

Aufsatz

Die Rolle der Ironie in Wolf Haas' Brenner-Serie

Karina Leila Kora

Institute of German Studies, University of Szeged
Egyetem u. 2.
H-6722 Szeged
kora.karina@gmail.com

Abstract

The objective of the present paper is to seek the answer to the question of what role irony plays in Wolf Haas' crime novels, or more precisely: whether the texts are characterized by irony, whether it has a text-constructing function and whether irony grants the novels an aesthetic status. To be able to analyse these hypotheses, the functions and forms of this important means of creating distance are presented by using examples from Wolf Haas' crime novels. As part of the analysis, the plot and the situations, the narrator, the characters and the ending of the novels are placed at the centre of the paper.

Keywords: irony, distance, crime novel, Wolf Haas, Detective Brenner

1 Einleitung

„Jetzt ist schon wieder was passiert.“, beginnt Wolf Haas seine Romane in seinem charakteristischen Erzählstil. Der österreichische Schriftsteller wurde mit seiner Brenner-Serie im deutschen Sprachraum bekannt, mit zahlreichen Auszeichnungen und mit vier Verfilmungen gehört er zu den meistgelesenen und beliebtesten Krimi-Autoren Österreichs. Obwohl Kriminalliteratur in der Vergangenheit oft als Trivilliteratur betrachtet wurde, sehen Kritiker so, dass Wolf Haas durch seinen unvergleichbaren Erzählstil seine Kriminalromane auf literarisches Niveau erhöhte, und dies ihn aus der Reihe der Krimischriftsteller hervorhob; dafür plädieren z. B. Peter Plener und Franz Schuh.¹ Haas' Schreibweise und Erzählstil wurden bereits sowohl aus

¹ Vgl. Plener, Peter: Der Tor und der Knochenmann. Über die Kriminalromane von Wolf Haas. In: Knöfler, Markus/Plener, Peter/Zalán, Péter (Hg.) (2000): *Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut (=Budapester Beiträge zur Germanistik 35), S. 211–227, hier S. 221.: siehe noch Schuh, Franz:

sprachwissenschaftlicher als auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht untersucht und analysiert. In diesen Interpretationen wurde zwar der Aspekt der Erscheinung der Ironie erwähnt, jedoch bis jetzt nicht erschöpfend behandelt.

Zu seiner charakteristischen Erzählweise gehören die verschiedenen Techniken zum Ausdruck von Distanz, aus denen Ironie sich als wichtigstes Mittel hervorhebt. Ironie und schwarzer Humor sind grundlegende Elemente von Haas' Kriminalromanen, und eben deshalb wurde die Analyse der Erscheinungsformen und der Rolle der Ironie ins Zentrum der vorliegenden Arbeit gestellt. Die anderen Techniken hängen eng mit ihr zusammen, wie z. B. das Lokalkolorit oder die erzähltechnischen Verfahren, die in der nachfolgenden Analyse im Kontext der Ironie teilweise erwähnt und behandelt werden.

Zur Grundlage der Analyse wurden die ersten acht Romane der Brenner-Serie gewählt. In der Arbeit wird mithilfe von Fachliteratur und ausgewählten Textstellen die Antwort auf die Fragen gesucht, ob Ironie ein Kennzeichen der Texte ist, ob sie eine textkonstituierende Funktion erfüllt und ob sie den Werken einen ästhetischen Status gewährt. Zunächst wird auf die theoretischen Grundlagen in Bezug auf die Kriminalliteratur und die Ironie eingegangen: Bei der Kriminalliteratur werden solche Aspekte hervorgehoben, die auch für die spätere Analyse von Bedeutung sind, wie etwa die Wichtigkeit der Realitätsdarstellung; in Bezug auf die Ironie werden der Entstehungs- und Rezeptionsvorgang beschrieben, was bei der Textinterpretation hilfreich sein wird. Nach einer kurzen Darstellung des Autors werden die Erscheinungsformen der Ironie mit Beispielen aus den Romanen analysiert. In der Analyse werden folgende Aspekte in Betracht gezogen: Plot und Situationen, Erzähler, Figuren und Schluss. Sie werden einzeln mit Textstellen dargestellt und die Zusammenhänge zwischen ihnen sowie die Beziehung der Ironie zur Realität und zu den verschiedenen Aspekten des Lebens wie zwischenmenschliche Beziehungen, gesellschaftliche Probleme und moralische Fragen erörtert.

2. Theoretische Grundlagen

2.1. Kriminalliteratur

Die für diese Untersuchung als Grundlage dienenden Romane von Wolf Haas gehören zur Gattung des Kriminalromans. Im Mittelpunkt solcher Texte stehen ein Verbrechen und dessen Aufdeckung und sie stellen gleichzeitig die dazu notwendigen Anstrengungen dar, um dem Täter seine Tat nachzu-

Hinein in den Kanon mit ihm! Plädoyer für das Niedrige und das Erhabene, für den Kulturkampf und für Wolf Haas. In: *Kolik. Zeitschrift für Literatur*, 18 (2002), S. 19ff.

weisen.² Unter dem Genre des Kriminalromans können wir die untersuchten Romane auch den Detektivromanen zuordnen, weil in den Detektivromanen die näheren Umstände des Mordes im Dunkeln gelassen werden, und zu ihrer Aufdeckung man die Bemühungen eines Detektivs braucht.³ Der Text basiert also auf einem Geheimnis, das dem Leser schrittweise durch die Gedankenarbeit und die Ermittlungen des Detektivs enthüllt wird.⁴ Solche Texte sind rückwärts konstruiert, da das Erzählen sich auf die Rekonstruktion des Verbrechens richtet, die meistens am Ende der Geschichte für den Leser chronologisch zusammengefasst wird.⁵ Die Intention eines Kriminalromans ist, „den Leser mit Spannung zu unterhalten“,⁶ und gleichzeitig gesellschaftskritische Phänomene aufzuklären.⁷ Dies ist der Fall, z. B. wenn die vom Autor formulierten „Inhalte gezielte Erkenntnisprozesse oder kritische Reflexionen im Leser“⁸ auslösen. Im Folgenden wird darauf eingegangen, wie und mit welchen Mitteln dies erfolgt. Sowohl für die Kriminalromane von Wolf Haas als auch für die Gattung des Kriminalromans bzw. des Detektivromans ist bestimmend, dass sie nicht nur den Kriminalfall selbst, sondern auch eine Welt, mit Charakteren und Milieus darstellen,⁹ was im Falle von Wolf Haas von besonders großer Bedeutung ist.

Ein wichtiger Aspekt der Kriminalromane ist die Art und Weise, wie die Realität der fiktiven Welt der Geschichte gestaltet ist. Im Zusammenhang mit den untersuchten Romanen wird dieser Aspekt äußerst wichtig sein, weil die Darstellung der Realität in verschiedenen Formen (realitätstreu oder eher unwahrscheinlich) dem literarischen Unterhaltungswert des Textes dient.¹⁰ Es ist hervorzuheben, dass vor Allem die zeitgenössischen Kriminalromane eine Art Gesellschaftskritik aufweisen: Bei der Aufdeckung des Kriminalfalls versuchen die Autoren, die gesellschaftlichen Verhältnisse realistisch zu beschreiben.¹¹ Bei den „Krimis der Gegenwart geht es oft um ein selbst-reflexives Spiel [...] und integrieren oft Realitätspartikel, die durch den humorvoll-spielerischen Umgang damit einer sozialkritischen Reflexion unterzogen werden.“¹² Das bedeutet, dass man nach dem Lesen über den

² Vgl. Nusser, Peter (2009): *Der Kriminalroman*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 1.

³ Vgl. Ebd., S. 3.

⁴ Vgl. Ebda.

⁵ Vgl. Ebda.

⁶ Ebd., S. 21.

⁷ Vgl. Ebda.

⁸ Ebda.

⁹ Vgl. Ebd., S. 6.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 11.

¹¹ Vgl. Vormweg, Heinrich: Detektiven auf der Spur. Eine kritische Revue neuer Kriminalromane. In: Vogt, Jochen (Hg.) (1971): *Der Kriminalroman I*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 300–307, hier S. 303.

¹² Düwell, Susanne/Bartl, Andrea/Hamann, Christof/Ruf, Oliver (Hg.) (2018): *Handbuch Kriminalliteratur: Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, S. 346.

Zustand der Gesellschaft rasonieren kann.¹³ Dieses Spiel mit dem realistischen Muster der Gattung Krimi ist seit vielen Jahren in der Kriminalliteratur zu beobachten.¹⁴ Viele Autoren nutzen die Gattungserwartungen des Publikums aus, dass nämlich am Ende das Gute in der Welt siegt und das Böse bestraft wird, um die Leser zu enttäuschen.¹⁵ Ein typisches Beispiel dafür ist, wenn der Mörder am Ende zwar gestellt wird, aber nicht vor Gericht kommt.¹⁶ Dieser Enttäuschungseffekt, der beim Leser ausgelöst wird, dient der Erkenntnis, dass die größten Verbrecher auch in der Wirklichkeit nicht zur Verantwortung gezogen, manchmal sogar durch das Gesetz geschützt werden.¹⁷ Meistens muss auch der Detektiv selbst einsehen, dass obwohl er den Täter gefasst hat, das ursprüngliche Problem so tief in der Gesellschaft verankert ist, „dass sein Kampf für das Gesetz letztendlich vergebens sein wird.“¹⁸ Es kann sich aber auch der Konflikt ergeben, wenn der Detektiv gezwungen ist, das Gesetz zu brechen, um der Aufdeckung des Verbrechens näher zu kommen.¹⁹ Auch dafür können wir Beispiele in den Brenner-Romanen sehen, als z. B. der Detektiv Brenner in *Komm, süßer Tod!* mit der Hilfe von einem vor Jahren gefassten Glotzer (einem Kriminellen, der sich mit Abhöranlagen beschäftigt) das Radio des konkurrierenden Rettungsbundes abhört.

Typisch bei der Handlung der Kriminalromane ist, dass sie topographisch verankert werden,²⁰ das heißt, dass die Ereignisse in einem bestimmten sozialen Milieu dargestellt werden.²¹ Das ermöglicht, die Details des Verbrechens durch charakteristische Merkmale eines Lebensraums zu veranschaulichen,²² und so kann der Autor den Lesern auch „die inneren Voraussetzungen des Mordes verdeutlichen.“²³ Bei Wolf Haas sind die Schauplätze immer verschiedene österreichische Städte oder Dörfer, wie Salzburg, Wien, Graz, Klöch und Zell am See, aber manchmal überschreitet die Handlung auch die Landesgrenzen und Teile der Handlung werden nach München, Russland und in die Mongolei versetzt. Obwohl die Geschehnisse topographisch verankert werden, wird im Krimi oft der „Mord etwa in einer durch äußere Umstände isolierten Gruppe“²⁴ oder „in einer isoliert lebenden Be-

¹³ Vgl. Liessmann, Konrad Paul (2004): Der Begriff des Verbrechens in der Gesellschaft und im Kriminalroman. In: Aspetsberger, Friedbert/Strigl, Daniela (Hg.) (2004): *Ich kannte den Mörder, der wusste nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*. Innsbruck: StudienVerlag, S. 67–82, hier S. 73.

¹⁴ Vgl. Düwell, Susanne/Bartl, Andrea/Hamann, Christof/Ruf, Oliver, S. 346.

¹⁵ Vgl. Liessmann, S. 79.

¹⁶ Vgl. Liessmann, S. 70.

¹⁷ Vgl. Ebda.

¹⁸ Ebd., S. 71.

¹⁹ Vgl. Ebda.

²⁰ Vgl. Nusser, S. 49.

²¹ Vgl. Liessmann, S. 73.

²² Vgl. Nusser, S. 49.

²³ Ebda.

