gesellschaftlicher Zustände, bei denen vor allem die unteren Schichten wie Prostituierte oder Drogensüchtige mitunter auch als Opfer gesellschaftlicher Machtstrukturen dargestellt werden. Fungiert die Figur des Opfers allerdings nur als bloßes Requisit, wie in *La forma dell'acqua* oder wird die Perspektive des Opfers vor allem genutzt, um Spannung zu erzeugen, wie bei Sylvies Entführung in *L'amore del bandito* oder auch bei Simone in *Almost Blue*, tritt eher keine Sozialkritik mit Bezug zum Opfer auf. Die sozialkritische Intention hängt somit nicht davon ab, wie präsent die Figur des Opfers im Kriminalroman ist; in *Almost Blue* wird sogar aus Simones Perspektive geschrieben, eine sozialkritische Intention ist allerdings nicht erkennbar.

4 Die Darstellung der Figur des Opfers im italienischen Kriminalroman: wesentliche Elemente der Auswertung

In der vorliegenden Arbeit wurde, Tabucchis Roman *Il filo dell'orizzonte* (und dessen starkem Fokus auf die Figur des Opfers) als Impulsgeber folgend, eine Analyse von acht italienischen Kriminalromanen durchgeführt, um die Darstellung der Figur des Opfers zu analysieren. Um einen Vergleich der acht Romane zu ermöglichen, wurde eine Zuordnung zum Pol des Detektivromans beziehungsweise dem Pol des Thrillers anhand der inhaltlichen Elemente als auch der Figuren vorgenommen. Weiters wurden die Untergattungen, denen die Romane angehören, thematisiert, sodass auch hier ein Vergleich ermöglicht wurde. Bei diesen gattungstheoretischen Analysen hat sich gezeigt, dass die ausgewählten Kriminalromane viele der idealtypischen Kriterien des Detektivromans/Thrillers teilen, wie ihn Nusser²⁰⁹ in seinem Werk jeweils ausführlich beschreibt.

Es ließen sich mitunter auch bedeutende Abweichungen feststellen; was die Figuren betrifft, ist hier vor allem die Vermenschlichung des Detektivs zu erwähnen. Der Ermittler ist nicht mehr reine Denkmachine, sondern ein Mensch aus Fleisch und Blut; es handelt sich nicht mehr um einen Detektiv, der einen Fall „souverän und aus der Distanz löst, sondern der existentiell in das Romangeschehen involviert wird“²¹⁰. Die Figur des Ermittlers wird nicht mehr allein auf seine Arbeitsweise reduziert, sondern auch der psychologischen Seite seines Charakters wird viel Aufmerksamkeit gewidmet. Liebesbeziehungen nehmen ebenfalls einen wichtigen Teil der Handlung ein, wobei S.S. Van Dine diese noch als „irrelevant sentiment“²¹¹ beschrieben hat, für das im Kriminalroman kein Platz ist.

Die Romane zeugen zudem vom Versuch einer realistischen Abbildung der Wirklichkeit, weshalb sie größtenteils auf das *happy ending* – „die völlige Lösung des Mordrätsels und die totale Wiederherstellung der Ordnung“²¹² – verzichten müssen. S.S. Van Dine führte als 19. Regel an: „But a murder story must be kept *gemütlich*, so to speak“²¹³, aber *gemütlich* sind die italienischen Kriminalromane wohl schon seit der Publikation von Leonardo Sciascias sozialkritischen Romanen nicht mehr.²¹⁴ Die Wiederherstellung einer heilen Welt ist kein zentrales Thema; vielmehr scheint es in den italienischen Kriminalromanen so, als würde der

²⁰⁹ Vgl. Nusser, op.cit.

²¹⁰ Broich, U. 1978. Der entfesselte Detektivroman, in: Vogt, S. 101.

²¹¹ Van Dine, op.cit.

²¹² Broich in Vogt, op.cit., S. 103.

²¹³ Van Dine, op.cit., Kursivdruck im Original.

²¹⁴ Vgl. hierzu vor allem Schulz-Buschhaus, op.cit., S. 196 ff.

Detektiv die Verbrechen lediglich aufklären um Platz für neue zu schaffen. So gelingt es den Ermittlern in Lucarellis Romanen nicht, die Täter zu fassen; in Carofiglios *Ad occhi chiusi* wird der Täter zwar verurteilt, muss allerdings nur eine Haftstrafe verbüßen – „nel giro di sette, otto anni quell’animale sarebbe uscito in semilibertà [...]. Sempre che in corte d’appello non gli facciano qualche altro sconto.“ (Pos. 2649) Auch in Camilleris *Il giro di boa* ist dem Leser bewusst, dass der Täter, den Montalbano am Ende tötet, nur einer der vielen Drahtzieher hinter dem Menschenhandel mit minderjährigen Flüchtlingen darstellt. Der Hauptverantwortliche, ebenfalls ein Tunesier namens Baddar Gafsa – „il capo indiscusso dell’organizzazione“ (S. 209) ist außer Reichweite. Ein *happy ending* würde schlussendlich nur darüber hinwegtäuschen, dass „auch nach der Entlarvung des Mörders Profitstreben und soziale Mißstände [sic]– d.h. also die gesellschaftlichen Bedingungen des Mordes – weiterbestehen.“²¹⁵ Die italienischen Kriminalromane sind heute nicht mehr bloß „misteri da risolvere“, sondern wie Guagnini erläutert: „sono anche qualcosa di più: anche galleria di caratteri, anche riflessioni sui princìpi dell’esistenza; che non sono solo enigmi da risolvere. Che sono – oggi – molto di più. Una lente per indagare i caratteri, l’esistenza, la società, i misteri della storia e della realtà, la verità e le sue manipolazioni.“²¹⁶

