

*RAFAŁ POKRYWKA*

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

**GEWALT UND IRRITATION:  
EIN VERSUCH ÜBER DEN *KAMERAMÖRDER*  
VON THOMAS GLAVINIC**

1.

Wenn heute vom österreichischen Krimi die Rede ist, dann spricht man in erster Linie von Wolf Haas, dessen Werke auf der sprachlichen Ebene gleichsam als Übersetzungen des Österreichischen ins Internationale gelten. Dieses Österreichische bedeutet auf jeden Fall nicht nur den besonderen Schwall der Umgangssprache, sondern auch das ganze Kulturgut, mehr oder weniger treu, eigentlich mehr oder weniger ironisch fixiert in der dargestellten Welt und ihrem wichtigsten Bewohner, Detektiv Brenner. Da sich alles auf Hochdeutsch abspielt, und trotzdem gegen Hochdeutsch verstößt, hat man den Eindruck, das Verbrechen bleibe nicht nur Bestandteil der Geschichte, wie es sich bei jedem ordentlichen Krimi gehört, sondern es sei auch der Autor selbst, der 'verbricht', indem er die Regeln der Sprache eigens für seine künstlerische Darstellung bricht. All dies, um den Roman möglichst provinziell zu gestalten und umso größeren Kontrast zwischen dem Dargestellten und seiner Aussage zu liefern. Der Inhalt ist doch universell, betrifft das Böse und seine Allgegenwart im menschlichen Schicksal. Hier begegnen sich zwei, in den letzten Jahrzehnten nicht unbedingt fremde Elemente: das Hohe der Topik und das Niedrige des Genres, dessen

definierte Aufgabe in der Kreation von Spannungs- und Entspannungsgefühlen liegt, genauer – in der Unterhaltung.

Dieser Eingriff des ‘Höheren’ in das Universum der Krimigeschichte war schon längst zu beobachten, etwa bei Dostojewski<sup>1</sup>, später bei Dürrenmatt, der sich mit dem rein Kriminalistischen der Erzählung nicht begnügen wollte. Auf stilistische Höhen wurde das Genre durch Raymond Chandler geführt, der sich spielerisch im ‘als ob’-Schreiben versuchte, wo unter dem Deckmantel des Krimis ‘etwas anderes’ geschrieben wurde.<sup>2</sup> Die Frage nach dem Grenzverlauf zwischen den beiden Gebieten ist äußerst heikel, da sich die neueste Literatur und demgemäß die neueste Reflexion über Literatur damit beschäftigen, diese Grenzen zu verwischen und gemeinsam ein Feld auszuarbeiten, in dem eine Übereinstimmung als möglich erscheinen würde. Es ist die schon nicht mehr zu übersehende Tendenz der Romanciers (denn sie flirteten am häufigsten mit dem Niederen), in wenig anspruchsvollen, ja trivialen Formen ihren Erfahrungsschatz einzuschließen, der Komik eine führende Rolle zuzuerkennen, leicht und nachlässig die Welt zu kreieren, damit der Leser den Eindruck hat, er selbst sei beansprucht, ohne in übertriebener Weise beansprucht zu werden, und damit sein Lesevergnügen einer momentanen intellektuellen Befriedigung entspringt. Diese Tendenz somit, deren man grob etwa den neueren Daniel Kehlmann überführen könnte und der manch ein Bestseller seine lange Buchhandlungsexistenz verdankt, verwundert schon nicht mehr. Als Illusion erscheint immer wieder die seit langem gestellte Frage nach dem ewigen Gegensatz der hohen und niedrigen Kunst – der Krimi kann genauso gut Träger von anspruchsvollen Aussagen sein, wie es um die vorige Jahrhundertwende der große philosophische Roman der Moderne war. Ob die gegenwärtige Belletristik daran verliert und sich selbst herabwürdigt, bleibt schon die Frage von Kritik sowie Beständigkeit ästhetischer Maßstäbe und wird hier nicht aufgenommen.

Die Konvention des Krimigenres setzt mehrere Eigenheiten voraus. Vor allen Dingen muss es ein Verbrechen geben und konsequenterweise einen Verbrecher, dazu diejenigen, die nach ihm fahnden. Die Handlung muss einen Höhepunkt bezwecken, in dem verhaftet, verurteilt und aufgeklärt wird. All dies soll vom Ambiente der Suspense begleitet werden – einem Gefühl der ständigen

---

<sup>1</sup> Auch wenn *Schuld und Sühne* kein Krimi, sondern eine „Verbrechensdichtung“ ist (vgl. Richard Gerbert: *Verbrechensdichtung und Kriminalroman*. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. München 1971, S. 404–420, hier S. 407).

<sup>2</sup> Vgl. Marek Bieńczyk: *Książka twarzą*. Warszawa 2011, S. 380.

Anspannung des Geschehens, des unerbittlichen Sich-dem-Geheimnis-Näherns, was gewöhnlich vom Leser mit Neugier und Angst zugleich begrüßt wird, nicht selten mit einem großen Nervenaufwand und Irritation. Manche von den genannten Elementen werden in Thomas Glavinics Buch *Der Kameramörder* spielerisch genutzt, manche dagegen deutlich vernachlässigt oder hinterfragt.