²⁴ Ebd., S. 36.

rufsgruppe²⁵ angesiedelt (*Komm, süßer Tod*: Rettungsdienst, *Der Knochenmann*: Familienunternehmen in einem kleinen Dorf, *Silentium!*: Internat). So kann der Autor darstellen, was unter der anscheinend harmonischen Oberfläche wirklich geschieht.²⁶ Im Falle von Wolf Haas werden die obigen Kriterien erfüllt und sind sogar von großer Bedeutung.

2.1.1. Schwarzer Humor

Aus der Sicht der vorliegenden Arbeit ist der schwarze Humor besonders wichtig, weil er der Ironie sehr nah steht. Von Peter Nusser wird er sogar in vielen Fällen mit dieser gleichgesetzt, die Interpretation als Ironie oder schwarzer Humor hängt jedoch von der Perspektive des Lesers ab. Laut Nusser drückt Humor eine besondere Haltung zur Welt aus, in der Inkongruenzen entdeckt werden, ähnlich wie bei der Ironie, deren Wahrnehmungen im Leser bitteres Lachen und Heiterkeit auslösen, die Entdeckung der Inkongruenzen jedoch nur wegen der inneren Distanz zur Realität wirkungsvoll wird.²⁷ Den schwarzen Humor beschreibt er als „die humoristisch, spielerisch distanzierte Einstellung gegenüber dem, was wir aus Angst mit Tabus belegen.“²⁸ Schwarzer Humor funktioniert demgemäß so, dass während er uns Vergnügen macht, er auch unsere Ängste hervorruft, sodass diese zwei Gefühle verschmelzen.²⁹ Man kann aber zwischen der realen und fiktiven Wirklichkeit einen Unterschied machen, indem man über grausame Sachen lachen kann, weil die Angst der Leser verfremdet wird.³⁰ Das heißt, wenn die Situationen unwahrscheinlich konstruiert werden, so wie sie im Leben nicht passieren würden, fühlt der Rezipient sich davon weniger betroffen.³¹ Schwarzer Humor wirkt also dann, wenn „Erwartungshaltungen und Konventionen so durchbrochen werden, dass dadurch [...] Situationen entstehen, die geeignet sind, das gebrochene Gefühl von Irritation bzw. Angst und Heiterkeit zu erzeugen.“³²

2.2. Ironie

Um die Rolle der Ironie in den Romanen von Wolf Haas verstehen zu können, muss zuerst festgelegt und erklärt werden, was man unter dem Begriff Ironie versteht. In erster Linie wird im Folgenden auf der theoretischen Ebene

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Liessmann, S. 73.

²⁷ Vgl. Nusser, S. 153.

²⁸ Ebd., S. 154.

²⁹ Vgl. Ebd.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 155.

³¹ Vgl. Ebd.

³² Ebd., S. 157.

darauf eingegangen, wie Ironie im geschriebenen Text, also in den literarischen Werken erscheint, welche Bedeutung sie hat und welche Wirkung sie auf den Leser ausübt.

Der Textproduzent, seine geschriebene oder mündliche Formulierung, gibt die Grundlage für die Analyse der Ironie.³³ Diese Grundlage bedeutet aber nicht immer, dass die Intentionen des Textproduzenten mit den Intentionen des Textes übereinstimmen.³⁴ Obwohl die Absicht des Autors ist, dass er sich ironisch äußert, kann der Text, sobald er den Leser erreicht, unterschiedlich wahrgenommen werden. Die Intention ist also, ironisch zu wirken, deswegen muss der Text so konstruiert werden, dass die Ironie in einen bestimmten Kontext eingebettet wird.³⁵ So kann man die Beziehungen zwischen Text und Kontext wahrnehmen, der die Grundlage für das Verstehen der Ironie sichert.³⁶ Kontext spielt bei der Interpretation von Ironie eine unerlässliche Rolle. Ein Text oder eine Äußerung ist nämlich „immer im Hinblick auf einen Kontext“³⁷ ironisch. Deshalb ist es zu beobachten, dass Ironie auch einen reflexiven Charakter hat, weil sie die Rezipienten zum Denken anregt, was aber nur im Fall von Kontextwissen zustande kommen kann.³⁸ Daraus folgt, dass man zum Verstehen der Ironie ein gemeinsames Weltverständnis braucht,³⁹ und zusätzlich muss man das Gesagte aus einer distanzierten Position betrachten. Ob dieser Kontext in den untersuchten Texten schriftlich fixiert ist, also ein Teil z. B. der Erzählung ist oder nur aus dem Vorwissen des Lesers sich ergibt, wird in den folgenden Kapiteln der Arbeit untersucht.

Der Kontext bietet aber gleichzeitig mehrere Sinnmöglichkeiten an. Es hängt nämlich davon ab, ob der Leser die vom Textproduzenten intendierte Ironie versteht, oder selbst im eigenen Verstehen über ein entsprechendes kontextuelles Sinnpotenzial⁴⁰ verfügt, was zur eigenen Interpretation führen kann. Ironie ist demzufolge nur eine Möglichkeit⁴¹ und deren Wirkung hängt sowohl von dem kontextuellen Informationsgrad als auch von dem Bewusstsein des Lesers ab.⁴² Wenn man sie nicht versteht, kann der Text

³³ Vgl. Stojanovic, Dragan (1991): *Ironie und Bedeutung*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Peter Lang. (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 21), S. 13.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 14.

³⁵ Vgl. Ebda.

³⁶ Vgl. Ebd., S. 15.

³⁷ Ebd., S. 77.

³⁸ Vgl. Lanius, Karima (2021): Ironie: Eine Spielart der Satire. In: Zocco, Gianna (Hg.) (2021): *The Rhetoric of Topics and Forms*. 4. Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, S. 415–426, hier S. 423.

³⁹ Vgl. Amann, Klaus/Hackl, Wolfgang (Hg.) (2016): Satire – Ironie – Parodie. Aspekte des Komischen in der deutschen Sprache und Literatur. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Innsbruck: Innsbruck UP. (=Germanistische Reihe 85). In: *Journal of Austrian Studies*. Heft 3–4. (2017), S. 148–151, hier S. 150.

⁴⁰ Vgl. Stojanovic, S. 14.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 16.

⁴² Vgl. Ebd., S. 108.

trotzdem sinnvoll sein, nur versäumt man eine mögliche Interpretationsebene, die auch als ein grundlegendes Element oder Merkmal des Textes erscheinen kann. Solche Missverständnisse können gewisse Konsequenzen nach sich ziehen,⁴³ beispielsweise bleibt der Leser in einem oberflächlichen und beschränkten Interpretationsrahmen. Die Gefahr des Missverstehens kann auch im Falle des Vorwissens aufkommen, da der Autor des Textes vor Augen halten muss, ob der Leser über dieses verfügt, sonst können die Intention und die Wahrnehmung der Ironie verlorengehen. Ihm kann etwas klar und allgemeinbekannt sein, während es dem Leser weder klar noch bekannt vorkommt.⁴⁴ Dabei können auch kulturelle Faktoren eine Rolle spielen, ob z. B. ein kultureller Unterschied zwischen dem Autor und dem Leser besteht, der das Verstehen des Kontextes hindert. Der Erfolg eines literarischen Textes steht auch damit im Zusammenhang, dass die Intention des Autors von möglichst vielen Menschen verstanden wird, und so rechnet er damit, dass der intendierte Sinn aus dem Kontext und aus dem Weltwissen des Lesers erfasst werden kann.

Der Begriff der Ironie steht ursprünglich im Zusammenhang mit der Weltanschauung und ist eine Form der Kritik.⁴⁵ Ironie kann die Funktion eines Relativierungsmittel haben, durch die eine Distanz zum Gesagtem geschaffen wird.⁴⁶ Die ironischen Äußerungen erscheinen meistens in indirekter Form, die die Tarnung der Haltung der Figuren im Werk oder des Autors zur realen Wirklichkeit ermöglicht.⁴⁷ Grundlage der Ironie ist das Verhältnis zwischen dem eigentlichen Gemeinten und tatsächlich Gesagten,⁴⁸ was folgenderweise erklärt werden kann: „Ironie ist einer der Fälle der Nichtübereinstimmung der Trasse und der Bahn des Text-(Diskurs-)Sinnes.“⁴⁹ Das heißt, dass etwas im Text Geschriebenes mit dem Kontext nicht übereinstimmt, was nur mit dem Interpretationsprozess des Lesers aufgelöst werden kann. Diese Nichtübereinstimmung entsteht, weil „auf den Sinn des Textes ein spezifischer kontextueller Druck ausgeübt wird“,⁵⁰ der eine Störung des wortwörtlichen Textsinnes im Prozess des Verstehens verursacht.⁵¹ Der Kontext grenzt also die Interpretation ein und gibt ihr einen Rahmen, in dem Ironie zustande kommen kann. Infolgedessen erfolgt das Verstehen durch die nichtwortwörtliche Deutung der oben genannten Nichtübereinstimmung. Der Autor kann bei dem Erkennen helfen, indem er „zusätzliche Hin-

⁴³ Vgl. Ebd., S. 22.

⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 108.

⁴⁵ Vgl. Papiór, Jan (1979): *Die Ironie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Poznan: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, S. 4.

⁴⁶ Vgl. Walser, Martin (1996): *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 25–26.

⁴⁷ Vgl. Papiór, S. 6.

⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 116.

⁴⁹ Stojanovic, S. 76.

⁵⁰ Ebd., 77.

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 109.

weise⁵² hinzufügt, um die Anwesenheit der Ironie zu markieren. Es kann sich z. B. durch das Heraustreten aus dem Werk vollziehen, indem der Erzähler sich direkt zum Leser wendet, um die Autorintention besser präsentieren zu können.⁵³ In solchen Fällen fehlen die Spontaneität und der ästhetische Effekt⁵⁴ des literarischen Schaffens.

Über die ästhetische Funktion der Ironie kann gesagt werden, dass einige Texte durch die Verwendung von Ironie „besondere Werte erhalten oder sogar erst einen ästhetischen Status gewinnen.“⁵⁵ Eben dieser Aspekt wird bei der Untersuchung von Ironie in den Romanen von Wolf Haas eine zentrale Rolle spielen, weil die Antworten auf die Fragen gesucht werden, ob die Ironie diesen Texten einen solchen Status gewährt, ob sie ein Kennzeichen der Texte ist, und ob sie eine textkonstituierende Funktion erfüllt.

Ironie kann nicht nur eine Äußerung innerhalb eines Textes sein oder nicht nur einen Teil des Textes bestimmen, sondern sie kann sich auf das Textganze erstrecken und als „Figur“ wirken.⁵⁶ Dies stärkt den Textzusammenhang und erleichtert die Interpretation und die Wahrnehmung von Ironie. Ein wichtiger Punkt ist, dass die Wirkung der Ironie oft von Lachen begleitet wird,⁵⁷ da unter Ironie auch jede Art des Sich-Lustigmachens und Spottes verstanden werden kann.⁵⁸ Wie dieses Lachen ist, also ob es „bitter, bissig oder wohlwollend, aggressiv oder verhalten, herzlich oder tückisch“ ist, hängt in bedeutendem Maße von dem in dem Rezipienten ablaufenden assoziativen Prozess ab.⁵⁹ Die Erscheinung der Untergrabung der Werte, Existenz oder Eigenschaften⁶⁰ ist auch von großer Bedeutung, die die gleiche Wirkung im Rezipienten auslösen können. Neben dem Phänomen der Untergrabung kann die Ironie auch die Funktion der Geringschätzung und der Verneinung erfüllen, die zum Spott geeignet sind und dadurch als wirksames Element des Textes erscheinen.⁶¹ Aufgrund der oben genannten Aspekte kann festgelegt werden, dass der eigentliche Zweck der Ironie nur in Bezug auf einen konkreten Text bestimmt werden kann, und erst dann, wenn die Bedeutung der Ironie selbst verstanden wurde.⁶²

⁵² Ebda.

⁵³ Vgl. Lanius, S. 420.