Dazu leistet auch die Darstellung des Opfers einen wichtigen Beitrag; die Figur des Opfers hat sich zunehmend von der Funktion als reines Requisit entfernt – das Opfer ist nicht mehr bloß Mittel zum Zweck, sondern ist zur eigenständigen Figur geworden, die neben der wichtigen Funktion der Einleitung der Ermittlungsarbeit auch noch weitere Aufgaben erfüllt.

Bei der Analyse der Darstellung der Figur des Opfers wurde zunächst versucht, die Anzahl der Opferfiguren in den einzelnen Werken zu eruieren, wobei die Schwierigkeit der Beschreibung der Figur des Opfers im Kriminalroman und ihrer Abgrenzung zu den anderen Figuren thematisiert wurde. Anschließend wurde die Opferdefinition von Kiefl und Lamnek²¹⁷ auf Basis der für diese Arbeit gewählten italienischen Kriminalromane adaptiert und die einzelnen Opferfiguren in den Werken dahingehend ausgewählt und beschrieben. Eine Einordnung der einzelnen Romane auf dem Kontinuum Detektivroman/Thriller anhand der Anzahl der Opfer war wenig aussagekräftig. Dies gilt allerdings nicht für Romane, die sich nahe an den Polen befinden. Camilleris Romane, die eher als idealtypische Detektivromane gesehen werden

²¹⁵ Broich, op.cit., S. 103.

²¹⁶ Guagnini, op.cit., S. 129.

²¹⁷ Kiefl und Lamnek, op.cit., S. 32.

können, weisen weitaus weniger Opfer auf als Lucarellis Romane, die dem idealtypischen Thriller entsprechen.

Anschließend wurde der Versuch einer Typologisierung der Figur des Opfers vorgenommen. Hier soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die durchgeführten Analysen auf den acht gewählten italienischen Werken basieren und somit keinesfalls die vorherrschende hohe Bandbreite an italienischen Romanen abzudecken vermögen. Das Ziel war lediglich wichtige Aspekte in Bezug zur Darstellung der Figur des Opfers im italienischen Kriminalroman aufzuzeigen und somit zu verdeutlichen, dass auch die Figur des Opfers spannende Analysen zulässt, welche als Basis einer weiterführenden Auseinandersetzung mit der Figur des Opfers im Kriminalroman dienen können.

Was die verschiedenen Ausprägungen des Kriminalromans betrifft, hat sich Folgendes gezeigt: wenn das Opfer zu Anfang des Romans noch lebt und der Detektiv somit die Möglichkeit hat, eine Opfer-Ermittler-Beziehung aufzubauen, treten zunehmend Thriller-Elemente auf, denn der Detektiv ist nicht mehr nur an der Aufklärung des Rätsels interessiert, sondern strebt nach einer Überwältigung des Täters. Im Thriller hingegen wird eine Figur erst zum Opfer, wenn eine intensivere Ermittler-Opfer-Beziehung besteht; Sylvie als Freundin von Rossini stellt auch für den Alligatore eine wichtige Person dar und er ist erschüttert, als sie entführt wird. Simone wird erst zum Opfer, weil er Grazia Negro nahe sein will, die ihrerseits ebenfalls Gefühle für Simone entwickelt.

Die Figur des Opfers im italienischen Kriminalroman hat auch Einfluss auf die Arbeitsweise des Ermittlers; so ließ sich zeigen, dass eine zu emotionale Reaktion des Detektivs auf das Opfer dazu führen kann, dass dessen Scharfsinn getrübt wird (Kommissar Montalbano). Der umgekehrte Fall ist ebenso möglich – identifiziert sich die Ermittlerfigur mit dem Opfer, kann dies auch zu einer Steigerung der Fähigkeiten des Detektivs führen und ihm helfen, sein volles Potential auszuschöpfen (der Anwalt Guerrieri). Demzufolge hat die Figur des Opfers im italienischen Kriminalroman eine hohe Bedeutung für die Ermittlerfigur und es herrscht eine enge Beziehung zwischen Ermittlerfigur und Figur des Opfers vor.

Darüber hinaus wird die Figur des Opfers im italienischen Kriminalroman auch häufig als Mittel der Sozialkritik verwendet. So soll der Leser zum Nachdenken angeregt werden, indem Problematiken angesprochen werden, die sonst wenig Beachtung finden. Obwohl Kommissar Romeo in Lucarellis *Lupo mannaro* den Täter bereits identifizieren konnte, ist es ihm nicht möglich, diesen zu verhaften, weil er aufgrund seiner hohen Position in der Gesellschaft

unantastbar ist. Zudem beschränkt er sich auf das Töten von drogenabhängigen Gelegenheitsprostituierten, deren Ermordung nicht genug Aufmerksamkeit in der Gesellschaft erregt, um eine intensivere Aufklärungsarbeit zu rechtfertigen. Häufig werden die Opfer auch dazu verwendet, um auf Korruption im Justizsystem hinzuweisen, wie dies bei Carlottos *La verità dell'Alligatore* als auch in Carofiglios Romanen der Fall ist.