Es handelt sich um Mord. Zwei Kinder fallen einem Perversen zum Opfer, der sie durch Drohungen, Erpressungen und vor allem Geißelnahme dazu zwingt, Bäume zu erklettern und herunterzuspringen. Alles wird vom Mörder persönlich gefilmt. Der Film wird dem Fernsehen zugespielt. Er wird vorgeführt und schockiert die Zuschauer. Eine Fahndung nach dem Täter wird eingeleitet. Der Täter wird gefunden. Alles in der *Whodunit*-Krimikonvention, in der hauptsächlich nach einem unbekanntem Verbrecher gesucht wird (*who's done it?*). In dieses Schema integriert Glavinic eine Geschichte von vier Freunden, die sich in der Nähe des Tatorts aufhalten und deren Osterurlaub durch diese Ereignisse gestört wird. Die Handlung wird von einem Ich-Erzähler in Form eines Berichts dargestellt. Die Wahl der Gattung zieht Folgendes nach sich: knappe Ausdrucksweise, artifizielle Amtssprache, exzessiven Gebrauch der indirekten Rede, peinliche Genauigkeit und neutrale Darstellung der Geschehnisse ohne jegliches Engagement. Die indirekte Rede bezweckt hier allem Anschein nach die Glaubwürdigkeit und bestätigt die Wahrhaftigkeit der Zeugnisse, gleichsam im Akt einer simuliert autobiografischen Erzählung.<sup>3</sup> Interessant erscheint auch die 'Übersetzung' der sprachlichen Handlungen anderer Akteure (Protagonisten, Fernsehmoderatoren) in die Sprache des Ich-Berichts. Die ursprünglich je nach Persönlichkeit differenzierten Dialoge und Aussagen werden meistens mit der glatt geschliffenen Redeweise des sprechenden Subjekts gedeckt. Auf diese Weise wird ein steriles Ambiente kreiert, wo einzelne Subjekte in sprachlich völlig verallgemeinerten Räumen einander begegnen, wobei das einzige verbliebene Anzeichen ihrer Persönlichkeit ihr Verhalten ist. 'Transparent' möchte man die Sprache dieses Berichts nennen, hätte sie nur nicht der Entstellung und Verdunkelung des zu Berichtenden gedient.

Der erste Satz impliziert eine ganze, nicht erzählte Vorgeschichte: „Ich wurde gebeten, alles aufzuschreiben.“<sup>4</sup> Es gibt eine Bitte, von wem auch immer

---

<sup>3</sup> Da Dialoge in autobiografischen Texten fast immer fiktionale Zeichen sind, wird hier von einer autobiografischen Simulation gesprochen.

<sup>4</sup> Thomas Glavinic: *Der Kameramörder*. München 2011, S. 5. Im Folgenden zitiert als G mit der Seitenangabe.

ausgesprochen, und deren Ausführung. Die Geschichte wird niedergeschrieben und nicht mündlich wiedergegeben. Somit besteht die Zeugenschaft in der möglichst wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Ereignisse, daher die genannte akribische Darstellung. Was bei der ersten Lektüre verwundert: der Zeuge scheint keine direkt ins Geschehene verwickelte Person zu sein, kein Polizist und kein Verdächtiger. Alles, was passiert, wird anhand indirekter Belege beglaubigt: Fernsehsendungen, Gespräche, Fahndung (gesehen nur von Distanz und als Zuschauer), Reaktionen der Freunde und Nachbarn. Als ob die Akzente verschoben würden, die vom Mittelpunkt der Krimigeschichte in völlige Peripherien rücken, wo alles nur als mehrmals durchgearbeiteter Wiederhall funktioniert; als ob ein Mensch vom Rande erwählt würde, dessen Aussage logischerweise nicht zählen kann. Dazu kommt noch die Doppeldeutigkeit des Erzählten: all dies, was den Mord betrifft, wird anhand medialer Übertragungen erfahren und wiedergegeben, die 'Tatsachen', die der Leser gerne kennen würde, sind diejenigen, die jedem in solchen Fällen zugänglich sind: geschickt gestutzte, dramatisch angehauchte Fernsehberichte, Zeitungsartikel samt Photos, gierig in Menschensammlungen aufgeschnappte Neuigkeiten, schließlich Gerüchte.

Dies bedeutet nicht unbedingt einen Verstoß gegen die Regeln des Krimis. Absichtliche Verdunkelung der kausal-konsekutiven Fäden und Verschiebung der Hauptakzente an das Ende des Textes gehören seit eh und je zu seinem Repertoire. Der Unterschied besteht darin, dass hier ein anscheinend Nicht-Engagierter Rede steht, ein Außenseiter von jeglichem Wichtigem, ein, was auch nicht ohne Bedeutung ist, weder besonders intelligenter noch begabter Beobachter, ein Jedermann *par excellence*, der von seinen Gefühlen überraschend wenig (d. h. gar nicht) spricht und nur an seinem interaktionalen *behavior* zu erkennen ist. Transparent ist hier vielmehr die Erzählung, da der Erzähler abhanden kommt, eine kaum mögliche, so scheint es, Situation bei dem Ich-Bericht. Nur eines kann die Wahl dieser Perspektive berechtigen, und es sind die letzten Sätze des Romans:

Ich [...] wandte mich um. Der kommandierende Polizist erklärte mich für verhaftet. Ich sei beschuldigt, 2 Kinder ermordet zu haben. Ich leugne nicht. (G 157)

Die Erzählung vom Standpunkt des Verbrechers ist keine Seltenheit, selten jedoch wird erst am Ende klar, dass der Erzähler es war.<sup>5</sup> Das Verblüffende von Glavinics Vorgehensweise ist eben diese absolute Betäubung der Lesererwartungen, vollbracht mit Hilfe höchst irritierender sprachlicher und struktureller Mittel. Irritation wird begleitet von Angst (der Verbrecher sei stets in der Nähe und könne plötzlich erscheinen) und Abscheu (sein Mord, geschildert in den Medien, ist kalt berechnet, unvorstellbar grausam). Demgegenüber kann der Leser keinen Verdacht hegen, der Täter sei einer aus dem Freundeskreis, was einen umso größeren Schock am Ende des Romans nach sich zieht. Glavinic hört nicht auf zu irritieren – auch nicht nach dem letzten Punkt. Es fehlt die Aufdeckung, Erläuterung, Aufklärung, wie der Verbrecher seine Tat zustande bringen konnte, wie er aufgespürt und verfolgt wurde, was für ein kriminalistischer Star wie viele Nächte schlaflos verbrachte, um ‘den Unhold zu packen’ usw. Es fehlt somit die erwartete Krimi-Katharsis, die Erleichterung nach der Festnahme und Schadenfreude, ausgelöst von der Strafe und Strafvollstreckung, die die geheime Rachsucht des Lesers stillt. Es fehlt das leise Vergnügen, das Geschehene noch einmal überfliegen zu können, diesmal mit völligem Bewusstsein des Dahintersteckenden (Motivation, Verlauf der Ereignisse, Vorwissen). All dessen wird der Rezipient vom Autor beraubt<sup>6</sup>, mit nackten Tatsachen alleine gelassen, der bloßen Interpretation ausgesetzt. Vor allem muss er den Kontrast bewältigen, der am Ende mittels einiger Sätze hergestellt wird: Wie konnte der sachliche, laue und vollkommen uninteressierte Erzähler, der von nichts mehr als seinem vollkommen uninteressierten Urlaub in der Steiermark Bericht erstattete, derjenige sein, dessen Tat seinen unmenschlich neutralen Bericht mit so viel Gewalt und bestialischer Grausamkeit durchtränkt hatte?