⁵⁴ Vgl. Stojanovic, S. 109.

⁵⁵ Ebd., S. 115.

⁵⁶ Vgl. Ebda.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 114.

⁵⁸ Vgl. Prestin, Elke (2000): *Ironie in Printmedien*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag. (=DUV: Sprachwissenschaft. Psycholinguistische Studien), S. 10.

⁵⁹ Vgl. Stojanovic, S. 115.

⁶⁰ Vgl. Ebda.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 117.

⁶² Vgl. Ebd., S. 116.

3. Wolf Haas und der Kriminalroman (Brenner-Romane)

Wolf Haas' Karriere als Schriftsteller begann mit seinem ersten Roman *Auf-erstehung der Toten* (1996), mit dem er die Grundlagen für seine Kriminalroman-Serie geschaffen hat. Die Serie mit Detektiv Brenner umfasst insgesamt 9 Bücher, aus denen der letzte Roman 2022 mit dem Titel *Müll* erschienen ist. Die Beliebtheit und den Erfolg des Autors zeigen die zahlreichen Auszeichnungen, unter anderem der Österreichische Kunstpreis für Literatur, den er 2017 erhalten hat, die hohen Verkaufszahlen seiner Bücher und die 4 Verfilmungen seiner Brenner-Romane. Im Zusammenhang mit seinen Werken wird von Kritikern immer betont, dass er mit den traditionellen Erzählmustern der Kriminalliteratur spielerisch breche und so eine Unkonventionalität und Neuheit mit sich bringe, die ihn aus der Masse der Schemaliteratur hervorheben.⁶³ Es ist nicht überraschend, dass sein Erzählstil und Sprachgebrauch immer erwähnt werden: Er studierte Germanistik und Sprachwissenschaft, promovierte sogar zum Doktor und setzte sich in seiner Dissertation mit der Sprachphilosophie auseinander. Bevor er aber als Schriftsteller Karriere machte, arbeitete er als Werbetexter bei verschiedenen Werbeagenturen. Sein Lektor, der ihm vom Anfang an bei der Ausgabe seiner Bücher geholfen hat, beschrieb ihn als „[e]in[en] Sprachvirtuose[n], der trotz dieser struppigen und anti-grammatischen Sprache einen ganz eigenwilligen Kosmos geschaffen hat.“⁶⁴ Interessanterweise beeinflussten die Lebenserfahrungen des Autors die Wahl der Schauplätze in den Geschichten, und so tragen sie bestimmte biographische Züge: Er besuchte ein klösterliches Gymnasium in Salzburg (katholisches Internat als Schauplatz in *Silentium!*) und stellte den Flakturm im Wiener Augarten in *Wie die Tiere* ins Zentrum der Ereignisse, in dessen Nähe er zurzeit wohnt. Neben dem Genre des Kriminalromans experimentiert er aber auch mit anderen Gattungen: *Das Wetter vor 15 Jahren* basiert auf einem fiktiven Interview, er hat ein Kinderbuch mit dem Titel *Die Gans im Gegenteil* geschrieben und in seinem autobiografischen Roman *Junger Mann* erzählt er die Geschichte eines übergewichtigen Kindes. Mit seinem vielfältigen Repertoire und mit der dazu gehörenden charakteristischen Schreibweise gehört Wolf Haas zu den renommiertesten zeitgenössischen Schriftstellern Österreichs.

⁶³ Vgl. Beck, Sandra (2017): *Narratologische Ermittlungen. Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 331.

⁶⁴ Der Mann hinter... Wolf Haas. In: *Der Tagesspiegel*, 27.02.2006, <https://www.tagesspiegel.de/zeitung/der-mann-hinter-wolf-haas/688596.html> [letzter Zugriff am 29.04.2021]

4. Erscheinungsformen und Ziele der Ironie in den Brenner-Romanen

Im Folgenden wird die Antwort auf die Frage gesucht, welche Rolle die Ironie in den als Grundlage dienenden Romanen spielt, genauer gesagt: Ob Ironie ein Kennzeichen der Texte ist, ob sie eine textkonstituierende Funktion hat und ob Ironie den Romanen einen ästhetischen Status gewährt. Um diese Hypothesen untersuchen zu können, werden anschließend die Erscheinungsformen der Ironie anhand konkreter Beispiele aus den Kriminalromanen von Wolf Haas dargestellt. Wie bereits oben angeführt, muss zuerst voneinander getrennt werden, wer oder was in den Geschichten ironisch erscheint. Im Rahmen der Analyse werden aus den Romanen der Plot und die Situationen, der Erzähler, die Figuren und der Schluss in den Mittelpunkt gestellt und es wird einzeln auf diese Aspekte eingegangen.

4.1. Der Plot und die Situationen

Im Falle des Plots ist der wichtigste Aspekt, wie die Geschichte gestaltet und wie die Realität dargestellt wird. In Bezug auf die Romane von Wolf Haas können wir sehen, dass seine Geschichten immer topographisch verankert werden. Die genauen Ortsbeschreibungen und die erwähnten wirklich existierenden Sehenswürdigkeiten sichern das Realitätsgefühl der Leser. Dazu kommen die dialektalen Färbungen (*Auferstehung der Toten*, *Der Brenner und der liebe Gott*) und die Darstellung des Lokalkolorits (Topografie, Tourismus und Kulinarik) oder der Bräuche (*Auferstehung der Toten*, *Der Knochenmann* und *Das ewige Leben*), die den „Wiedererkennungseffekt“⁶⁵ in den Rezipienten hervorrufen und die Realität ihrer eigenen Erfahrungen bestätigen.

Die Tendenz in den Kriminalromanen von heute weist eine allgemeine Charakteristik auf, in der neben der realitätsnahen Darstellung auch kritische Reflexionen über gesellschaftliche Probleme zu finden sind. Neben diesen Reflexionen erscheint eine Art Parodie der Wirklichkeit, da die Phänomene mit Humor und Ironie dargestellt werden. Diese realitätsnahe Darstellung bringt die Leser näher zum Gesagtem, aber diese Situation ermöglicht gleichzeitig, dass die Geschichten mithilfe der Ironie eine distanzierte Kritik ausdrücken. In den Romanen werden historische, politische und soziale Gegebenheiten in Österreich thematisiert, aber Haas distanziert sich von der Behauptung, dass seine als authentisch betrachteten Darstellungen typisch österreichische Phänomene wären.⁶⁶

⁶⁵ Nusser, S. 108.

⁶⁶ Vgl. Nindl, Sigrid (2010): *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 305.

Das erste Beispiel ist *Komm, süßer Tod*, in dem ein Korruptionsfall innerhalb des Rettungsdienstes dargestellt wird. Der Kriminalfall besteht darin, dass einige Kranke während des Transports ins Krankenhaus getötet werden, um mit einem vorher von ihnen unterschriebenen Dokument ihr, auf den Rettungsdienst überschriebenes Vermögen zu erhalten, und damit das weitere Bestehen des Dienstes finanziell zu sichern. Diese Situation ist „die Zuspitzung eines aktuellen gesellschaftlichen Missstands, der darin liegt, dass Pflegebedürftige schlecht versorgt werden.“⁶⁷ Da die Geschehnisse innerhalb des Rettungsdienstes angesiedelt sind, das heißt in einem klar umgrenzten Milieu, ist diese Situation geeignet, die Wirkungen der Ironie hervorzurufen.⁶⁸ Das Problem wird infolge der Geschehnisse so dargelegt, dass die Rettungssanitäter aus finanziellen Schwierigkeiten zu den Mordtaten gezwungen waren. Hier kann der Leser sich darüber Gedanken machen, ob man die Taten, die wegen Existenzprobleme entstanden sind, verurteilen sollte oder nicht. Obwohl die Arbeit der Rettungssanitäter normalerweise die Lebensrettung sein sollte, warten sie den ganzen Tag darauf, dass endlich etwas Schlimmes passiert, damit man den Tag nicht nur mit den langweiligen und monotonen „Scheißhäusltouren“ verbringen muss. „Die Scheißhäusltouren sind es, mit denen man im Normalfall den Tag verbringt: Eine Oma zur Dialysestation liefern und zwei Stunden später wieder abholen.“ (*Komm, süßer Tod*, S. 22.⁶⁹) Der Erzähler beschreibt sogar diesen ruhigen Tag in der Geschichte als „einer von diesen furchtbaren Tagen“ (KsT, S. 17.). Das hängt mit der Perspektive zusammen, denn aus der Sicht der Alltagsmenschen ist es natürlich am besten, wenn möglichst wenige Notfälle an einem Tag passieren, aber für die Rettungssanitäter bedeuten diese Arbeit. Diese Situation beschreibt der Erzähler seitenlang, wie an der folgenden Stelle: „Und an solchen Tagen ist es in der Rettungszentrale schon manchmal zum Ver zweifeln. Zehn, zwanzig erwachsene Männer sitzen im Bereitschaftsraum herum und langweilen sich zu Tode.“ (KsT, S. 18.) In diesem Beispiel können wir sehen, dass hier der Erzähler auch mit den Worten spielt, weil während die Rettungssanitäter auf den „Tod“ warten, sie sich gleichzeitig zu Tode langweilen. Dieses Todesbewusstsein, das im Text dominiert, wird mit der ironisierenden Erzählweise ausbalanciert.⁷⁰ Die Hervorhebung des Todes ist aber nicht nur für diesen Teil des Romans wichtig, sondern sie dehnt sich auf den gesamten Text aus und dient als Grundlage für die Geschichte, wodurch diese auf den Kopf gestellte Einstellung zum Tod als ein textkonstituierendes Element erscheint.

⁶⁷ Nusser, S. 158.

⁶⁸ Vgl. Ebda.

⁶⁹ Haas, Wolf (2003): *Komm, süßer Tod*. 10. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. Im Weiteren abgekürzt als KsT und zitiert im laufenden Text mit der Seitenzahl.

⁷⁰ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin (2012): *Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag, S. 170.

Im Roman *Das ewige Leben* begegnet der Leser einer seltsamen Ausgangssituation, als der Detektiv selbst das Opfer einer Mordtat wird. Brenner, dem in den Kopf geschossen wurde, wacht am Neujahrstag aus dem Koma auf und muss beweisen und dem Chirurgen und dem Psychiater es glauben machen, dass er keinen Selbstmord begangen hat, sondern dass der Kripochef ihn beseitigen wollte. Da dieses Wunderereignis für den Chirurg, der die Kugel aus Brenner herausoperiert hat, eine große Erfolgsgeschichte und für den Psychiater eine schöne Fallstudie war, wollten sie eigentlich nicht, dass es sich am Ende herausstellt, dass es tatsächlich um einen Mordversuch gegangen ist. Sie haben sich über ihre Leistungen gefreut und nicht darüber, dass sie jemandem das Leben gerettet haben.

Weil wenn ich sage, der Chirurg hat sich über den Brenner gefreut, dann muss ich natürlich auch sagen, der Dr. Bonati hat sich fast noch mehr über den Brenner gefreut. Weil so ein schönes Beispiel, dass ein Selbstmörder hinterher alles abstreitet und behauptet, er hat es gar nicht selber getan, hat der Dr. Bonati überhaupt noch nie erlebt. (*Das ewige Leben*, S. 11.⁷¹)

Der Psychiater Dr. Bonati hat versucht, eine banale Geschichte über die Ursache und die Motive für den Selbstmord zu kreieren, obwohl kein Detail seiner Geschichte mit der Wahrheit übereinstimmte. In dieser seltsamen Situation steckt die Kritik seitens einiger Menschen über die Psychiater und Psychologen, die dem Patienten die Ursachen und dann die Diagnose von seelischen Problemen und Krankheiten nur einreden, aber keine wirkliche Lösung bieten. Die Rolle der Psychiater als Helfer wird auf diese Weise in Frage gestellt, weil er seinem Patienten nicht helfen, sondern ihn für seine eigenen Ziele ausnutzen möchte, weshalb der Leser eine misstrauische Haltung gegenüber Dr. Bonati entwickeln kann. Die allgemeine Anerkennung von Ärzten wird mit dieser Darstellung untergraben, und sie werden als ehrgeizige, prestigeorientierte Personen gezeigt. Da diese ironische Ausgangssituation die Ermittlungen von Brenner ins Rollen gebracht hat, bildet sie die Grundlage der Geschehnisse und macht die weitere Entfaltung der Geschichte möglich.