Aus diesem Grund kann auch von Gattungsüberschreitungen auf Basis der Darstellung der Figur des Opfers gesprochen werden; bei Carofiglios Romanen als auch Lucarellis *Almost Blue* ist dies aufgrund der Darstellung des Leids der Opfer der psychologische Roman, während Camilleris und Carlottos Romane auch Elemente des gesellschaftskritischen Romans beinhalten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Camilleri, A. 1994. *La forma dell'acqua*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. 2003. *Il giro di boa*. Palermo: Sellerio.
- Carlotto, M. 1995. *La verità dell'Alligatore* [E-Reader Version]. Roma: Edizioni e/o.
- Carlotto, M. 2009. *L'amore del bandito* [E-Reader Version]. Roma: Edizioni e/o.
- Carofiglio, G. 2002. *Testimone inconsapevole* [E-Reader Version]. Palermo: Sellerio.
- Carofiglio, G. 2003. *Ad occhi chiusi* [E-Reader Version]. Palermo: Sellerio.
- Lucarelli, C. 1994. Lupo mannaro. In: C. Lucarelli, *L'ispettore Grazia Negro*. 2013. Torino: Giulio Einaudi, S. 3-80.
- Lucarelli, C. 1997. Almost Blue. In: C. Lucarelli, *L'ispettore Grazia Negro*. 2013. Torino: Giulio Einaudi, S. 81-262.
- Tabucchi, A. 1986. *Il filo dell'orizzonte*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli.

Sekundärliteratur

- Alewyn, R. 1971 (1968). Anatomie des Detektivromans. IN: J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. 1998. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 52-72.
- Bremer, A. 1999. *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Broich, U. 1978. Der entfesselte Detektivroman. IN: J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. 1998. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 97-110.
- Crovi, L. 2002. *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*. Venezia: Marsilio Editore.
- Gerber, R. 1966. Verbrechensdichtung und Kriminalroman. IN: J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. 1998. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 73-83.
- Gröne, M., von Kulessa, R., & Reiser, F. 2012 (2007). *Italienische Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Guagnini, E. 2010. *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*. Formia: Ghenomena.
- Kiefl, W. & Lamnek, S. 1986. *Soziologie des Opfers. Theorie, Methoden und Empirie der Viktimologie*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kniesche, T. 2015. *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: WGB (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Leonhardt, U. 1990. *Mord ist ihr Beruf: eine Geschichte des Kriminalromans*. München: Beck.

- Neu, S. 2005. *Carlo Lucarelli. Farben des Kriminalromans: Giallo, Nero, Blu*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Nusser, P. 2003. *Der Kriminalroman*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.
- Schulz-Buschhaus, U. 1975. *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Suerbaum, U. 1967. Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch. IN: J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. 1998. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 84-96.
- Suerbaum, U. 1984. *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam.
- Vickermann, G. 1998. *Der etwas andere Detektivroman. Italienische Studien an den Grenzen von Genre und Gattung*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Zingarelli, N. 2008. (14. Auflage). *Il nuovo Zingarelli minore. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli editore.
- Žmegač, V. 1971. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH.

Internetquellen

- Chandler, R. 1950. "The Simple Art of Murder".
<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html> (17.04.2017)
- Der Duden. 2017. www.duden.de (19.04.2017).
- Folioverlag. 2008. "Gianrico Carofiglio". <http://www.folioverlag.com/info/autori/it/carofiglio-gianrico> (17.04.2017)
- Giulio Einaudi Editore. 2009. "Massimo Carlotto". <http://www.einaudi.it/libri/autore/massimo-carlotto/0005246> (22.04.2017)
- Rizzo, R. September 2015. "Andrea Camilleri: i 90 anni del papà di Montalbano".
<http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/Auguri-Andrea-Camilleri-i-90-anni-del-papa-di-Montalbano-b4a47bc9-44b9-4866-81f2-fd2218228146.html> (17.04.2017)
- Van Dine, S.S. 1928. "Twenty rules for writing detective stories".
[http://www.dozenten.anglistik.phil.uni-erlangen.de/~cnhuck/Van%20Dine Twenty%20rules%20for%20writing%20detective%20stories.pdf](http://www.dozenten.anglistik.phil.uni-erlangen.de/~cnhuck/Van%20Dine%20Twenty%20rules%20for%20writing%20detective%20stories.pdf)

Anhang: Inhaltsangaben der analysierten Kriminalromane

La forma dell'acqua (Andrea Camilleri, 1994)

La storia si svolge a Vigàta, un paese fittizio della Sicilia. In una vecchia fabbrica, la *mànnara*, allora usata come bordello, due *munnizzari* trovano il corpo morto dell'ingegnere Luparello in un'auto insieme ad una collana molto costosa. I due riconoscono il morto perché Luparello svolgeva un ruolo politico molto importante. Ritenendo l'avvocato Rizzo un caro amico di Luparello, lo chiamano per informarlo della morte di Luparello, ma lui reagisce in modo strano, molto distaccato.