Umso schockierender erscheint der allwissende Erzähler, der sich bis zum Ende nicht verrät und kein Wort darüber verliert, dass er an den Ereignissen beteiligt war. Fraglich bleibt hier die Schuld und die Reue. Die Sprache selbst, die seinen Bericht als emphatische Wiedergabe entkräftigt und ihn als Zeugnis durch

---

<sup>5</sup> Zum ersten Mal hat das wahrscheinlich Agatha Christie eingeführt (*The Murder of Roger Ackroyd*). Das einzige mir bekannte Werk dieser Art in der Gegenwartsliteratur ist *Der Gesang der Fledermäuse* von Olga Tokarczuk, nur ist hier die Entdeckung des Verbrechers weniger spektakulär, da später die genretypische Erläuterung des Verbrechens und der Ermittlung folgt.

<sup>6</sup> Die Frage, ob es eher nicht der Erzähler ist, der uns all dessen beraubt, muss verneinend beantwortet werden. Alles, was nicht zum Text gehört, ist schon Machtfeld des (impliziten) Autors als Disponent der Schreibregeln, demzufolge auch dies, warum nach dem letzten Satz nicht weiterzählt wird.

ihre Neutralität zugleich belebt, die Fülle der Grausamkeiten vor Augen führend, ist die Sprache seiner 'Verfolger', der ungeschickte Jargon der Polizeiberichte, mit dem so aufdringlich Bildung simuliert wird. Der Erzähler besitzt keine eigene Sprache, entnimmt sie (wahrscheinlich im Gefängnis) dem nächststehenden Subjekt, vermutlich im besonderen Akt des Stockholm-Syndroms, worauf auch der Satz, er sei um den Bericht „gebeten“ worden, hinweisen könnte. Vielmehr aber handelt es sich um eine 'Ergriffenheit', die aus seiner Beauftragung resultiert. Er will die Aufgabe peinlich korrekt erfüllen, was u. a. irritierende Aufzählungen der Mahlzeiten und Spielergebnisse, Zahlen und Maße zur Folge hat. Überzeugend könnte auch die Annahme erscheinen, dass diese Sprache eine gewisse Widerspiegelung der asozialen und psychopathischen Veranlagung des Erzählers darstellt. Außerdem weist nichts darauf hin – er lebt in einer festen Beziehung, hat Freunde und eine gesicherte gesellschaftliche Position. Zweifels- ohne würde an dieser Stelle die moderne Psychologie beweisen, dass eben der bürgerliche Lebensstil einen wunderbaren Nährboden für geistige Störungen bildet. Damit aber wird die psychoanalytische Interpretation ausgeschöpft (der Protagonist leide an Persönlichkeitsstörung).

Der im Buch geschilderte Moment der Ausstrahlung des Mordvideos trägt zum Verständnis der Erzähler- und Mörderfigur zugleich wesentlich bei. Als einer der Zuschauer im genannten Freundeskreis agiert der Erzähler als bloßer Vermittler des Gesehenen. Seine Redeweise ändert sich nicht, er beobachtet (bzw. erinnert sich, wie er beobachtete) weiter aufmerksam, berichtet umständlich, wenn auch ungeschickt. Im Bild erscheint inzwischen das Video, ertönt die Stimme des Mörders – kreischend, monströs, bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet. Mit völliger Berechnung schlägt er seinen Opfern erlesene Foltern vor, erzählt von mutmaßlichen Reaktionen ihrer Eltern, droht mit deren Tod und Qualen, schließlich befiehlt er den Jungen, sich artig zu verhalten, sie seien doch im Fernsehen. Weiterhin kommen die Szenen der Morde, Sprünge von hohen Bäumen, initiiert und angespornt durch dieselbe, unmenschliche Stimme. Es folgt eine genaue Betrachtung der Leichen gleich nach dem Sprung sowie Fragen nach den Eindrücken und dem Wohlbefinden der verbliebenen Opfer. Der in den vorigen Absätzen beschriebene Kontrast zwischen beiden Gesichtern der vermeintlich selben Person findet hier seinen Höhepunkt. Verblüffend ist der vollkommene Mangel an Identität, umso schockierender – der ruhige Bericht, erstattet vom vermutlichen Täter ausschließlich anhand der Fernsehsendung.

Angeschnitten wird an dieser Stelle ein anderes Problem, untrennbar verbunden mit der Genrekonvention oder aber mit der konventionellen Lesart des Genres. Der Kriminalroman setzt wahrscheinlich immer die Verfolgung der Ereignisse voraus, die mittels einzelner Indizien zustande kommt. Die Frage ist, wie viele Indizien dem Rezeptionsvermögen des Lesers zugänglich gemacht werden können. Unsicher ist auch, wie viele erwartete Schockverfahren im Akt einer einmaligen Lektüre tatsächlich 'wirken' können. Die angebliche Nicht-Identität des Erzählers und des Mörders wird in den letzten Sätzen des Romans beseitigt, ihr entspringt das Kontrastgefühl und die Schockwirkung. Daher kann die meisterhaft durch den ganzen Text aufgebaute Spannung der einzelnen Elemente (Video, Bericht, Verhalten des Erzählers und des Mörders, Einstellung des Freundeskreises) nur teilweise gerechtfertigt werden – ihre Fülle wird erst bei der nächsten Lektüre entdeckt, wenn der Leser schon über ein Vorwissen verfügt und sozusagen teleologisch, mit dem Bewusstsein des Zweckes, auf den Buchschluss zustrebt. Solcher 'doppelten Lektüre' würde wahrscheinlich jede Handlung bedürfen, die mit dem Element der Überraschung operiert und bei der der Leser das sorgfältig angesammelte Wissen loswerden muss. Der Moment der 'Nacktheit', in dem er sich, seiner bequemen Gewohnheiten beraubt, am Schluss befindet, berücksichtigt in seiner allumfassenden Endgültigkeit nicht alle Spuren, die dem Bild etwas hinzufügen könnten. Bei der einmaligen Lektüre kann z. B. dem folgenden Ausschnitt nicht genug Bedeutung beigemessen werden:

Heinrich wunderte sich darüber, wieso nach einem Verbrechen stets Nachbarn, Freunde usw. ihrem Befremden darüber Ausdruck verleihen, daß der Betreffende eine Untat begangen hat, als sei es möglich, in einen Menschen hineinzusehen. [...] Meine Lebensgefährtin wandte ein, aber er habe eben keinen Mord begangen. Das sei der Unterschied. Und wenn er morgen verhaftet würde und sie im Radio sprechen würden, hätten sie mit ihrer Aussage, Heinrich sei kein Mord zuzutrauen, recht, da er ja wirklich keinen begangen habe. Heinrich entgegnete grinsend, da könne sie eben nicht so sicher sein. Er fange schon wieder an, rief Eva, er habe versprochen, sich seiner geschmacklosen Scherze zu enthalten. (G 114 f.)

Völlige Relevanz kann das Zitat erst während der wiederholten Lektüre erreichen, da es außerdem keine Prämissen gibt, es auf den Erzähler und seine nicht einmal potentielle Tat zu beziehen. Der klassische Krimi würde in dieser Situation mit der Poetik des schwer entdeckbaren Signals hantieren, eines Indizes, etwas sei nicht in Ordnung, wobei für einen aufmerksamen Leser ein Anfang

der Kette geschaffen werden könnte, den Verbrecher selber aufzuspüren oder mindestens den Kreis der Verdächtigen zu begrenzen. In Glavinics Roman heben sich solche Signale, wenn sie überhaupt vorhanden sind<sup>7</sup>, vom Durcheinander der zu nichts führenden Dialoge und verspielten Zerstreuungen der Protagonisten nicht ab. Der obige Ausschnitt scheint dabei eine von vielen sozialkonventionellen Reaktionen auf den Mord zu sein, mit denen das Werk durchdrungen ist. Gewisse Akzentverschiebungen weisen dabei darauf hin, dass eine mögliche 'andere' Interpretation, eine nicht genuin literarische, sondern eben eine soziale und mediale zu liefern wäre. Dieser Spur wird im zweiten Teil des Beitrags nachgegangen.

## 2.

Der genannten Verschiebung der Brennpunkte der Handlung in die Peripherie der vermittelten Information scheint eine besondere Rolle zugewiesen zu sein. Als höchst originelles Verfahren, den Leser möglichst weit vom Ablauf der wichtigen Dinge abzurücken, um ihn später mit der vollen Grausamkeit der Wahrheit zu konfrontieren, erfüllt diese Lösung ihre Unterhaltungsrolle vorwiegend dank der genannten irritierenden Handlungsschemata.

Diese Ansicht verliert jegliche Legitimierung, wenn nur am Begriff der 'Wahrheit' gerüttelt wird. Hier spaltet sich der Weg der Interpretation. Es ist die Vermutung erlaubt (bzw. wird nicht widerlegt)<sup>8</sup>, dass der Erzähler doch kein Täter ist, trotz seiner eigenen Aussage, mit der der Text ausklingt. Der einzige Moment, in dem der Mord begangen werden konnte, war der ganz am Anfang erwähnte Karfreitagmorgen, als die Lebensgefährtin des Erzählers nach einer langen Nachtparty noch schlief und erst gegen 14 Uhr mit ihrem Begleiter nach Kaibing in der Steiermark aufbrach, wo ihre Freunde sie erwarteten. Mit keinem Wort werden aber die Handlungen des Erzählers während dieser Morgenstunden

<sup>7</sup> Wobei durchaus nicht ausgeschlossen ist, dass ich sie einfach nicht entdeckt habe. Allerdings ändert das nichts an der Tatsache, dass das Buch an seiner Komplexität zugunsten der beabsichtigten Schockwirkung am Ende (der Erzähler ist der Verbrecher) gewissermaßen einbüßen muss.

<sup>8</sup> Hier folge ich bewusst der Leitlinie von Jonathan Culler, der in der Diskussion mit Umberto Eco die Interpretation als das Element anerkennt, das der Text nicht widerlegt. Der fundamentale Unterschied in der Auffassung Ecos besteht in der Annahme, nur diejenige Interpretation sei richtig, die vom Text bestätigt wird (vgl. Umberto Eco: *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini. Übers. von H. G. Holl. München 2004, S. 47–59).

angedeutet, mehr noch: er selbst widerlegt die Annahme, etwas Wichtiges habe dann passieren können, mit dem genannten Anfangssatz: „Ich wurde gebeten, alles aufzuschreiben.“ Seine Bereitschaft zur Beichte und sein schon bekannter Hang zur peniblen Beschreibung des Geschehens lassen vermuten, in diesen Stunden sei wirklich nichts Besonderes passiert, zumindest nichts Erwähnenswertes.

Nun, was ist die ‘Wahrheit’ in Glavinics Werk? Der Erzähler gibt sich alle mögliche Mühe, ihr gerecht zu werden. Der Bericht ist doch eine Gattung, die der Wahrheit sehr stark verpflichtet ist. Der Krimi als erzählte Spurenverfolgung ist es auch. Allerdings ist die Darstellung der Wahrheit im besprochenen ‘Krimi-Bericht’ aus zwei Gründen höchst unzuverlässig: die Vermittlung der Fahndung wird nur von den Massenmedien übertragen, somit medialbedingt (lese: von der Willkür der Medien bedingt); das Verhalten der auftretenden Personen, vor allem ihre Reaktionen auf das Unglück ist extrem konventionell (lese: der Individualität beraubt). Die Interpretation des Werkes wird in diesem Fall ‘außerhalb vom Krimi’ situiert. Die Krimiverfahren dienen in dieser Hinsicht nur der Zuspitzung mancher Erkenntnisse, gleichsam als Vorwand, was weitere Folgen nach sich zieht, vor allem Probleme mit der genrespezifischen Verortung des Werkes, konventionelle Interpretationen, Konzentration auf die ‘unerbittliche Sprache’ des Subjekts<sup>9</sup> und Vernachlässigung der indirekt thematisierten Inhalte.