Der Brenner und der liebe Gott stellt das Thema der Abtreibung in den Mittelpunkt. Dieses Thema wird im Alltag oft tabuisiert, weil es dabei nicht nur um persönliche Meinungen geht, sondern es kommen moralische und religiöse Aspekte in den Vordergrund, auf die schon der Titel des Buches mit „der liebe Gott“ hinweist. Dieses Tabuthema, in dem zwei gegensätzliche Auffassungen dominieren, kann der Erzähler nur mit der Verwendung der Ironie ansprechen, um die Wirkung der harschen Aussagen mindern zu können. Der Ausgangskonflikt der Geschichte entsteht zwischen der Leiterin einer Abtreibungsklinik und einem Proleben-Fanatiker namens Knoll, der

⁷¹ Haas, Wolf (2003): *Das ewige Leben*. 4. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag. Im Weiteren abgekürzt als DeL und zitiert im laufenden Text mit der Seitenzahl.

sein Büro in dem Gebäude der Klinik hatte. Hier widerspiegeln sich schon die gegensätzlichen Meinungen, und im Laufe der Erzählung bringt der Erzähler die Argumente beider Seiten in verschiedenen Situationen vor und versucht, sie immer wieder miteinander in Konflikt zu bringen; manchmal geschieht es durch den Dialog zwischen den Figuren (z. B. zwischen Brenner und Natalie, der Psychologin an der Abtreibungsklinik), während der Erzähler gleichzeitig, aber nur nebenbei seine eigene Meinung äußert. Da bei diesem Thema der religiöse Aspekt wichtig ist, wird diese Seite der Argumentation durch Figuren wie Knoll verkörpert, aber gleichzeitig ist die ganze Erzählung in einem religiösen Rahmen eingebettet, und so werden die Ereignisse auch von der Seite des Glaubens angenähert. Wie auch der Titel zeigt, wird „dem lieben Gott“ eine zentrale Bedeutung zugeschrieben, der immer wieder in der Geschichte erwähnt, aber oft auf eine ironisierende Weise in den Kontext gebracht wird. Im folgenden Textauszug wird das große Dilemma des Menschen aus einer höheren Position betrachtet und somit auch bagatellisiert, indem Gott sogar eine sadistische Neigung zugeschrieben wird:

Man weiß ja im Leben letzten Endes nie, war es mehr ein Glück, oder war es mehr ein Unglück. Wird man es bereuen oder nicht. Da braucht man noch gar nicht vom Geborenwerden reden, schon bei den kleinsten Kleinigkeiten muss der Mensch ins Blinde hinein entscheiden. Da ist der liebe Gott schon ein kleiner Sadist, weil man weiß nie: So oder so, was ist letzten Endes besser für mich und alle Beteiligten. (*Der Brenner und der liebe Gott*, S. 63–64.⁷²)

Was eigentlich zu den Ereignissen hätte führen können, wird in vielen Fällen dem lieben Gott zugeschrieben. Das wird auch durch biblische Bilder und Wendungen, wie *Wunder*, *Schutzengel*, *Teufel*, *Herrgott*, und sogar Geschichten (z. B. Das Urteil des Königs Salomo) untermauert, die gleichzeitig den Rahmen der Geschichte erstärken. Bei dem Hinweis auf das salomonische Urteil wird die ursprüngliche Geschichte der Erzählung angepasst, und einigermaßen mit Ironie gefüllt:

Da hat jetzt doch die Aufregung so fest an ihm gezogen und das Schlafmittel gottseidank nachgegeben, sonst wäre der Brenner ja in der Mitte auseinandergerissen, wie dieses berühmte Kind, wo die beiden Mütter so lange gezogen haben, bis das Kind in zwei Hälften gebrochen ist, und seither gibt es Mann und Frau, sprich den ewigen Streit um das Nachgeben. (BulG, S. 162.)

Starke Gesellschaftskritik äußert die Figur von Knoll in einem Gespräch mit Brenner, in dem er die Abtreibung als alltägliches Service der Konsumgesellschaft darstellt. Der widersprüchliche Charakter äußert seine Meinung in einem kritisch-ironisierenden Ton:

⁷² Haas, Wolf (2019): *Der Brenner und der liebe Gott*. 7. Aufl. München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Im Weiteren abgekürzt als BulG und zitiert im laufenden Text mit der Seitenzahl.

»Ist Ihnen noch nie aufgefallen, dass sich heutzutage die Gesundheitszentren in solchen Frequenzlagen einmieten? Die Zahnklinik am Bahnhof, der Schönheitschirurg in der ShoppingMall.« »Zahnklinik ist mir einmal aufgefallen, stimmt.« »Und die Abtreibung zwischen Shopping und Bowling im Riesenland, das passt alles ganz flott zusammen. *Baby take away* im Designerambiente. Mit 10-Prozent-Gutschein fürs nächste Mal.« (BulG, S. 70.)

Der Proleben-Fanatiker ist besessen von dem Gedanken, dass die Abtreibungsklinik ein Teil des neu gebauten Riesenlandes sein wird. Knoll weist darauf hin, dass heutzutage viele Gesundheitszentren in solche Komplexe integriert sind, weil sie dadurch mehr Kunden anziehen können. Darin steckt die Kritik an der Konsumgesellschaft versteckt, indem die Abtreibung als alltägliche Dienstleistung, als normale Freizeitbeschäftigung dargestellt wird, die man sogar zwischen Shopping und Bowling einplanen kann. Aber gleichzeitig erscheint auf der anderen Seite die Kritik an der profitorientierten Einstellung des Gesundheitswesens. Die Ironie des dargestellten Gedankens wird durch den englischen Slogan *Baby take away* noch verstärkt, der sich ironischerweise auf die Abtreibung bezieht, klingt jedoch modischer und passt gut zur Designer-Umgebung. In einer Konsumgesellschaft spielen Sonderangebote und Gutscheine eine kardinale Rolle, worauf Knoll absurderweise mit dem 10-Prozent-Gutschein für die nächste Abtreibung hinweist. Ein Gutschein ist in einer solchen Situation an sich schon absurd genug, weil er auch eine nächste Gelegenheit für möglich hält.

Im ganzen Buch versucht der Erzähler die Antwort auf die Frage zu finden, was die Ereignisse verursachen könnten. Er versucht, die Leser mit der Gegenüberstellung der Meinungen der beiden Seiten (Pro-Life und Pro-Choice) dazu zu bringen, über diese Frage nachzudenken und herauszufinden, warum sich die Handlung so entwickelt hat. Um dieses sensible und hochaktuelle Thema für die Rezipienten leichter verdaulich zu machen, muss der Erzähler eine gewisse Distanz zum Gesagten und zur Wirklichkeit schaffen. So führt der Erzähler die Ereignisse der Geschichte einerseits teilweise auf eine äußere, unerklärliche Macht (Gott) zurück, andererseits greift er zur Ironie, damit der Leser diese Fragen aus einem Abstand kritisch betrachten kann.

Bei jedem Beispiel kann man bemerken, dass die Zuspitzung der Alltagserfahrungen und das Reflektieren über sie die Leser zum Nachdenken über diese Phänomene anregen können. Um die Wirkung des Gesagten zu sichern, greift der Erzähler in vielen Fällen zur Ironie, mit der die Situationen auf den Kopf gestellt werden können, damit der Leser die Nichtübereinstimmungen mit den Alltagserfahrungen konfrontieren und daraus Schlussfolgerungen ziehen kann. Die Spannung, die in einigen Fällen durch die starke Gesellschaftskritik entsteht, baut der Erzähler mit dem ironisierenden Umgang mit den ernstesten Themen ab.

4.2. Der Erzähler

4.2.1. Charakterisierung

Zunächst ist es wichtig zu bemerken, dass die Aspekte der Analyse ‚der Plot und die Situationen‘ und ‚der Erzähler‘ eng miteinander verbunden sind. Es ist deswegen so, weil wir die Situationen und deren Beschreibungen von dem Erzähler gesagt bekommen.

In Bezug auf den Erzähler muss festgelegt werden, dass der Autor sich selbst von dem Erzähler abgrenzt: Er „ist eine Stimme in mir, die sich zu Wort meldet“,⁷³ sagt Haas. In Bezug auf die Perspektive präzisiert er noch genauer die Ebenen der Produktion und der Rezeption und wie sie rezipiert werden: „Ich schaue auf den Erzähler, und der Erzähler schaut auf den Brenner. Und der Leser liest, was der Erzähler über den Brenner sagt.“⁷⁴ Aufgrund dieser Trennung des Autors vom Erzähler kann festgelegt werden, dass in den Romanen der Erzähler sich ironisch äußert, und durch seine Intention auch die Handlung, die Figuren und die Interaktionen unter ihnen ironisch wirken.

Bei der Charakterisierung des Erzählers kann gesagt werden, dass seine Wichtigkeit innerhalb der Romane auch daran zu sehen ist, dass die Erzählerrede quantitativ über eine Dominanz verfügt.⁷⁵ Der Redeanteil des Erzählers beträgt nämlich mehr als 80% in den Textvorlagen.⁷⁶ Er ist auktorial, also allwissend, verrät dem Leser trotzdem nicht alle Informationen. Manchmal verschweigt er bestimmte Details, die er auch später nicht genauer ausführt: „aber darüber möchte ich jetzt gar nicht reden“ (*Der Knochenmann*, S. 83.⁷⁷) oder er sagt sie erst dann, wenn sie von Bedeutung sind: „Aber siehst du“, womit er auf seine früheren Andeutungen zurückverweist. Die Vorankündigungen bestimmter Ereignisse unterstützen und bestätigen die Allwissenheit des Erzählers.⁷⁸ Seiner auktorialen Rolle zufolge kann er auch mit der Informationsverteilung und mit den Lesererwartungen in Bezug auf die Geschehnisse spielen.⁷⁹ Das Spiel besteht in der gleichzeitigen Distanzierung und Annäherung, weil es von dem Erzähler abhängt, ob er bestimmte Informationen den Rezipienten anvertraut oder ironisierend verschweigt. Da er allwissend ist, berichtet er in vielen Fällen über solche Informationen und

⁷³ Warum lieben wir Krimis? Wolf Haas im Interview mit Peter Kümmel und Sabine Rückert. In: *Die Zeit*, 19.03.2015, <http://www.zeit.de/2015/12/wolf-haas-autor-krimi-boom> [letzter Zugriff am 30.12.2023]

⁷⁴ Ebda.

⁷⁵ Vgl. Nindl, S. 189.

⁷⁶ Vgl. Ebda.

⁷⁷ Haas, Wolf (1997): *Der Knochenmann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. Im Weiteren abgekürzt als K und zitiert im laufenden Text mit der Seitenzahl.

⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 205.