Il commissario Salvo Montalbano viene incaricato del caso. Sul luogo del crimine, però, il patologo rivela che non si tratta di un crimine, ma che Luparello è morto per un'insufficienza cardiaca a causa dello sforzo. Essendo la faccenda un po' troppo sospettosa, Montalbano comincia ad indagare sul caso. Scopre che l'auto di Luparello è parcheggiata in una posizione improbabile se si riguarda il tragitto normale dei visitatori della *mànnara*. Luparello doveva aver preso un'altra via, molto pericolosa, attraversando il letto asciutto di un fiume, un corso ripido e roccioso.

Quando Montalbano va a parlare con i *munnizzari*, questi ultimi lo informano della collana e della loro telefonata con l'avvocato Rizzo. Siccome l'avvocato Rizzo non ha nemmeno chiesto dove e come Luparello è morto, Montalbano conclude che Rizzo aveva già saputo della morte di Luparello. Dalla televisione Montalbano viene a sapere che la funzione politica di Luparello è di nuovo occupata, da un certo Angelo Cardamone. Ma l'informazione che più suscita l'interesse del commissario è che l'avvocato Rizzo ha accettato di assistere il nuovo segretario.

L'avvocato Rizzo contatta Montalbano per riprendere il gioiello che appartiene alla moglie del figlio del nuovo segretario, una svedese di nome Ingrid Sjostrom che prima di sposarsi aveva fatto il meccanico. Occasionalmente partecipa anche a delle gare di auto-cross.

La vedova di Luparello informa Montalbano che suo marito non era mai stato con una prostituta, ma che aveva diversi amori che incontrava nella solita casetta costruita appositamente per gli incontri. Tra i suoi amori, però, non c'erano solo donne, e ciò si rivela essere un importante indizio per il commissario. Nella villa di Luparello incontra anche Giorgio, il nipote di Luparello, bello come un angelo che soffre tantissimo della morte dello zio. Una settimana prima Giorgio ha avuto un incidente e ha dovuto portare un collare.

Montalbano ritorna alla vecchia fabbrica, e trova una borsa elegante di pelle con le iniziali della svedese e il collare di Giorgio. Montalbano interPELLa la svedese e quando lei capisce che i veri colpevoli vogliono incastrarla, comincia a parlare. È andata nella casetta di Luparello ma solo per incontrare il nuovo segretario Cardamone, il padre di suo marito che non la lasciava mai in pace.

Il giorno seguente l'avvocato Rizzo viene ucciso; i telegiornali riportano che Rizzo era stato ucciso dalla mafia, avendo un ruolo importante nella politica, ma Montalbano, parlando con Livia, rivela le sue conclusioni ben diverse. Secondo lui, Giorgio aveva una relazione amorosa con lo zio Luparello, durante la quale Luparello è morto a causa di uno sforzo eccessivo. Giorgio, stravolto e impazzito, ha usato il collare per sorreggere il corpo morto di Luparello. Avendo paura che qualcuno potesse sapere dell'inclinazione sessuale di Luparello, ha chiesto aiuto al collaboratore di Luparello, l'avvocato Rizzo. Quando, però, Giorgio si rende conto del tradimento di Rizzo che voleva usare questa faccenda per ricattare Cardamone e ricevere più potere politico, non può perdonarlo, avendo veramente amato lo zio, e uccide Rizzo con una pistola. Quando Montalbano ritorna dalle vacanze, viene a sapere che Giorgio,

essendo in uno stato confusionale dopo la morte dell'amante, si è precipitato da uno scoglio con la macchina, probabilmente una mossa intenzionale.

Il giro di boa (Andrea Camilleri, 2003)

Dopo gli atti violenti della polizia nel corso del G8 a Genova, Montalbano, colpito dal comportamento della polizia che lo spinge quasi a dimettersi, va a nuotare al mare per liberare la testa dai pensieri tristi quando incidentalmente urta il corpo di un morto. Questo morto si trovava nel mare già da parecchio tempo ed è in uno stato di avanzata decomposizione che lo rende non identificabile. Prima la polizia pensa che si tratti di un rifugiato, annegato nel tentativo di entrare in Europa. Ma presto risulta trattarsi di un italiano ammazzato e gettato nel mare. Indizi per questa conclusione sono ferite ai polsi e alle caviglie che indicano che il morto è stato legato con un filo di ferro. Montalbano chiede aiuto a un suo amico, un vecchio marinaio che conclude che il morto è stato tenuto in acqua per alcune settimane in un posto riparato per far credere che venisse da lontano.

Quando Montalbano assiste a uno sbarco di clandestini, vede un bambino africano scappare dalla madre. Montalbano lo insegue per riportarlo alla madre e la madre, cadendo e rompendosi la gamba, viene portata in ospedale insieme al bambino.

Mentre il commissario riflette sulla faccenda del *picciliddro* che gli sembra in seguito un po' strana, un amico del brigadiere Fazio lo aiuta a identificare il corpo trovato nel mare, creando al computer la probabile faccia del morto. Poco dopo il commissario sente di un bambino travolto e ucciso da un'auto e subito pensa al *picciliddro* del porto. Montalbano rimane colpito quando lo riconosce all'obitorio. Montalbano ricorda che quel giorno nessuno aveva chiesto l'ambulanza per la madre e comincia a indagare sull'infermiere che ha aiutato la madre del piccolo. Quell'infermiere alla fine conferma di far parte di un'operazione illegale; è intervenuto con l'ambulanza per far entrare la madre in Italia. L'ha lasciata davanti al pronto soccorso dove un'altra auto è arrivata per prenderli via. Quando confessa di aver dovuto sedare il piccolo clandestino perché era così agitato, Montalbano si arrabbia e lo prende a pugni.