Was im Fall der Mediengewalt besonders interessant erscheint, ist eben die Verdunkelung des Sachverhalts, die mittels sprachlicher und visueller Mittel vollbracht wird. Eine während der Vorführung des Mordvideos eingeblendete Laufzeile spricht Bände:

Dies ist kein Sensationsvideo. Es ist der hilflose Versuch zur Aufarbeitung einer unfaßbaren Tragödie. (G 59)

Bemerkenswert sind vor allem medientypische Vokabeln: hilflos, unfassbar, Aufarbeitung, deren Ziel ist, sanft und unmerklich die Einstellung des Zuschauers zu präzisieren (‘wir sind alle gegen den Mörder’), sein Engagement zu wecken, ihn von der Tatsache abzulenken, der Mord ist eine perfekte Einkommensquelle für den Fernsehsender, sowie vom Verdacht, der Mord sei für die Medien eigens

---

<sup>9</sup> Vgl. dazu die Ansicht Daniel Kehlmanns für den „der eigentliche Hauptdarsteller die Sprache ist“ (Umschlagrezension des Romans im DTV).

arrangiert und aufgenommen.<sup>10</sup> Davon könnte z. B. die sehr schnelle Auffindung des Mordvideos auf einem Parkplatz zeugen und die Zeit, in der es gefunden wurde: gleich vor Ostern, einer der besten Sendezeiten des Jahres, Zeit von Treffen im Kreise von Bekannten und Freunden sowie feierliche Aktivitäten, zu denen nicht zuletzt auch das Fernsehen im Kreise der Familie gehört.

Diese sanfte Sendung wird konfrontiert mit der Grausamkeit des Videos selbst sowie mit anderen außersprachlichen Verfahren des Senders, die Meinung der Zuschauer zu 'bilden'. Zu denen zählen u. a. eingeblendete Bilder eines Stricks, mit dem der Mörder gehängt werden sollte, Fotos in der Spezialausgabe einer Zeitschrift, wo der 'Flug' des Kindes vom Baum mit einem Pfeil gezeichnet wird, Zeitlupenwiederholungen desselben im Fernsehen, Fotos der Mutter der getöteten und missbrauchten Kinder, heimlich aufgenommen im Krankenhaus, wo sie sich unter psychiatrischer Kontrolle befand, Telefonnummern von psychologischen Beratungsstellen, falls sich jemand geistig verstört fühlte, Werbungen von Lebensmitteln, dargestellt durch strahlende Familien, die in entscheidenden Momenten (Tod eines der Opfer) eingeblendet werden. Des Weiteren werden folgende Zeichen der medialen Übermacht gesetzt: Live-Übertragungen vor Ort, Interviews mit Einheimischen, Fahndung der Polizei gefilmt von einem Hubschrauber.

Äußerst deutlich wird dem Leser dargestellt, dass er sich in einem Todes-Theater befindet. Die Medienkritik des Werkes beruht eben vor allem auf der Darstellung typischer Manipulationsverfahren, die im künstlichen Sprachmilieu und als separate, krass angedeutete Zeichen dargestellt ihre Natur entlarven. Der Mangel an jeglicher didaktischer Aussage lässt jedoch die 'Wahrheit' jener Natur in Frage stellen. Die einfache Antwort: 'es geht um Geld' erscheint im genannten Kontext nicht plausibel. Als ob niemand wüsste, worum es hier wirklich geht, werden Zeichen im Übermaß produziert und konsumiert. Das einzige Ziel bleibt dabei die Zerstreuung, die Mechanismen der Medien werden nicht hinterfragt, Pointen werden erspart, Antworten nicht gegeben. Wenn auch die Frage nach Positionen der Erzählung unentbehrlich erscheint, verliert der Leser den Referenzbezug, ohne den Standpunkt des Autors zu berücksichtigen. Sein Erzähler ist doch eine invalide Puppe, der die Welt immer das Gleiche bedeutet, egal, was in ihr passiert. Den Text als „ein verstörendes und verstörend

---

<sup>10</sup> Was wiederum der Buchumschlag nahe legt, mit seinen unvermeidlichen Selbstinterpretationen.

inszeniertes Planspiel“ (Buchumschlag) zu entlarven, bedarf dabei einer distanzierten Lektüre, in der die Handlung des Buches kritisch abgelesen werden muss.

Schließlich die Moral. Wie ist eine ‘ethische’ (d. h. eine Grenze zwischen Gutem und Bösem setzende) Lektüre möglich? Entrüstung und ‘Verstörung’ der Leser resultieren hier meistens aus dem Dargestellten und nicht aus der Weise der Darstellung.<sup>11</sup> Sich im Spiegel der menschlichen Handlungen betrachten zu können, ist dabei ein altes Verfahren, das dem Roman in verschiedenen Plädoyers seit einigen Jahrhunderten zugemutet wird. In diesem Fall soll auch die Entrüstung der Leser einer Selbsterkenntnis entspringen. Es sind doch sie, die im Roman vor die Bildschirme gesetzt und von der Katastrophe gerührt werden. Unerbittlich wird dabei das ganze Arsenal von möglichen Reaktionen überspitzt. Im Laufe der Handlung ist folgende Entwicklung der konventionellen Verhaltensweisen bei den Zuschauern zu beobachten: von Empörung, Unglauben und Abscheu über Wut, Angst, Psychose, bis zum Massenwahn, nicht selten vom schwarzen Humor und der Banalisierung der Tragödie verflochten. All dies wird vom Ambiente der Unsicherheit und Furcht bekräftigt, dessen Attribute auch in der Raumgestaltung ihren Platz finden, wie etwa unerträgliche Hitze, gewaltige Stürme und Regengüsse, eine verlassene niedergebrannte Scheune, ein dunkler Dachboden mit obligatorischen geheimnisvollen Geräuschen, Massenauflauf auf dem Kleinstadtmarkt, ein bewaffneter Nachbar, unzählige Katzen auf dem Hof, die brutal getötet werden. Dazu kommen noch die genannten Verzögerungseffekte, wie gründliche Aufzählungen von Speisen, Spielen und Freizeitaktivitäten, die vom wahren Kern der Geschichte ablenken und den Höhepunkt zu verschieben scheinen.