⁷⁹ Vgl. Martens, Gunther (2006): „Aber wenn du von einem Berg springst, ist es wieder umgekehrt.“ Zur Erzählerprofilierung in den Meta-Krimis von Wolf Haas. In: *Modern Austrian Literature*. Heft 1. S. 65–80, hier S. 78.

geht auf solche Ereignisse ein, die in unserem Leben passieren und irgendwie eine Beziehung zum Erzählten haben, weil er sich eigentlich, wie Brenner, gern mit Nebensächlichkeiten beschäftigt.⁸⁰ Aus seiner auktorialen Erzählhaltung folgt, dass ihm das Ironisieren sehr nahe steht, weil er die Ereignisse und die Welt durchschauen kann.⁸¹ So kann er über gesellschaftliche Phänomene reflektieren und sie „witzigtrocken“⁸² kommentieren, wozu Ironie, um Distanz zu den Gesagten zu schaffen, das beste Mittel ist. So ist die auktoriale Erzählweise für die Verwendung von Ironie besonders gut geeignet.⁸³ Der Erzähler äußert seine persönliche Meinung über den Detektiv und die Geschehnisse, manchmal scheint er sogar eine echte Person zu sein, die zwar nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist, deren Gedanken wir aber kennenlernen können. Wolf Haas bezeichnet ihn folgenderweise: „Er ist ein schwankender Charakter: Er ist ein normaler, sowohl aus Ressentiments wie aus Weisheit bestehender Mensch.“⁸⁴ Er hat eine kritische Haltung zur Welt und zu den Ereignissen, die durch die Verwendung von Ironie noch verstärkt wird. Bei ihm ist eine doppelte Ironie zu entdecken, weil während er diese ironische Haltung hat, wird er selbst vom Autor auch mit Ironie dargestellt: Er macht Fehler und irrt sich manchmal, genauso wie diejenigen, die von ihm kritisiert werden.

4.2.2. Realisierungsformen der Ironie

Im Roman *Der Brenner und der liebe Gott* zieht der Erzähler eine Parallele zwischen zwei Tabus und gleichzeitig philosophiert er über die Fragen, wann das Leben beginnt und ab wann wir über einen Kriminalfall sprechen können. Bei der ersten Frage analysiert der Erzähler das Gespräch zwischen Brenner und der Psychologin Natalie, ob man nämlich einen exakten Zeitpunkt nennen kann, ab dem ein Embryo schon ein Mensch ist. Danach denkt der Erzähler darüber nach, dass es im Leben allgemein schwer ist, in bestimmten Situationen eine Grenze zu ziehen, wie zum Beispiel bei einem Kriminalfall:

[...] da gibt es auch immer so eine Entwicklung, zuerst ist es eigentlich harmlos und noch kein richtiges Verbrechen, du überlegst dir nur theoretisch, wen man entführen müsste, wenn man es täte, quasi Gesellschaftsspiel. Und dann überlegst du dir, wie man eine Geldübergabe machen müsste, das ist auch noch kein Verbrechen. Und dann machst du vielleicht schon ein paar Vorbereitungsarbeiten, kaufst ein gutes Klebeband im Baumarkt, das ist auch noch kein Verbrechen, räumst endlich einmal das Kellerabteil zusammen, das

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 70.

⁸¹ Vgl. Bode, Christoph (2011): *Der Roman*. 2. Aufl. Tübingen; Basel: A. Francke Verlag, S. 174.

⁸² Vgl. Nusser, S. 158.

⁸³ Vgl. Bode, S.174.

⁸⁴ Warum lieben wir Krimis? Wolf Haas im Interview mit Peter Kümmel und Sabine Rückert. In: *Die Zeit*, 19.03.2015, <http://www.zeit.de/2015/12/wolf-haas-autor-krimi-boom> [letzter Zugriff am 30.12.2023]

ist auch noch kein Verbrechen. Aber dann gibt es den einen Schritt, wo man nicht mehr zurückkann, wo du die Realität nicht mehr entfernen kannst, wo du das Kind endgültig im Bauch oder das Entführungsoffer endgültig im Keller hast. (BulG, S. 120.)

Über die Abtreibung nachzudenken ist keine Sünde, aber normalerweise spricht niemand gerne darüber. Bei der Frage, wann das Leben beginnt, geht es auch um den Grenzpunkt, an dem man noch zurückgehen kann. Um die Ernsthaftigkeit dieser Frage auflockern zu können, zieht der Erzähler eine Parallele zwischen den Schritten der Vorbereitung eines Verbrechens und der Frage, ab wann man über ein Verbrechen sprechen kann. Er vergleicht die Planung eines Verbrechens mit einem strategischen Gesellschaftsspiel, aber es ist wieder ein Thema, worüber man sich im Allgemeinen gar keine Gedanken macht. Die Tabus, Schwangerschaftsabbruch und ein Verbrechen zu verüben, kann der Erzähler nur mit Ironie brechen, und gerade die Parallele zwischen ihnen schafft Ironie. Hier geht es um die Erwägung, ein Verbrechen zu verüben und beziehungsweise um dessen Relation zur Wirklichkeit, weil oft gerade die Realität einen zwingt, ein Verbrechen zu begehen. Aus erzähltechnischer Perspektive erkennt der Leser erst am Ende der Gedankenfolge, dass es im übertragenen Sinne auch um die Abtreibung gehen kann. Wenn der Leser für diese moralischen Probleme sensibilisiert ist, kann er die Ernsthaftigkeit hinter der Ironie erkennen, weil Ironie hier nicht die Funktion hat, die Ernsthaftigkeit zu unterdrücken, sondern sie zu betonen. Denn wenn man diese Grenze findet und sie auch überschreitet, muss man mit den unumkehrbaren Folgen rechnen.

In Bezug auf die Ironie und den schwarzen Humor wurde oben erwähnt, dass sie in vielen Fällen so entstehen, dass man sich mit einem aus Angst mit Tabus belegten Phänomen auf spielerische Weise auseinandersetzt, was am Ende Lachen auslöst. Dabei blickt der Erzähler ironisch auf die Menschen und das Leben,⁸⁵ und in einem Beispiel aus *Das ewige Leben*, in dem auf ein gesellschaftliches Problem eingegangen wird, nämlich auf den Selbstmord, widerspiegelt sich diese Haltung.

Schließlich weiß heute jedes Kind, wie man sich korrekt umbringt, da wird dir schon im Kindergarten haarklein erklärt, wie die Tante sich die Überdosis in jahrelanger Kleinarbeit zusammengespart hat, die lernen schon im Kinderfernsehen, unbedingt in den Mund schießen, am besten vorher noch einen guten Schluck Wasser in den Mund nehmen, Mineralwasser oder Leitungswasser, das ist Geschmackssache, kann auch ein Fruchtsaft sein, Hauptsache ein Schluck Flüssigkeit, damit dir der Druck schön den Schädel zerreißt, aber ja nicht seitlich, sonst wirst du womöglich blind davon, weil der Sehnerv. (DeL, S. 13–14.)

An diesem Zitat kann man sehen, wie das Tabu des Selbstmordes gebrochen wird. Der Erzähler weist darauf hin, dass man heutzutage durch die Medien über alles informiert ist. Er spitzt die Situation zusätzlich damit zu, dass er

⁸⁵ Vgl. Nindl, S. 305.

sein Beispiel an Kindern darstellt. Es ist ein Thema, über das man nicht gerne spricht und auf keinen Fall lacht, dennoch formuliert der Erzähler so, dass das Gelesene witzig wird. Es geht nicht darum, dass der Selbstmord lächerlich wird, sondern darum, wie die Gesellschaft mit dieser Erscheinung umgeht und wie sie in den Medien präsentiert wird. Demzufolge kann der Leser eine Art kritische Einstellung des Erzählers entdecken, dessen Absicht ist, die Leser über dieses Problem zum Nachdenken anzuregen. Im Zusammenhang mit dem Kontext im Roman wird es auch ironisch, weil der Erzähler sein Beispiel präsentiert, um Brenner dabei unterstützen zu können, dass er keinen Selbstmord begangen hat, weil wenn es der Fall gewesen wäre, hätte er gewusst, wie man das „richtig“ macht. Der Autor erklärt in einem Interview, warum die explizite Darstellung der Ereignisse notwendig ist: „Das Grausame ist unerträglich, das Komische ist die Möglichkeit, es erträglich zu machen. Es bedarf aber einer gewissen Explizitheit des Grausamen, um eine Anlaufgeschwindigkeit für das Komische zu finden.“⁸⁶ Je expliziter der Erzähler diese Grausamkeiten darstellt, desto wirksamer sind sie und desto deutlicher sind die Inkongruenzen zwischen der Wirklichkeit und dem im Text Gesagten, was die Grundlage für die Interpretation von Ironie bildet.

Besonders ausgeprägt ist die Explizitheit des Grausamen in einer Szene in *Wie die Tiere*: Den Täter hat das Rotorblatt eines Hubschraubers enthauptet, und den Weg des Kopfes beschreibt der Erzähler aus der Vogelperspektive, als wäre der Weg eine schöne Natur- und Landschaftsbeschreibung. Während der Leser über Wien fliegt und ein idyllisches Naturbild beobachtet, kombiniert der Erzähler es mit der Beschreibung, was der Täter alles vor seinem Tod noch hätte sehen können. Der Kopf flog über viele bekannte Sehenswürdigkeiten in Wien, über den Augarten, den Gaußplatz, die Porzellanmanufaktur usw. und er wurde mit der Hilfe des Föhns immer wieder weitergetragen, bis er in dem Kinderschwimmbad im Augarten landete. Das entsetzliche Bild eines fliegenden Kopfes kompensiert der Erzähler mit harmonischen Natur- und Landschaftsbeschreibungen:

Der Föhn hat ihn ja schon wieder weitergetragen, hinüber zur Gärtnerei, schön über die Beete geflogen, Kopfsalat, Radieschen, Bohnen, alles da, sehr gesund, viele Vitamine, weiter zur Hundezone Gaußplatz hinauf, die Sportwiese, die rote Laufbahn rund um das grüne Fußballfeld, das waren so starke Kontraste, dass er sogar noch einmal richtige Farben wahrgenommen hat, wunderbar, noch lieber wäre er Maler geworden als Architekt. (*Wie die Tiere*, S. 206.⁸⁷)

⁸⁶ „Aber das Zentrale ist die Komik“. Interview mit Krimiautor Wolf Haas. In: *Wiener Zeitung*, 24.10.2013, <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/zeitgenossen/582770-Wolf-Haas-Aber-das-Zentrale-ist-die-Komik.html> [letzter Zugriff am 30.12.2023]

⁸⁷ Haas, Wolf (2003): *Wie die Tiere*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Es ist auch zu sehen, dass der Erzähler dabei zusätzlich mit den Worten spielt: Er verbindet die Naturbeschreibung mit dem Bild des fliegenden Kopfes, indem er „Kopfsalat“ in der Gärtnerei und „die rote Laufbahn“ (Blut) erwähnt, die die Wirkung der Szene verstärken. Durch diese seitenlangen Beschreibungen wurde das ästhetische Niveau der Textstelle wesentlich erhöht.

Dieses Phänomen erscheint auch in anderen Romanen der Serie, wie beispielsweise in *Brennerova*, wenn die Beschreibung des Selbstmordversuchs der Russin Nadeshda mit der Schönheit der Innenarchitektur vorbereitet wird. Die Beschreibung des schönen Badezimmers kontrapunktiert das darauffolgende brutale Bild des in der Badewanne blutenden Mädchens:

Aber die Nadeshda war heute keine gute ZuhörerIn mehr. Weil ob du es glaubst oder nicht. Sie hat sich in der Badewanne, die die Herta für ein Heidengeld extra aus Italien bestellt und dann wegen der Farbe noch einmal zurückgeschickt und ein halbes Jahr auf eine neue gewartet hat, mit der Rasierklinge vom Brenner die Pulsadern aufgeschnitten. (*Brennerova*, S. 141.⁸⁸)

Die Schönheit der Natur spielt eine wichtige Rolle in der Szene aus dem Roman *Der Brenner und der liebe Gott*, als dem Täter eine Kugel durch den Kopf geschossen wurde. Der Schauplatz der Szene ist ein voll mit exotischen Pflanzen dekoriertes Wohnzimmer:

Nach hundert Stunden hat es mitten am fünften Tag den Kopf vom Kressdorf zerrissen, weil eine Kugel aus der Waffe des Kriminalpolizisten Peinhaupt⁸⁹ ihn so genau getroffen hat, dass es wahrscheinlich das ganze prächtige Altbauzimmer versaut hätte, dass der Philodendron und der Gummibaum und die Zykamen und der Asparagus und der Zimmerfarn und der Avocado und die Fleißigen Lieschen und die Orchideen und der Bambus und der Efeu und der Weihnachtskaktus und die Azalee voller Blut gewesen wären, wenn nicht der Brenner das meiste abgefangen hätte. (BuLG, S. 208.)