Mentre Montalbano continua le sue indagini, conosce anche un giornalista che si occupa del tema del traffico clandestino di bambini extracomunitari. Il giornalista gli racconta di un'organizzazione nordafricana che ha tra le sue basi una villa di Vigàta sul mare. Ingrid, un'amica di Montalbano, lo aiuta a portare avanti il caso perché riconosce l'uomo annegato sulle foto prodotte dall'amico del brigadiere di Fazio. Rivela che ha avuto una breve relazione amorosa con il morto nella villa sul mare di cui era il proprietario. Il commissario collega il caso del *picciliddro* morto con quello dell'uomo annegato e quando sente di un imminente sbarco di clandestini, decide di intervenire con i suoi uomini per sorprendere i colpevoli nella villa. Montalbano da solo prova anche ad entrare nella villa, unicamente raggiungibile percorrendo la via del mare, una via molto pericolosa a causa delle rocce scivolose. Non ci riesce però, sentendo un forte dolore al petto a causa dello sforzo. Il brigadiere Fazio, avendo intuito le intenzioni del commissario, viene ad aiutarlo. Alla fine, insieme con i suoi uomini riesce a bloccare l'operazione criminale e a salvare sette bambini clandestini. Montalbano viene ferito alla spalla, ma riesce anche a colpire il capo dell'operazione, un tunisino, ammazzandolo.

Il testimone inconsapevole (Gianrico Carofiglio, 2002)

Il protagonista di questo romanzo è l'avvocato penalista Guido Guerrieri, trentotto anni, che vive e lavora a Bari. Dopo la separazione con la sua fidanzata Sara, comincia ad avere diversi problemi psicologici, tra cui attacchi di panico, un disturbo depressivo e insonnia. Per distrarsi riprende il pugilato che aveva fatto quando era ancora giovane, ma il suo stato d'animo migliora solo quando accetta la difesa di Abdou Thiam, un senegalese di trentuno anni, imprigionato per il sequestro e l'omicidio di un bambino di nove anni.

Il caso di Thiam è disperato. Numerosi testimoni confermano di averlo visto parlare regolarmente con il bambino sulla spiaggia; il fatto che lo rende sospettoso, però, è che pochi minuti prima della scomparsa del bambino il gestore di un bar vicino alla spiaggia afferma di averlo visto senza il suo solito sacco di merce. Inoltre, il suo coabitatore riferisce che Thiam aveva lavato la macchina in quei giorni, presumibilmente per eliminare possibili tracce dell'omicidio. Un altro senegalese dice di non aver visto Abdou sulla spiaggia il giorno dopo la scomparsa del bambino. Perquisendo la stanza di Abdou, i carabinieri trovano alcuni libri per bambini e una foto del bambino in costume da bagno. Abdou Thiam, però, giura di essere innocente. Spiega di aver fatto molte foto con i suoi amici della spiaggia, non solo quella con il bambino. Possiede diversi libri tra cui dei libri per bambini perché era un maestro prima di venire in Italia. La dichiarazione del barista che giura di aver visto Abdou Thiam quel giorno senza le sue borse è la prova più distruttiva di tutte.

Le cose peggiorano quando Abdou Thiam prova a suicidarsi mediante impiccagione nel carcere a causa della disperazione. Dopo questo incidente l'avvocato Guerrieri, vedendo qualcosa di sé stesso nel suo disperato cliente, decide di non chiedere il giudizio abbreviato che avrebbe significato la condanna certa del suo cliente, però anche una riduzione degli anni in carcere, e sceglie invece di andare in corte d'assise con la speranza di ottenere un'assoluzione per Thiam. Mentre l'avvocato Guerrieri lavora sul caso la sua vita privata migliora. Comincia persino ad avere una relazione amorosa con l'inquilina Margherita. Durante l'interrogatorio dei testimoni, l'avvocato Guerrieri riesce a rivelare delle mancanze e negligenze investigative, soprattutto riguardanti l'abitazione del senegalese. Fornisce anche prove di una telefonata che Abdou Thiam aveva ricevuto quel giorno della scomparsa del bambino; i tabulati relativi al traffico telefonico del suo cliente confermano la versione raccontata da Thiam di essere stato a Napoli per incontrare degli amici in quel giorno. In più, Guerrieri riesce a rendere la dichiarazione del barista invalida, mostrandogli fotografie di cittadini extracomunitari per verificare se il barista riconosce Abdou Thiam sulle foto. Ma il barista ritiene di non riconoscere nessuno degli extracomunitari sulle foto, siccome ce ne sono sempre così tanti davanti al suo bar. Due delle foto, però, rappresentano la faccia di Thiam. La dichiarazione del barista è quindi poco credibile.