Einen untrennbaren Bestandteil jener Freizeitaktivitäten bildet das Fernsehen. Durch die Ausstrahlung des Videos wird der Mord jeglicher gebührenden Achtung beraubt und vergegenständlicht. Es lässt sich dabei eine starke Faszination der Zuschauer beobachten, die in eine medienbedingte Manie mündet. Jede Neuigkeit wird erwartet und verfolgt, der Teletext ständig eingeschaltet, es wird durch die Programme gezappt sowie in Spezialausgaben der Zeitungen nachgelesen. Besonders deutlich spiegelt sich das in der Gestalt Heinrichs wider, in seiner Sucht nach Neuem, seiner kaum verhohlenen Schadenfreude und seinem Zerstreuungsdurst. Die beiden Frauen sind dabei viel distanzierter, eine von ihnen

---

<sup>11</sup> Vgl. Eberhard Sauer mann: *Thomas Glavinic’ „Kameramörder“ – doch kein Skandal?* In: Stefan Neuhaus, Johann Holzner (Hgg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen.* Göttingen 2007, S. 666–677, hier S. 671.

übersensibel, ängstlich, beinahe neurotisch. Der Erzähler zeigt seine Gefühle nicht, somit ist ihm in dieser Konstellation keine deutliche Position zuzuschreiben. Im Text finden sich auch gewisse überaus krasse Beispiele der Grausamkeit und Gefühllosigkeit der Beteiligten, wie Essen während der Vorführung des Mordvideos (bzw. „Konsumation des Mordvideos“, G 54), böartige Kommentare, Zerstreuungen (Karten, Tischtennis- und Federballspiele) zwischen den Folgen des Videos und Fernsehnachrichten. Die nahezu tendenziös belehrende Aussage dieser Szenen nivellieren gewissermaßen die Helden selbst, indem sie zwischen vorprogrammierten Reaktionen und bodenloser Ratlosigkeit schweben – selbst Heinrich ist bisweilen imstande, Schock zu erleben und sprachlos zu werden.

Auf einer anderen Ebene wird diese mediale Besessenheit vor allem im Massenverhalten veranschaulicht. Die karnevalistische Festkultur, der Michail Bachtin so viel Bedeutung und positive Auswirkung beimäß<sup>12</sup>, findet hier ihr Gegenteil. Es wird auf eine eigentümliche Weise gefeiert, wenn auch ohne Freude. Der Auflauf auf dem Markt, stimuliert von Live-Übertragungen und Anzahl der Journalisten, verdient sogar eine Bühne, Schüsse in die Luft, spontane (ob spontane?) Auftritte von einheimischen Prominenten. Dabei wird gegessen und getrunken, als ob der Mord zu einer extremen Hunger- und Durstbefriedigung beigetragen hätte. Mehr noch: man spricht – und da wird didaktische Schattierung sowie Ansporn zur ethischen Lektüre unverhohlen – von der Förderung des Tourismus, sogar von höheren Erträgen der Post, die in solcher Zeit mehr zu tun hat. Es liegen Assoziationen mit der altertümlichen Anforderung *panem et circenses* nahe, satirisch dargestellt von Juvenal, hier jedoch entpolitisiert, auf das reine Zerstreuungselement ausgerichtet. Die Blutgier wechselt ständig ihre Richtung und wird mit sich selbst auseinandergesetzt, von den Opfern wird sie auf den Täter übertragen (Rachegeilust) und umgekehrt – man durstet nach immer mehr Details aus der Mordgeschichte, völliger Transparenz des Todes, dem Anblick der Leichen (Schaulust). Offen bleibt die Frage, ob der Mörder tatsächlich verhaftet werden sollte. Das würde doch die Neugier des Publikums endlich stillen und das Publikum selbst auflösen, in einen tiefen, wenn auch kurzen Schlaf des bürgerlichen Lebens.

---

<sup>12</sup> Vgl. Michail M. Bachtin: *Untersuchungen zur Theorie und Poetik des Romans*. Übers. von M. Dewey. Berlin 1986, S. 487.

Allerdings ist nicht zu übersehen, dass in diesem Universum der Medien das Wichtigste fehlt – das Internet. Das Buch ist doch 2001 erschienen, als die Allmacht des Netzes schon eine festgestellte Tatsache war. Trotzdem bleibt es im *Kameramörder* keines Wortes gewürdigt. Nur aus diesem Grund gehört das Werk einer früheren Generation der medienkritischen Kunst an, da eben diese Zäsur der Literaturgeschichte streng parallel zur technischen Entwicklung verläuft. Ein möglicher Grund, das Internet zu benachteiligen, wäre wahrscheinlich seine völlig auf den 'Hauskonsum' abzielende Spezifität. Ein typischer Internetbenutzer erlebt Skandale, Massenbewegungen und Umstürze in seinem bequemen Sessel, während das Fernsehen und die Presse für öffentliche und massenweise Ärgernisse sorgen. Bestätigt wird das z. B. von der Szene, wo alle in einem Gasthaus Anwesenden den Polizisten bei der Fahndung zuschauen, und eben im Fernsehen, was ihnen gemeinsame Erregung, Urteile und Kommentare ermöglicht. Im Fall des Internets wäre solche Interaktion unvorstellbar, trotzdem fehlt hier die überaus wichtige Institution des anonymen Internetkommentars. Stattdessen verläuft die Handlung auf wirklichen sozialen Ebenen.