Durch die Aufzählung der vielen schönen Blumen und Zimmerpflanzen kann sich der Leser diese besser vorstellen, bevor er zum Schluss zusätzlich auch eine Pointe bekommt, in dem er mit dem entsetzlichen Bild des mit Blut bedeckten Brenners konfrontiert wird, der eigentlich die Ursache ist, warum das Zimmer ästhetisch nicht zerstört wurde.

Um die Entsetzlichkeit des Todes ausgleichen zu können, braucht der Erzähler einen Gegenpol, die Schönheit der Stadt, der Natur oder der Architektur etwa, der die Beschreibungen der einzelnen Szenen ironisch wirken lässt.

⁸⁸ Haas, Wolf (2014): *Brennerova*. 1. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.

⁸⁹ Sprechender Name: Pein und Haupt.

4.2.3. Adressierungsformen und Redewendungen

Ein charakteristisches Merkmal der Erzählweise ist, dass die Leser immer wieder direkt angesprochen werden. Die Kommentare des Erzählers zielen sowohl indirekt als auch direkt auf die Rezipienten. Indirekt heißt, dass die zusätzlichen Informationen vom Erzähler aus dem Alltagsleben beim Verstehen des Kontextes wichtig sind, demzufolge sind sie den Lesern zugedacht, um die Interpretation der Ereignisse zu erleichtern. Zur Erhöhung des Informationsgrades versucht der Erzähler eventuellen Missverständnissen vorzubeugen, indem er die Handlung mit Erklärungen und Erörterungen ergänzt.⁹⁰ Während der Erzähler über diese Ereignisse mit dem Leser diskutiert, läuft die Handlung szenisch nicht ab, sie wird nur ergänzend besprochen.⁹¹ Da der Erzähler mit seinen Kommentaren auf etwas hinweisen oder über etwas reflektieren möchte, tut er dies mit direkten Formulierungen, er wendet sich demgemäß zu den Rezipienten. Die Einbeziehung des Lesers erfolgt durch verschiedene Formen der Adressierung.⁹² Diese Adressierungsformen und Redewendungen werden sehr häufig wiederholt, womit der Erzähler das Interesse des Lesers sichert.⁹³ Diese sind z. B. „Und ob du es glaubst oder nicht“, „Du musst wissen“ oder „Nur damit du verstehst“. Mit der Einbeziehung des Rezipienten wird eine dialogische Situation zwischen Erzähler und Leser imitiert.⁹⁴ Die direkte Du-Anrede schafft dabei eine ungezwungene Atmosphäre zwischen den Kommunikationsteilnehmern,⁹⁵ Plener bezeichnet die Erzählerrede als eine „Imitation des Stammtisches“,⁹⁶ Sie konstruiert Nähe und Unmittelbarkeit zwischen ihnen.⁹⁷

Manchmal versucht der Erzähler zu helfen: „Wie soll ich dir das jetzt erklären.“ (*Auferstehung der Toten*, S. 83.⁹⁸), aber ein anderes Mal wird er des Erzählens müde: „Was soll ich lange reden.“ (K, S. 15.) Obwohl sein Ziel ist, das Verstehen zu erleichtern, meint er sogar, dass er bereits genug gesagt hat: „Wenn du das nicht verstehst, kann ich dir auch nicht helfen.“ (DeL, S. 86.) Er macht auch darauf aufmerksam, dass er jetzt etwas Wichtiges erzählen wird: „Und jetzt paß auf, was ich dir sage.“ (AdT, S. 25.) Es geschieht auch gelegentlich, dass ihm etwas herausrutscht, was er eher nicht hätte sagen sollen: „Ja siehst du, jetzt ist es heraußen, ich hätte es dir lieber nicht

⁹⁰ Vgl. Nindl, S. 200.

⁹¹ Vgl. Martens, S. 69.

⁹² Vgl. Nindl, S. 200.

⁹³ Vgl. Ebd., S. 201.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 298.

⁹⁵ Vgl. Martens, S. 71.

⁹⁶ Plener, S. 219.

⁹⁷ Vgl. Ritz, Szilvia (2018): Der Reiz der Beschränktheit. Die Umwandlung der Struktur des klassischen Kriminalromans bei Wolf Haas. In: Bombitz, Attila/Jacob, Joachim (Hg.) (2018): *Literarischer Text und Kontext. Ein Buch für Károly Csúri*. Wien: Praesens Verlag, S. 153–167, hier S. 167.

⁹⁸ Haas, Wolf (2003): *Auferstehung der Toten*. 8. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. Im Weiteren abgekürzt als AdT und zitiert im laufenden Text mit der Seitenzahl.

erzählt.“ (DeL, S. 119.), dann aber noch etwas erzählt, weil er den Lesern vertraut: „Aber dir kann ich es ja erzählen.“ (DeL, S. 210.), „Aber wo wir unter uns sind, verrate ich dir ausnahmsweise, was die Doktorin gesagt hat.“ (BulG, S. 134.). Dieses Vertrauen seitens des Erzählers in die Richtung der Rezipienten wird auch durch die Formel „Unter uns gesagt“ (KsT, S. 15.) verstärkt.⁹⁹ Aber es kommt auch vor, dass er einige Informationen doch verschweigt: „Und der Vierte war ein hoher Wiener Politiker, mit dem hab ich mir ausgemacht, dass ich ihn nicht namentlich nenne. Das musst du verstehen, weil Quelle.“ (BulG, S. 166.) Gerade deswegen beschreibt der Autor den Erzähler als schwankenden Charakter, weil er allwissend ist, weise und erfahren zu sein scheint, trotzdem weisen seine Äußerungen in vielen Fällen ironische Züge auf, und gleichzeitig nutzt er die Möglichkeit des Spiels mit der Distanz und der Nähe zwischen ihm und den Lesern.

Anhand der angeführten Beispiele und Textstellen konnte demonstriert werden, welche charakteristischen Merkmale der Erzähler aufweist und wie er sich äußert. Mithilfe seiner an die Leser gerichteten Redewendungen und seiner ironisch-kritischen Haltung zur Welt wird den Texten ein ästhetischer Status gewährt und gleichzeitig wird das literarische Niveau der Texte erhöht. Da seine ergänzenden Kommentare zu den Ereignissen sowohl bei der Interpretation als auch bei der Textgestaltung eine wichtige Rolle spielen, können sie als textkonstituierende Elemente betrachtet werden.

4.3. Die Figuren

Die wichtigsten Aspekte bei der Untersuchung der Figuren sind die Beschreibung der Hauptfigur, Detektiv Brenner, und die Analyse der Interaktionen bzw. Gespräche zwischen den Charakteren. Beim Protagonisten ist es wichtig, dass wir alles, was wir über Brenner wissen, von dem Erzähler erfahren. Er sagt, dass er Brenner gut kennt, und so erscheint er als zuverlässig. Der allwissende Erzähler vermittelt die Gedanken Brenners, kommentiert seine Taten, beschreibt seine Persönlichkeit und sein Aussehen. Er hat aber eine kontroverse Beziehung zu Brenner, indem er abwechselnd Verständnis für seine Eigenarten zeigt oder sich von ihnen distanziert.¹⁰⁰ Das ganze Wesen von Brenner wird vom Erzähler ironisch dargestellt,¹⁰¹ indem er sich in seinen Kommentaren über die Charakterzüge von Brenner lustig macht. Wir erfahren von ihm, dass dieser über die typischen Eigenschaften eines Detektivs nicht verfügt, und im Laufe seiner Ermittlungen wird diese Tatsache immer hervorgehoben. Obendrein werden diese Nicht-Eigenschaften einer Figur zugeschrieben, „die normalerweise für Schutz und Sicherheit sorgen

⁹⁹ Vgl. Nindl, S. 194.

¹⁰⁰ Vgl. Ebda.

¹⁰¹ Vgl. Ritz, S. 157.

soll.¹⁰² Er ist eine „durchschnittliche Figur, die weder eine eigene Methode besitzt noch besondere intellektuelle Fähigkeiten hat.“¹⁰³ Besonders viele Charakterisierungen bekommt der Leser im ersten Roman, in *Auferstehung der Toten*. Zuerst wird auf sein Äußeres eingegangen:

Das Komische ist, er hat eigentlich genau so ausgesehen, wie man sich vielleicht einen Polizisten oder einen Detektiv vorstellt. So ein untersetzter Typ, wo die Schultern fast breiter sind als die Beine lang. Nicht groß und nicht klein und einen richtigen Kantschädel mit zwei senkrechten Falten in den Wangen. Und so eine rote, narbige Haut wie der Fußballspieler, wie hat der jetzt schnell geheißt, wo es zwei Brüder gegeben hat. (AdT, S. 15.)

Im Gegensatz zu seinen ehemaligen Kollegen war er dem Erzähler zufolge nie besonders ehrgeizig und er bekennt sogar, dass Brenner „eigentlich ein netter Mensch“ sei. (AdT, S. 13.). Im Laufe der Handlung lernen wir den Detektiv besser kennen und man erfährt auch einiges über seine Schwächen: „Und konzentrieren, sagen wir, auf das Wesentliche, das ist überhaupt nicht dem seine Stärke gewesen.“ (AdT, S. 23.) An einer späteren Stelle wird noch detaillierter ausgeführt, dass es ein Mangel von ihm ist, „[d]aß er immer so unfähig ist, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden.“ (AdT, S. 73.) Im Kontext von Kriminalromanen ist es ironisch, dass diese Geschichten einen Detektiv zur Hauptfigur haben, der die Fälle aufgrund seiner Intuitionen und mithilfe seines Unbewussten, manchmal sogar nur zufällig, und nicht wegen seiner Expertise löst.¹⁰⁴ Er kann nämlich keine Analogien in seinen Beobachtungen herstellen und dann den Fall mit Logik aufklären.¹⁰⁵ Wie bereits erwähnt, hat die Art und Weise, wie der Erzähler mit seinen Beschreibungen die Charakterzüge von Brenner karikiert, eine grundlegende Funktion bei der Gestaltung des Images der Hauptfigur. Die wiederkehrende Hervorhebung der Tatsache, dass Brenner früher als Kriminalpolizist viele Erfahrungen gemacht hat, aber dann während seiner Ermittlungsarbeit eben der Gegensatz sich bewahrheitet, dass er quasi unfähig ist, den Fall aufzudecken, vertieft die Ironie der Narration.¹⁰⁶ Der Rezipient fühlt sich ohne Schutz, ohne einen „echten“ Detektiv, und diese Tatsache ruft unsere Ängste hervor, die aber durch Übertreibungen in Hinblick auf den Kontext der Geschichten ins Lachen abgeführt werden.¹⁰⁷ Ohne diese Charakterisierungen würde die Rezeption der Leser anders verlaufen, d. h., der Leser hätte eine mögliche interessante Interpretationsebene versäumt, und der ästhetische Effekt hätte sich wesentlich verringert. Wegen der derartigen Darstellung und Charakterisierung des Detektivs lässt sich der Detektivroman von Haas „als Neuinterpretation der Gattung verstehen, die den veränderten Voraus-

¹⁰² Vgl. Nusser, S. 158.

¹⁰³ Ritz, S. 157.

¹⁰⁴ Vgl. Ebda.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 156.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 158.