Così l'avvocato Guerrieri dimostra che si tratta di una falsa testimonianza inconsapevole la quale succede quando il testimone riferisce a fatti che ritiene vero, ma che in realtà non sono, perché le persone vogliono vedere solo le cose che confermano le loro supposizioni. Il barista è disturbato dal numero alto di extracomunitari davanti al suo bar, e lui dimostra anche un comportamento razzista, chiamando gli extracomunitari "negri" persino davanti al giudice. Alla fine Abdou Thiam viene assolto, e l'avvocato Guerrieri diventa famoso.

Ad occhi chiusi (Gianrico Carofiglio, 2004)

Due anni dopo la difesa di Abdou Thiam, l'avvocato Guido Guerrieri accetta un altro caso emozionante che gli viene riferito da un amico della polizia di nome Tancredi. Tancredi viene accompagnato da suor Claudia, una ragazza sulla trentina e direttrice del *Safe Shelter*, una comunità con sede segreta per donne maltrattate, ex prostitute, collaboratrici di giustizia e così via. Guerrieri dovrà difendere una donna che si trova lì nel *Safe Shelter* e che si chiama Martina Fumai. La donna è stata violentata fisicamente dal suo ragazzo, un uomo di nome Scianatico. Dopo averlo lasciato, lui ha cominciato a seguirla ossessivamente e picchiarla per strada. Avendo paura di essere assalita di nuovo, Martina Fumai non riesce più a vivere una vita normale. Il padre del suo ex compagno è il presidente di una delle sezioni penali nella corte d'appello. Martina Fumai vuole denunciare Scianatico, ma a causa della posizione potente di suo padre, nessuno degli altri avvocati vuole difenderla davanti alla corte. Guerrieri, però, accetta l'incarico.

Il processo che segue è molto duro. La difesa del ex-compagno di Martina Fumai vuole screditarla, basandosi sul fatto che Martina in passato ha avuto diversi ricoveri in ospedale per problemi psichiatrici perché soffriva di depressioni e anoressia nervosa. Con un trucco Guerrieri riesce a far uscire Scianatico dalla riservatezza; pretende di essere in possesso di una video-cassetta contenendo scene violente dei rapporti sessuali di Scianatico con Martina Fumai. In verità, non si trova niente su queste cassette, ma Scianatico si sente intimidito e ammette di aver fatto video-cassette di questo tipo. Guerrieri sta per vincere il processo, ma il processo non si chiude mai. Scianatico aspetta Martina davanti alla casa della madre e invece di scappare, Martina decide di affrontarlo. Scianatico, però, comincia a picchiarla e a trascinarla nella casa. Suor Claudia riesce a entrare e mettere Scianatico fuori combattimento, ma Martina è già morta. Suor Claudia continua ad attaccare Scianatico, ma Guerrieri le impedisce di ucciderlo. Alla fine Scianatico viene condannato a sedici anni di carcere.

La verità dell'Alligatore (Massimo Carlotto, 1995)

L'Alligatore, il soprannome di Marco Buratti, ex-detenuo che allora lavora come investigatore privato accetta l'incarico dell'avvocata Foscarini di trovare un detenuto in semilibertà di nome Alberto Magagnin che è scomparso. Magagnin è stato condannato a 18 anni di carcere per l'omicidio e ne sarebbe rimasto solo un anno. L'Alligatore scopre che Magagnin, dopo il lavoro, incontrava regolarmente una professoressa di nome Piera Belli, molto più vecchia di lui. Quando l'Alligatore va a incontrarla, però, la trova già morta, uccisa da quarantanove coltellate.

La Foscarini rivela che la Belli era uno dei giudici popolari della corte d'assise che ha condannato Magagnin. Contattando uno spacciatore di droga, l'Alligatore viene a sapere dove si nasconde Magagnin, che giura di essere innocente, non solo dell'omicidio della Belli, ma anche dell'omicidio avvenuto 17 anni prima per cui è stato condannato. La professoressa Belli gli ha informato di sapere la verità su questo omicidio, per questo Magagnin l'ha frequentata regolarmente per soddisfare i suoi desideri sadomasochistici. La Belli scriveva sempre delle lettere sulle cose che Magagnin doveva fare. Per i suoi servizi, Magagnin otteneva dei soldi, nuovi vestiti e così via, ma la Belli non gli ha mai rivelato la verità sull'omicidio di 17 anni fa.

L'Alligatore comincia ad indagare sul caso; per ottenere ulteriori informazioni ruba il fascicolo dell'omicidio. Guardando le foto, si accorge che il tempo dell'omicidio non coincide con il tempo dell'orologio della Belli quando l'ha vista nella sua casa. L'orologio era a carica automatica, aveva cioè finito di funzionare dopo la morte della Belli. Significa che qualcuno è entrato dopo l'Alligatore per

cambiare le lancette dell'orologio. Questo è un primo indizio per l'Alligatore che Magagnin è veramente innocente come dice perché a questo tempo Magagnin si trovava già al rifugio. Quando, tornano da Magagnin, però, è già morto di overdose. Siccome anche l'Alligatore è stato condannato per un reato non commesso, decide di indagare sul caso di Magagnin per trovare la verità.