Eberhard Saueremann, der die Rezeption des *Kameramörders* hinsichtlich des literarischen Skandals untersucht, scheint nur einen Schritt vom 'Anderen' der, heute kann man schon sagen, 'herkömmlichen' Interpretation entfernt. Als Protest gegen Massenmedien und Konsumgesellschaft gelesen, als hintergründiger Krimi mit einer sozialkritischen Aussage, liefert der Roman doch ein breiteres Deutungsspektrum, als es die bloße Zusammenfassung seines Inhalts ohnehin tut. Indes könnte jene Deutung folgendermaßen lauten: Der Erzähler ist kein Mörder, nur hat er es im Laufe der Handlung geglaubt, überschüttet von realistischen Bildern des Mordes, durch die vermittelte medienbedingte Teilnahme immer dem Geschehen nahe, an der Monstrosität des Verbrechens fast indirekt beteiligt, mitschuldig, schließlich selber im Fernsehen, während der Fahndung von einem Hubschrauber aufgenommen, sich selbst beobachtend, wie er 'ausgeliefert' und verhaftet wird. Der letzte Satz „Ich leugne nicht“ könnte vielmehr von seiner Ratlosigkeit und Unschlüssigkeit zeugen, von einem vagen Gefühl der Schuld (statt „bestätigen“ – „nicht leugnen“) schließlich von seiner, unbewussten vielleicht, Überzeugung, er sei es, der die Kinder getötet habe. Samt allen anderen.

Diese Interpretation muss nicht als übertrieben erscheinen, betrachtet man genauer das Geschehen, besonders am Ende des Buches. Die groß angelegte Fahndung hat etwas Theatralisches in sich, es werden nämlich um das Haus, in

dem sich die Freunde aufhalten, Kreise gezogen, immer enger bis drinnen nichts mehr als das Haus übrig bleibt. Die gewählte Perspektive, den Prozess von der Luft gedreht und sofort im Fernsehen übertragen zu beobachten, verstärkt nur noch den Eindruck eines Spektakels. Die Polizei, die kommt, ist unpersönlich, eine uniformierte Masse, die nur an dem Vollzug ihrer Pflicht interessiert ist. Gefragt, wer der Besitzer des roten Autos ist, weist Heinrich mit einer Judasgeste auf den Erzähler hin, der es jedoch nicht direkt, sondern mit dem Rücken zu den Fahndern gekehrt im Fernsehen wahrnimmt. Eine der Frauen weicht zurück, die andere beginnt zu schreien. Der Protagonist wird für verhaftet erklärt. Ob er auch dann den Blick vom Bildschirm nicht löst, bleibt unausgesprochen. Die Fahndung selbst, wie auch der Akt der Verhaftung, ist absurd und nicht motiviert. Der Leser erfährt nichts von Indizien und Beweisen, es wird nur bekannt gegeben, dass der Täter sich in der Gegend versteckt und dass im Zentrum des auf einer Karte gezeichneten Kreises sich das Haus der Protagonisten befindet. Was man anfangs für ein Verfahren hält, das die Spannung hochtreiben soll, erscheint plötzlich als planmäßiges, theatralisches 'Umkreisen' des Täters bzw. des Opfers.<sup>13</sup>

In dieser Interpretation wird der Erzähler Opfer eines massiven medialen Angriffs. Als Spießbürgerlichkeit in Person, ohne Meinung und Gesicht, weist er einen hohen Grad an Manipulierbarkeit auf. Unter anderem sieht er sich das Mordvideo ebenso von einem Band an, von Heinrich aufgenommen, falls sie etwas bei der ersten Ausstrahlung verpassen würden. Die Kommentare und Handlungen Heinrichs fließen mit denen auf dem Bildschirm ineinander. Sie selber, die Zuschauer, befragen die Opfer und beantworten die Fragen des Täters. Inzwischen sind sie somit auch an ihr eigenes Mordvideo gekommen. Der Erzähler sieht sich später selbst im Fernsehen während der Verhaftung, spürt den ungeheuren Druck der Öffentlichkeit, den Täter gefangen zu nehmen, und projiziert ihn auf das eigene Verhalten. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass er sich diese Tat zumuten *könnte*, dass er dazu imstande *wäre*, unter gewissen Umständen, zwei Kinder bestialisch zu ermorden.<sup>14</sup> Vielleicht kommt bei ihm

<sup>13</sup> Wie etwa in Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*, wo dem Umkreisen des Opfers eine meta-physische oppressive Bedeutung zugeschrieben wird.

<sup>14</sup> Erwähnenswert ist an dieser Stelle die Erzählung *Blaubart* von Max Frisch. Auch dort weiß der Angeklagte nicht genau, ob er den Mord begangen hat und macht sich erst während der Gerichtsverhandlung Gedanken darüber.

dieses verborgene bürgerliche Selbstbewusstsein, jeder Mensch sei ein Tier und zu allem fähig. Folgende Zitate scheinen diese Hypothese zu bestätigen:

Da die Reporterin in der Menge untergegangen war, wurde ins Studio zurückgeschaltet. Der dortige Moderator sagte, unglaublich, wozu Menschen imstande sind. Heinrich sagte, meint er den Mörder oder meint er den Mob. (G 23)

Heinrich erzählte, der Bauer wolle dafür kein Geld ausgeben, habe jedoch ein eigenes Programm zur Geburtenkontrolle ersonnen. Wenn eine Katze mit ihrem Wurf auftauche, nehme er die Tiere der Mutter weg und werfe sie mit aller Wucht gegen den Baum, bis sie tot sind. Unzweifelhaft sei dies grausam. Doch 1. seien die Sitten hier so, 2. finde der Bauer kaum mehr Gelegenheit zu diesem Tun, da die Katzenmütter mittlerweile so schlau sind, ihre Brut vor dem Bauern zu verstecken [...]. (G 97 f.)