¹⁰⁷ Vgl. Nusser, S. 158.

setzungen in der Welt gerecht wird. Unterhöhlt und dekonstruiert wird die Tradition des klassischen Kriminalromans dadurch, dass es keine genialen Detektive mehr gibt.“¹⁰⁸

Im Allgemeinen ist es in den Brenner-Romanen zu beobachten, dass Ironie sich aus den komischen Dialogen zwischen den Figuren und aus dem Kontext ergibt. Wenn die Beziehung des Kontextes zur Wirklichkeit entdeckt wird, können die Situationen ironisch rezipiert werden, was zum Schluss eine Reflexion des Lesers über das Erwähnte auslöst. Im Roman *Silentium!* bekommt der normalerweise allein arbeitende Brenner einen Helfer, René, einen aus dem Gefängnis entlassenen jungen Mann. Ihre Gespräche wirken ironisch, weil Ironie nicht aus den einzelnen Äußerungen zu erschließen ist, sondern aus der Interaktion zwischen ihnen, also aus der Situation selbst. Am Ende des Romans rettet René Brenner das Leben und danach denken sie eine gute Weile darüber nach, ob sie dem Täter helfen oder ihn sterben lassen sollten, der mit einer Plastiktasche „anscheinend“ Selbstmord begangen hat. Dabei wägen sie die Vor- und Nachteile beider Entscheidungen ab. Zunächst überlegen sie, welche Konsequenzen sie haben könnten, wenn sie sich nicht einmischen.

«Ich glaube, das würde uns jetzt als Selbstjustiz ausgelegt, wenn wir ihm nicht den Knopf aufmachen.»

«Und ich bin nur auf Bewährung herausen. Die fünf Jahre für Selbstjustiz wäre es mir ja wert. Aber um die drei Bewährungsmonate täte es mir leid.» (*Silentium!* S. 207.¹⁰⁹)

Für René hätten sich die fünf Jahre im Gefängnis gelohnt, weil ihm der Täter so widerwärtig war, aber komischerweise hat ihm seine frühere Gefängnisstrafe mehr Leid getan, weil sie seiner Meinung nach ungerecht war, obwohl sie nur einige Monate gedauert hat. Aus diesem Kontext ist herauszulesen, dass laut René die wohlverdiente Bestrafung des Täters die Selbstjustiz legitimiert. Danach fällt Brenner die Frau des Täters ein, für die das Nicht-Einmischen eindeutig von Vorteil wäre:

«Für die wäre es besser, wenn wir ihm den Knopf nicht aufmachen.» Der Brenner hat mit den Schultern gezuckt. «Wenn er zehn Jahre ins Gefängnis kommt, kann sie sich weiter für ihn aufopfern und kriegt überhaupt kein Geld. Und als Witwe kriegst du vom Staat eine gute Pension.» (S, S. 207.)

Aus Brenners Perspektive ist es auch zu sehen, dass er mehr Sorgen um sich selbst, René und die Frau gemacht hat als darum, ob der Täter eventuell stirbt. In dieser Situation tauchen auch die ethischen Fragen auf, ob man das Schicksal wirken lassen oder sich wegen seines Gewissens und der möglichen Konsequenzen einmischen soll. Während Brenner und René mit diesen

¹⁰⁸ Ritz, S. 162.

¹⁰⁹ Haas, Wolf (2003): *Silentium!* 9. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. Im Weiteren abgekürzt als S und zitiert im laufenden Text mit der Seitenzahl.

Gedanken spielten, war der Täter längst tot. Abschließend haben sie sich auf eine Lösung und auf eine Geschichte geeinigt:

«Notwehr-Überschreitung», hat der Brenner sinniert. «Das könnte sich eventuell ausgeben. Wenn du einen guten Anwalt hast.»
«Kennst du einen guten?»
«Einen Anwalt finden wir schon.»
«Aber ich hab keine Rechtsschutzversicherung.»
«Das ist schlecht. Eine Rechtsschutzversicherung sollte jeder Mensch haben.» (S, S. 208.)

Bei dieser „Notwehr-Überschreitung“ bekennen sie zwar die eigene Schuld an den Geschehnissen, genauer gesagt an dem Sich-Nicht-Einmischen, es wird aber darauf hingewiesen, dass man mit einem guten Anwalt die juristischen Folgen mildern kann.

Nicht alle Romane von Wolf Haas haben viele Figuren und Gespräche, aber in *Komm, süßer Tod* stehen neben dem Detektiv die Rettungsfahrerkollegen im Vordergrund. Interessanterweise ist in diesem Roman die höchste Anzahl von Figuren, Dialogen und Äußerungen im Vergleich zu den übrigen Werken zu finden.¹¹⁰ Da Brenner in erster Linie eine feste Arbeitsstelle bei den Kreuzrettern hat und nur nebenbei ermittelt, lernen wir auch die Nebenfiguren kennen und in vielen Fällen entfaltet sich die Geschichte aus ihren Dialogen. Ein gutes Beispiel dafür ist ein Gespräch zwischen einem Rettungsfahrer und dem in der Funkzentrale sitzenden Kollegen. In diesem Gespräch wird dargestellt, welche wichtige Rolle der Funk bei den Rettungssanitätern spielt. Im Gegensatz zu einem normalen Telefongespräch unterscheidet sich die Kommunikation durch den Funk dadurch, dass dabei gleichzeitiges Hören und Sprechen nicht möglich ist, nur eine Person kann sprechen, während die andere zuhört.¹¹¹ Charakteristisch für diese Art der Kommunikation sind die Verkürzungen und die Orientierung nach bestimmten Regeln: Diese besagen, dass man sich respektvoll verhalten und möglichst knapp ausdrücken soll.¹¹² Bei der Verwendung des Funkes folgen die Figuren dieser Funkdisziplin und dem Protokoll, wie man etwas melden soll: Neben einem Zahlencode den Ort und die Art des Einsatzes angeben, damit die Kommunikation möglichst effizient erfolgt.¹¹³ Da das Protokoll auf jeden Fall eingehalten werden soll, sieht die Lage auch bei einem Notfall nicht anders aus:

«690 an Zentrale!» «690?» «Schwerer Unfall!» «Wo?» «Triester Straße, Kreuzung Anton-Baumgartner-Straße.» «Wie viele Verletzte?» «Zwei Schwerstverletzte.» «Versorgen Sie die Verletzten an Ort und Stelle. Ich schicke Ihnen sofort den Notarztwagen.» «690 an Zentrale!» hat der Schimpl sich gar nicht mehr beruhigen wollen. «690?» «Wir sind selber

¹¹⁰ Vgl. Nindl, S. 227.

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 259.

¹¹² Vgl. Ebd., S. 260.

¹¹³ Vgl. Ebd., S. 261.

die Verletzten!» «Was soll das heißen?» «Überschlag bei der Verfolgung von 740.» «Ihr gottverdammten Arschlöcher!» (KsT, S. 189.)

Hier ist die Ironie aus der Situation und dem Kontext zu erschließen, weil der Rettungssanitäter die Regeln befolgt hat. Mit dieser Szene wird sein beispielhaftes Funkverhalten dargestellt, indem er sachlich den Unfall meldet:¹¹⁴ Zuerst die Funkzentrale über den Sachverhalt informieren, erst dann die Situation genau beschreiben. Obwohl er und seine Kollegen selbst bei dem gemeldeten Unfall schwer verletzt wurden, behält der Rettungsfahrer seine Professionalität im Übermitteln der Daten.¹¹⁵ Komischerweise brauchen aber sie selbst Hilfe.

Sowohl die Figuren und deren Charakterisierungen, wie vor allem bei Brenner, als auch die Interaktionen zwischen ihnen können Ironie aufweisen. Wie schon oben erwähnt, übt Ironie ihre Wirkung immer im Hinblick auf einen Kontext aus, und eben das konnte mit den Beispielen dargestellt werden: Die Figuren sind nicht unbedingt von Natur aus ironisch, sondern die Situationen, in denen sie und ihre Gespräche eingebettet sind, machen sie oder ihre Taten ironisch. Wenn das Verstehen erfolgreich erfolgt, das heißt, wenn der Kontext vom Leser interpretiert werden konnte, übt Ironie ihre Wirkung auf den Leser aus und verwirklicht gleichzeitig die Intention des Textes.

4.4. Der Schluss

Bei den theoretischen Überlegungen in Bezug auf den Kriminalroman wurde bereits erwähnt, dass viele Krimiautoren die Erwartungen der Leser im Hinblick auf das Ende nicht erfüllen. So werden die strengen Regeln eines Kriminalromans gebrochen, indem der Täter nicht oder nur teilweise bestraft wird. Das Gleichgewicht in der Welt wird nicht ganz wiederhergestellt und die Geschichte hinterlässt einen unangenehmen Nachgeschmack bei den Lesern. Die Leser erwarten normalerweise aufgrund des Genres einen guten Ausgang und damit eine Erleichterung, dass Gerechtigkeit geübt wurde.¹¹⁶ In den meisten Romanen von Wolf Haas stirbt der tatsächliche Täter am Ende, womit die Bestrafung eigentlich realisiert, die Tatsache der Bestrafung aber nicht besonders hervorgehoben wird. Was noch von Bedeutung ist, ist dass das Gute, also der Detektiv, keine Belohnung erhält, sondern seine Bemühungen werden als selbstverständlich betrachtet.

In *Silentium!* beginnt die Handlung mit dem Auftrag, dass Brenner aufklären soll, ob ein alter Fall vor 28 Jahren wirklich passiert ist. Gerüchten zufolge habe damals in einem katholischen Internat ein früherer Spiritual

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 264.

¹¹⁵ Vgl. Ebda.

¹¹⁶ Vgl. Ritz, S. 159.

Namens Schorn einen Buben sexuell missbraucht. Und diese alte Geschichte wurde zu der Zeit wieder aufgebracht, als Schorn vor der Ernennung zum Bischof stand. Obwohl Brenner mit der Aufdeckung dieses Falls beauftragt wurde, wird am Ende der Geschichte die Wahrheit nicht geklärt. Der betroffene Junge von damals wurde nämlich nach dem Anfang der Fahndung ermordet und zerstückelt aufgefunden. Der Täter wurde gestellt und hat „Selbstmord begangen“, aber der wirkliche Verbrecher der Geschichte, Monsignore Schorn entkam der Bestrafung, weil seine Tat nicht nachgewiesen werden konnte. Dementsprechend wurde die Gerechtigkeit „im Kleinen wieder hergestellt, die Aufklärung im Großen aber verweigert.“¹¹⁷ Der Dialog zwischen Brenner und einer Apothekerin problematisiert den Schluss der Fahndung: „«Und was wird aus dem Schorn?» «Bischof», hat der Brenner müde gesagt.“ (S, S. 221.) Dieses Ende entspricht dem in der Fachliteratur erörterten Phänomen, dass die großen Verbrecher, wie im wirklichen Leben, selten erwischt werden können. Die Ironie und die strake Gesellschaftskritik bestehen darin, dass eine Person mit verbrecherischem Vorleben ein hohes kirchliches Amt bekleiden kann.

Das Ende des Romans *Der Brenner und der liebe Gott* steht der Realität nahe und stellt die gleiche Situation wie in *Silentium!* dar, denn die Person, die hinter dem Verbrechen steckt und die Fäden zieht, kann nicht gestellt werden:

Du wirst sagen, der Brenner hätte ruhig die Baumafia aufblättern dürfen, damit auch einmal die Großen drankommen. Aber was hätte er schon ausrichten können? Der Stachel und der Kressdorf waren tot, alles, was eventuell noch zum Vorschein gekommen wäre, hätte man den beiden in die Schuhe geschoben. (BulG, S. 214.)

Der unangenehme Nachgeschmack wird auch dadurch noch verstärkt, dass Brenner zwar die Macht hätte, den Verbrecher vor Gericht zu stellen, jedoch sieht der Detektiv jede Bemühung als sinnlos, da er aus eigener Erfahrung genau weiß, wie die Justiz funktioniert. Ironisch ist aber die Situation, dass eben die Person, die im Dienste der Gerechtigkeit steht, die Aufdeckung der vollen Wahrheit für vergeblich hält. Infolgedessen kann der Leser sich die Frage stellen, ob wahre Gerechtigkeit wirklich geübt werden kann, oder ob das nur eine Illusion ist.