Insieme con il suo socio Beniamino Rossini entrano in casa di Piera Belli per trovare del materiale probante; infatti, esistono moltissime foto della Pieri insieme di Magagnin, e anche le lettere di cui Magagnin ha parlato. Trovano anche la copia di un vecchio articolo di un giornale scientifico, grazie al quale giungono a capire che il metodo usato per verificare la colpevolezza di Magagnin è molto inaccurato e fuori uso. Scoprono pure che la Belli aveva anche ricattato un altro uomo, il medico legale Artoni, che ha fornito le prove false. Artoni confessa di aver ucciso Piera Belli perché lei lo ricattava da anni. Due amici di Artoni, un noto penalista di nome Alvisè Sartori e l'industriale tessile Carlo Ventura, hanno aiutato Artoni a tenere segreto il suo sbaglio per non rovinargli la carriera. L'Alligatore scopre, però, che la presunta prima vittima di Magagnin, una ricca donna di nome Evelina Mocellin Bianchini, era la moglie dell'industriale tessile Ventura e che suo figlio Carlo Ventura era il vero assassino della moglie. La moglie di Ventura non era sua madre, ma la matrigna per la quale Ventura aveva abbandonato la madre di Carlo che soffrì molto per la separazione. Poco dopo il matrimonio, la nuova moglie cominciò ad avere una relazione amorosa con l'avvocato Sartori. Quando le figlie della Bianchini vennero a sapere della relazione amorosa della madre, lo rivelarono a Carlo, sapendo della sua mente instabile e dell'amore intenso provato nei confronti della loro madre e volendo l'eredità generosa della madre.

Siccome l'avvocato Sartori e l'industriale tessile sono così potenti, la situazione diventa molto pericolosa e l'Alligatore e il suo socio devono entrare in clandestinità per alcun tempo. Alla fine, però, riuscirono a incastrare Sartori, manipolando il nastro della testimonianza di Artoni. Portano il cadavere di Magagnin alla villa dell'avvocato insieme con il nastro contenente la confessione di Artoni. A causa di questo caso pericoloso devono sfuggire da Padova per alcuni anni.

L'amore del bandito (Massimo Carlotto, 2009)

La donna del socio dell'Alligatore, una danzatrice del ventre di nome Sylvie, viene rapita; i rapinatori lasciano un anello nella sua macchina. Quando Rossini scopre l'anello, si accorge che il rapimento di Sylvie è connesso a un omicidio commesso da lui alcuni anni prima. Un uomo sconosciuto è venuto dall'Alligatore con l'incarico di indagare su un furto di droghe. L'Alligatore, non volendo niente a che fare con le droghe, l'ha respinto. In conseguenza di ciò, l'uomo è diventato molto violento, dando fuoco alla macchina dell'Alligatore e minacciandolo con esplosivi. Confrontandolo per sapere di più su di lui, Rossini l'ha ucciso per legittima difesa.

Dopo il rapimento di Sylvie, l'Alligatore comincia ad indagare sul furto delle droghe per sapere di più sul serbo e per trovare Sylvie. Per ottenere ulteriori informazioni chiedono aiuto ad un esponente della criminalità serba, ma in cambio dell'aiuto Beniamino deve compiere il contrabbando con il suo motoscafo. Da un altro informatore l'Alligatore viene a sapere che è stata una banda di poliziotti a rubare la droga, con l'aiuto di un complice interno. Scopre anche che Sylvie viene costretta a lavorare in un bordello a Grenoble e che una donna di nome Greta Gardner c'entra con la rapina di Sylvie. Prendono d'assalto l'edificio nel quale Sylvie viene tenuta e Beniamino uccide tutte le persone che l'hanno tenuta prigioniera. Riescono a liberarla, ma Sylvie non è più come prima; ha paura di lasciare la casa e non vuole danzare più a causa del maltrattamento subito.

Alla fine l'Alligatore e i suoi complici scoprono che il serbo e Greta Gardner erano agenti dei servizi serbi che volevano indagare sul furto delle droghe per poter discreditarlo i kosovari a livello internazionale. L'uomo si chiamava Milan Markovic; era il fidanzato di Greta Gardner. Cioè Greta Gardner ha rapito Sylvie per vendicarsi della morte del fidanzato. Dopo il fallimento del piano di incaricare l'Alligatore anni prima, Greta Gardner era stata cacciata via dai servizi serbi e così ha cominciato a dedicarsi alla prostituzione di alto livello. Beniamino la vuole uccidere per vendetta durante il suo matrimonio a Parigi, ma non ci riesce. Decidono invece di distruggere la rete della sua organizzazione e liberare le donne che ne sono vittime. Beniamino lo fa soltanto perché Sylvie l'ha chiesto di cambiare il suo modo di agire, e l'Alligatore, essendo un amico di Beniamino, accetta la richiesta di Sylvie.

Lupo mannaro (Carlo Lucarelli, 1994)

Il commissario Romeo è confrontato con un caso molto duro; insieme alla sua assistente Grazia Negro deve cacciare un *serial killer* che sta ammazzando tossicodipendenti che si prostituiscono occasionalmente. Il *serial killer* viene chiamato "lupo mannaro" dalla polizia perché oltre a strangolare le vittime, le morde anche su tutto il corpo. All'inizio del romanzo il dottore di Romeo gli dice che sta soffrendo di una malattia ereditaria, l'*Insonnia familiare letale* e siccome l'indagine è molto stressante per lui, i sintomi diventano sempre più forti; Romeo non dorme quasi mai e ogni volta quando si agita, ha dei spasmi delle braccia.