Heinrich sagte, wir sollten uns vorstellen, man würde den gefaßten Mann der Opfergemeinde zur freien Verfügung übergeben. Das würde eine fürchterliche Schweinerei zur Folge haben. Die Augen würden ihm bei lebendigem Leib herausgerissen, alle erdenklichen Arten der Folter an ihm vollzogen. (G 117)

Heinrich sagte, dies sei zwar Spaß, doch der ernste Hintergrund gehöre zur Diskussion. Woher wolle sie wissen, dass er kein Mörder sei [...]. Meine Lebensgefährtin warf ein, Heinrich habe recht. Wissen könnten wir es nicht. (G 115)

Eine der Grunderkenntnisse, die aus diesem Buch herauszulesen sind, betrifft das Tierische des Menschen – ständig präsent, wenn auch meistens latent. Von diesem Standpunkt bewegen sich alle Helden an der Grenze zwischen Gesundheit und Wahnsinn, Mitleid und Grausamkeit, Kultur und Natur. Unerträglich am Mörder ist, dass er das Tierische durch das Teuflich-Berechnende bereichert und es umso sichtbarer macht. Alle wären zu einem grausamen Mord fähig, der erste Schritt – Schaulust – ist schon getan. Der Mörder stellte ihnen nur einen Spiegel hin, in dem sie sich mit Entsetzen beschauen: sind wir es? Die häufig wiederkehrende Frage ‘Was für ein (Un)Mensch hat das getan?’ kaschiert die eigene Unsicherheit, dass der Mörder demselben Stamm entspringt, mehr noch: er lebt unter uns, als Bürger, Mitmensch, ein Nächster, wirklich nahe, weil im Kopf. Angebracht scheint hier das Motto aus *Das bin doch ich*, einem anderen Buch des Autors: „Hell is empty and all the devils are here“ (Shakespeare). Oder aber der Titel selbst: *Das bin doch ich*. Wir alle haben zum Teil das Verbrechen begangen, ich leugne also nicht.

Viele Fäden sind somit im ganzen Werk von Glavinic zu verfolgen, wie das Kamera-Motiv (*Die Arbeit der Nacht*), die dunkle Natur des Menschen (*Die Arbeit der Nacht*, *Das Leben der Wünsche*) oder der Mörder (*Lisa*). Im quasi-autobiografischen *Das bin doch ich* diniert der Held namens Thomas Glavinic in demselben Gasthaus wie die Helden des *Kameramörders* und kommentiert unerbittlich und diesmal ohne den romanhaften Deckmantel die provinzielle Lebensweise der Steirer. Ob es eine Heimatdichtung ist? Zweifelhaft, es lässt sich jedoch nicht bestreiten, dass Glavinic nebst einer Reihe seinesgleichen die österreichische Alpenprovinz als Bühne grausamer und unerklärlicher Taten mythologisiert.<sup>15</sup> Weitere Zusammenhänge liegen nahe: der Einfluss Bernhards als Meister absatzloser Monologe in indirekter Rede, Jelinek und Röggl mit ihrer Medienkritik, nicht zuletzt Peter Turrini mit seinem Drama *Kindsmord*. In der neuesten Geschichte der österreichischen Literatur bezeichnen Zeyringer und Gollner u. a. den Kulturpessimismus und Misanthropie als ihre wichtigsten Merkmale, verstanden als Antwort auf Ideale der Aufklärung.<sup>16</sup> Glavinics Roman kann diesem Schema ohne Weiteres zugeordnet werden.

## Literatur

- Bachtin, Michail M.: *Untersuchungen zur Theorie und Poetik des Romans*. Übersetzt von M. Dewey. Berlin 1986.
- Bieńczyk, Marek: *Książka twarzy*. Warszawa 2011.
- Eco, Umberto: *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini. Übersetzt von H. G. Holl. München 2004.
- Gerbert, Richard: *Verbrechensdichtung und Kriminalroman*. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. München 1971, S. 404–420.
- Glavinic, Thomas: *Der Kameramörder*. München 2011.
- Sauermann, Eberhard: *Thomas Glavinic' „Kameramörder“ – doch kein Skandal?* In: Stefan Neuhaus, Johann Holzner (Hgg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen 2007, S. 666–677.

<sup>15</sup> Neben Wolf Haas und seinem Brenner-Zyklus wäre auch Paulus Hochgatterer mit der *Süße des Lebens* oder aber die Erscheinung des Alpenkrimis zu nennen, etwa Kurt Palm und sein Werk unter dem Titel *Bad Fucking: Kein Alpen-Krimi*.

<sup>16</sup> Vgl. Klaus Zeyringer, Helmut Gollner: *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*. Innsbruck 2012, S. 787.

---

Zeyringer, Klaus/Gollner, Helmut: *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*. Innsbruck 2012.

**PRZEMOC I IRYTACJA:  
PRÓBA INTERPRETACJI *DER KAMERAMÖRDER*  
THOMASA GLAVINICA**

**Streszczenie**

Artykuł stanowi próbę kompleksowej interpretacji powieści Thomasa Glavinica *Der Kameramörder* [Morderca z kamerą]. Przedstawione w niej morderstwo dwojga dzieci i związany z nim proces śledczy epatują znakami przemocy i okrucieństwa, przy czym ulubionymi środkami perswazyjnymi wykorzystywanymi przez autora są irytacja i absurdalne wzmaganie napięcia. Tekst podzielony jest na dwie części. W pierwszej z nich podjęta zostaje interpretacja tradycyjna, nasuwająca się w pierwszej kolejności, interpretacja czysto literaturoznawcza, w której główny nacisk położony jest na język. W części drugiej do głosu dochodzi wykładnia alternatywna: wbrew temu, co pozornie nasuwa akcja utworu, narrator nie był sprawcą, lecz jednym z wielu możliwych winowajców. Tym samym ciężar interpretacji zostaje przesunięty na aspekty medialne i społeczne.

**VIOLENCE AND IRRITATION:  
AN ESSAY ON THOMAS GLAVINIC'S *DER KAMERAMÖRDER***

**Summary**

The paper is an attempt for a complex interpretation of Thomas Glavinic's novel *Der Kameramörder*. The murder of two children depicted in there impresses with signs of violence and cruelty, while author's beloved persuasive figures are irritation and absurd intensifying of suspense. The paper is composed of two parts. In the first of them the priority is given to a traditional interpretation which suggests itself at once, a pure literary one, where emphasis is put on language. In the second part an alternative interpretation is underlined: despite the apparent suggestions of the plot the narrator wasn't the perpetrator but one of many possible offenders. Thus the weight of interpretation is moved towards medial and social aspects.