Ähnlich sieht der Schluss im Roman *Wie die Tiere* aus, in dem einer der Täter ein Hund war. Der im Hintergrund arbeitende Architekt, der auch für einen Mord verantwortlich ist, büßt mit seinem Leben, als ihn das Rotorblatt eines Hubschraubers enthauptet. Hier können aber auch die ethischen Fragen in Betracht gezogen werden, ob eine Mordtat bei Tieren zu bestrafen ist.

¹¹⁷ Mellacher, Karl (2004): Ordnung schaffen in eine brüchige Welt. Zum Kriminalroman im Oberstufenunterricht. In: Aspetsberger, Friedbert/Strigl, Daniela (Hg.) (2004): *Ich kannte den Mörder wusste nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*. Innsbruck: StudienVerlag, S. 98–115, hier S. 115.

In den anderen Romanen erhalten die Täter zwar ihre Strafen, der Leser kann trotzdem das Gefühl haben, dass die Gerechtigkeit nicht gesiegt hat. In *Der Knochenmann* wird der Mörder zur Gefängnisstrafe verurteilt, über seinen Zustand berichtet sein Sohn jedoch folgendes: „Er wird ordentlich behandelt im Gefängnis und darf auch ein bißchen in der Küche helfen.“ (K, S. 147.) Komisch ist dabei die Tatsache, dass die Person, die Menschenknochen mit einer Knochenmehlmaschine in seiner Hendlstation gemahlen hat, in der Küche helfen darf. Im Gegensatz zu dem Sohn des Täters kann sich der Leser wegen seiner Taten nicht über sein Wohlbefinden freuen.

Viel mehr Mitleid kann aber der Leser für Brenner aufbringen. Nach der erfolgreichen Aufdeckung eines Falles bekommt er keine Belohnung, sondern er wird auf eine gewisse Weise bestraft. Ihm passiert immer etwas Schlechtes zum Schluss: in *Komm, süßer Tod* wurde er als Rettungsfahrer entlassen, in *Der Knochenmann* verliert er einen Finger, in *Silentium!* erleidet er Verbrennungen durch heißes Wasser und in *Wie die Tiere* erhielt er nicht die gewünschte Frühpension. „Weil natürlich Ironie des Schicksals“: Das Gute muss sich am Ende mit dem moralischen Sieg begnügen.

5. Fazit, Ergebnisse

Die Kriminalromane von Wolf Haas weisen die in der Fachliteratur erwähnte Tendenz auf, dass Kriminalromane und Autoren von heute mit der Tradition der Kriminalliteratur und mit ihren strengen Regeln brechen. Dazu tragen Haas' charakteristischer Erzählstil und die kennzeichnende Gestaltung der Texte bei, in denen Ironie als Mittel der Distanzierung eine wichtige Rolle spielt. Anhand der oben durchgeführten Analyse konnte mithilfe ausgewählter Textstellen gezeigt werden, wie Ironie im Plot und in den Situationen, beim Erzähler, bei den Figuren und beim Schluss erscheint.

In Bezug auf den Plot und die Situationen kann man sehen, dass Ironie bei der Textgestaltung eine wichtige Rolle spielt, es werden nämlich solche Probleme und Phänomene aus unserem Alltagsleben angeführt, die den Leser zum Nachdenken und zur Reflexion anregen. Die Probleme und Phänomene werden auf den Kopf gestellt, und wirken durch die erfolgreiche Interpretation des Kontextes und der Inkongruenzen zwischen der Realität und der Geschichte ironisch. Es ist wichtig zu betonen, dass diese ironischen Situationen sich auf den gesamten Text ausdehnen und dabei eine textkonstituierende Funktion erfüllen.

Der auktoriale Erzähler verfügt über eine dominierende Rolle in den Romanen, da die Erzählerrede die überwiegende Mehrheit der Texte einnimmt. Im Falle seiner Charakterisierung ist es am wichtigsten zu erwähnen, dass er mit seinen ergänzenden Kommentaren und Meinungen über die Geschehnisse den Lesern beim Textverstehen hilft und gleichzeitig Phänomene

aus unserem Leben beleuchtet, die bei der Interpretation helfen können. Mit den aus Angst tabuisierten Phänomenen setzt er sich auf spielerische Weise auseinander, wobei die ironisierende Erzählweise zur Milderung der Grausamkeiten beitragen kann. Indem er über den Selbstmord reflektiert oder die Landschaft durch die Perspektive eines abgeschnittenen Kopfes beschreibt, benutzt er die Explizitheit dieser Ereignisse, um einen wirksamen Weg zur Ironie zu finden. Überdies kompensiert er das entsetzliche Geschehnis mit seitenlangen harmonischen Naturbeschreibungen, wodurch das Zusammenwirken der zwei gegensätzlichen Pole, was Ironie auslöst, das ästhetische Niveau des Textes erhöht. Beim ästhetischen Status ist es auch wichtig, dass die Leser vom Erzähler direkt angesprochen werden. Durch die verschiedenen Formen der Adressierung, die immer wiederholt werden und die ironisierende Erzählweise verstärken, und die Grundlage des Vertrauens zwischen Erzähler und Leser schaffen, erhalten die Texte ihren besonderen Charakter.

Im Falle des Protagonisten steht der Erzähler wieder im Vordergrund, da sowohl die Beschreibungen seiner Persönlichkeit und seines Aussehens als auch die Kommentare des Erzählers die ganze Figur von Brenner ironisch machen: Der Detektiv, der über die zur Aufdeckung eines Kriminalfalles nötigen Eigenschaften nicht verfügt, versucht seine Aufträge durch seine Intuition und mithilfe seines Unbewussten zu lösen. Darüber hinaus sehen wir, dass nicht alle Figuren der Romane ironisch dargestellt werden, sondern Ironie entwickelt sich aus den Interaktionen und Gesprächen zwischen ihnen, wie z. B. Brenner und René in *Silentium!* über die bestmögliche Entscheidung in Bezug auf das Schicksal des Täters nachdenken.

Am Ende der Handlung geht die Ironie des Schicksals in Erfüllung, als das Böse der gerechten Strafe entgeht, aber das Gute seine Belohnung nicht erhält. Die Lesererwartungen in Bezug auf den Schluss werden ausgenutzt und so werden die Leser enttäuscht, weil die Ordnung in der Welt nur teilweise wiederhergestellt wurde.

Anhand der durchgeführten Analyse der Kriminalromane von Wolf Haas kann festgestellt werden, dass Ironie als ein Kennzeichen der Texte verstanden werden kann, weil sie eine ausschlaggebende Rolle bei der Textgestaltung spielt, demgemäß eine textkonstituierende Funktion erfüllt, und gleichzeitig den Texten ihr charakteristisches Merkmal verleiht, indem sie auch deren ästhetisches Niveau erhöht. Den Erfolg der Wirkung von Ironie zeigt die Beliebtheit der Brenner-Romane und eben in dieser Ironie besteht der Reiz der Texte, der das Publikum immer wieder zum Lesen des neuesten Falles von Brenner anregt.

Literatur

Primärliteratur

- Haas, Wolf (2003): *Auferstehung der Toten*. 8. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Haas, Wolf (1997): *Der Knochenmann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Haas, Wolf (2003): *Komm, süßer Tod*. 10. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Haas, Wolf (2003): *Silentium!* 9. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Haas, Wolf (2003): *Wie die Tiere*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Haas, Wolf (2003): *Das ewige Leben*. 4. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.
- Haas, Wolf (2019): *Der Brenner und der liebe Gott*. 7. Aufl. München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
- Haas, Wolf (2014): *Brennerova*. 1. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.

Sekundärliteratur

- „Aber das Zentrale ist die Komik“. Interview mit Krimiautor Wolf Haas. In: *Wiener Zeitung*, 24.10.2013, <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/zeitgenossen/582770-Wolf-Haas-Aber-das-Zentrale-ist-die-Komik.html> [letzter Zugriff am 30.12.2023]
- Amann, Klaus/Hackl, Wolfgang (Hg.) (2016): *Satire – Ironie – Parodie. Aspekte des Komischen in der deutschen Sprache und Literatur*. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Innsbruck: Innsbruck UP. (=Germanistische Reihe 85). In: *Journal of Austrian Studies*. Heft 3–4. (2017), S. 148–151.
- Beck, Sandra (2017): *Narratologische Ermittlungen. Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Bode, Christoph (2011): *Der Roman*. 2. Aufl. Tübingen; Basel: A. Francke Verlag.
- Der Mann hinter... Wolf Haas. In: *Der Tagesspiegel*, 27.02.2006, <https://www.tagesspiegel.de/zeitung/der-mann-hinter-wolf-haas/688596.html> [letzter Zugriff am 29.04.2021]
- Düwell, Susanne/Bartl, Andrea/Hamann, Christof/Ruf, Oliver (Hg.) (2018): *Handbuch Kriminalliteratur: Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

- Liessmann, Konrad Paul (2004): Der Begriff des Verbrechens in der Gesellschaft und im Kriminalroman. In: Aspetsberger, Friedbert/Strigl, Daniela (Hg.) (2004): *Ich kannte den Mörder wusste nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*. Innsbruck: StudienVerlag, S. 67–82.
- Lanius, Karima (2021): Ironie: Eine Spielart der Satire. In: Zocco, Gianna (Hg.) (2021): *The Rhetoric of Topics and Forms*. 4. Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, S. 415–426.
- Martens, Gunther (2006): „Aber wenn du von einem Berg springst, ist es wieder umgekehrt.“ Zur Erzählerprofilierung in den Meta-Krimis von Wolf Haas. In: *Modern Austrian Literature*. Heft 1, S. 65–80.
- Mellacher, Karl (2004): Ordnung schaffen in eine brüchige Welt. Zum Kriminalroman im Oberstufenunterricht. In: Aspetsberger, Friedbert/Strigl, Daniela (Hg.) (2004): *Ich kannte den Mörder wusste nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*. Innsbruck: StudienVerlag, S. 98–115.
- Nindl, Sigrid (2010): *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Nusser, Peter (2009): *Der Kriminalroman*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Papiór, Jan (1979): *Die Ironie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Poznan: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.
- Plener, Peter: Der Tor und der Knochenmann. Über die Kriminalromane von Wolf Haas. In: Knöfler, Markus/Plener, Peter/Zalán, Péter (Hg.) (2000): *Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut (=Budapester Beiträge zur Germanistik 35), S. 211–227.
- Prestin, Elke (2000): *Ironie in Printmedien*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag. (=DUV: Sprachwissenschaft. Psycholinguistische Studien)
- Ritz, Szilvia (2018): Der Reiz der Beschränktheit. Die Umwandlung der Struktur des klassischen Kriminalromans bei Wolf Haas. In: Bombitz, Attila/Jacob, Joachim (Hg.) (2018): *Literarischer Text und Kontext. Ein Buch für Károly Csúri*. Wien: Praesens Verlag, S. 153–167.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2012): *Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag.
- Schuh, Franz: Hinein in den Kanon mit ihm! Plädoyer für das Niedrige und das Erhabene, für den Kulturkampf und für Wolf Haas. In: *Kolik. Zeitschrift für Literatur*, 18 (2002) S. 19ff.
- Stojanovic, Dragan (1991): *Ironie und Bedeutung*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Peter Lang. (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 21).
- Vormweg, Heinrich: Detektiven auf der Spur. Eine kritische Revue neuer Kriminalromane. In: Vogt, Jochen (Hg.) (1971): *Der Kriminalroman I*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 300–307.

Walser, Martin (1996): *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Warum lieben wir Krimis? Wolf Haas im Interview mit Peter Kümmel und Sabine Rückert. In: *Die Zeit*, 19.03.2015,
<http://www.zeit.de/2015/12/wolf-haas-autor-krimi-boom>
[letzter Zugriff am 30.12.2023]