Quando il lupo mannaro colpisce di nuovo, un testimone vede la sua macchina e riesce a decifrare il numero della targa. Poco dopo il commissario Romeo identifica l'assassino – un ingegnere di nome Mario Velasco. Siccome Velasco è un uomo molto potente, e il testimone ha dovuto lasciare d'Italia essendo un extracomunitario senza permesso di soggiorno, Romeo non può arrestarlo. Il commissario chiede aiuto a un professore specializzato nei *serial killer* che gli dà il consiglio di trovare il senso di colpa dell'assassino. Una notte, davanti alla sua casa, Romeo incontra l'ingegnere Velasco che confessa gli omicidi; chiestogli del perché, dice semplicemente che per lui è un modo di rilasciare lo stress. Siccome l'assassino non ha il senso di colpa, Romeo deve trovare un altro modo per cacciarlo. L'ingegnere gli ha anche rivelato che dal 1987 ha ucciso ventitré ragazze, ma Romeo scopre che nel 1987 non è stata uccisa una tossicodipendente. Deduce che la prima vittima non era una tossicodipendente, forse questa vittima rappresenta anche la causa scatenante di tutti gli altri omicidi dell'ingegnere.

Nel 1987, c'erano tre vittime che corrispondono vagamente al *modus operandi* dell'ingegnere. Una di loro abitava in un cassonetto molto vicino al suo appartamento. Il corpo della studentessa, però, non è stata mai trovata. Romeo conclude che, anche se l'assassino non ha il senso di colpa, almeno con questo corpo avrebbe avuto il problema del suo occultamento, il secondo punto debole di un *serial killer*. I sintomi di Romeo, intanto, diventano più forti e il dottore conclude che devono avere un'origine psicosomatica, che è altrettanto pericoloso. Intanto, le indagini sulla prima vittima di Velasco continuano; avendo considerato tutte le possibilità, Romeo conclude che l'ingegnere deve aver sepolto il corpo della prima vittima in cantina. Nel 1987 avevano rinnovato l'edificio; durante i lavori edili dovrebbe essere stato molto facile per l'ingegnere far sparire il corpo morto. Romeo e la sua assistente Negro cominciano a sorvegliare la casa dell'ingegnere, ma l'ingegnere, sapendo del piano del commissario, cementa il pavimento della cantina. Romeo, rendendosi conto di aver perso, soffre un esaurimento nervoso e viene ricoverato in ospedale. Alla fine, Grazia finge di essere una prostituta e sale nella macchina dell'ingegnere per farlo fuori.

Almost Blue (Carlo Lucarelli, 1997)

L'ispettrice Grazia Negro e Vittorio Poletto, un criminologo laureato in psichiatria, vengono confrontati con un *serial killer* che uccide le sue vittime, soprattutto giovani studenti universitari, in modo piuttosto crudele e violento, lasciando i cadaveri completamente nudi. Questo assassino chiamato l'Iguana dalla polizia è quasi impossibile da cacciare perché soffre di una psicosi molto severa con disturbi dell'udito; lui sente le campane dell'Inferno, e vuole sfuggirle. Per questo, ogni volta che uccide, si spoglia nudo, e spoglia anche i cadaveri; poi prende i vestiti e anche l'identità delle sue vittime.

Per cacciarlo gli serve l'aiuto di Simone Martini, un cieco che ogni giorno si trova nella sua camera a sentire le voci della città tramite i suoi scanner. Per lui, ogni voce ha un suo colore, e un giorno sente una voce verde, una voce molto crudele e maliziosa. Appartiene a un ragazzo che porta sempre le cuffie e il walkman. Con l'aiuto di Simone, Grazia Negro indaga sull'Iguana. A un Teatro Alternativo Simone riconosce la voce verde dell'assassino, ma siccome ci sono tantissimi ragazzi con le cuffie, Grazia non riesce a identificare il *serial killer* e l'Iguana riesce a scappare. Prima di scappare, però, l'Iguana vede Simone e gli sembra che questo ragazzo cieco sia capace di guardare dentro di lui.

Allora l'Iguana vuole essere come Simone, capace di vedere dentro le persone. Così, l'Iguana entra nella casa di Simone, ma solo la madre di Simone è a casa; dopo che l'Iguana l'ha uccisa, la polizia tiene Simone sotto sorveglianza. Per trovare Simone, l'Iguana si costituisce a Vittorio il quale, più che prendere l'Iguana, vuole capirlo, e per questo fa un grosso errore. Invece di spararlo, vuole parlare con lui per capire meglio i suoi motivi e la sua mente malata. All'improvviso il nastro del walkman si blocca e l'Iguana è così disturbato che, senza volere, uccide Vittorio nella sua macchina, tingendo tutto di un rosso scuro. L'Iguana scopre il luogo di soggiorno di Simone scritto su un bloc-notes nella giacca di Vittorio e va a prenderlo. Grazia, che si trova sotto la doccia dopo aver avuto un rapporto sessuale con Simone, viene sopraffatta dall'Iguana. L'Iguana riesce a immobilizzare Simone, ma invece di ucciderlo, l'Iguana diventa veramente come Simone, ferendosi gli occhi con un coltello fino a diventare cieco.