

Gdańsk 2023, Nr. 48

**Ksenia Kuzminykh**

(Georg-August-Universität Göttingen)

## Die kulturelle und historische Dimension der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel des Kriminalthrillers „Zartbittertod“ von Elisabeth Herrmann

<https://doi.org/10.26881/sgg.2023.48.05>

Im Beitrag wird die Analyse der historischen und kulturellen Dimension des jugendliterarischen Werks *Zartbittertod* (2020) von Elisabeth Herrmann vorgenommen. Sie erfolgt vor dem Hintergrund der Theorien des dokufiktionalen Erzählens und der historiographischen Metafiktion. Darüber hinaus werden die spannungstragenden Strategien des Kriminalthrillers untersucht. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Analyse der kulturellen Konstituenten des Thrillers. Sie erfolgt vor dem Hintergrund der Alteritätsmodelle. Als Methode dient das *close-reading*-Verfahren.

**Schlüsselwörter:** Jugendthriller, historiographische Metafiktion, dokufiktionale Narration, Alteritätsmodelle

**The cultural and historical dimension of children's and youth literature on the example of the crime thriller *Zartbittertod* by Elisabeth Herrmann** – This article offers a literary analysis of the historical dimension of Elisabeth Herrmann's crime thriller for young adults *Zartbittertod* [Dark Chocolate Death] (2020). The study opens with a critical overview of theories of docufictional narration and historiographical metafiction. From there, it proceeds to illustrate the possibility of the aesthetic hybridization of factual and fictional elements for the construction of a contingent narrative world. Finally, the article analyses narrative strategies of suspense and discusses cultural constituents and alterity models. The study uses the close reading method.

**Keywords:** crime thriller for young adults, historiographical metafiction, docufictional narration, models of otherness

### 1. Einleitung

Elisabeth Herrmann konfrontiert in ihrem Kriminalthriller für Jugendliche „Zartbittertod“ ihre Rezipientinnen und Rezipienten mit historischen Kontroversen zwischen Deutschland und Namibia sowie mit dem sozialen und politischen Wandel seit der Kolonialzeit. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die historische und politische Dimension und verleiht dem realen Kontext durch die literarische Bearbeitung eine pointierte Ausprägung. Man wird zu einer vertieften und kritischen Auseinandersetzung mit der weltweiten Globalisierungsphase des 19. Jahrhunderts aufgefordert. Ferner prägen kulturelle Implikationen die Narration. Diese werden vor dem Hintergrund der Modelle der Fremdheit in ihrer trichotomischen Struktur untersucht. Darüber hinaus wird die Genese unterschiedlicher Spannungsarten fokussiert. Als Methode dient das *close-reading*-Verfahren.

Die Handlung sei in Kürze skizziert: Die zentrale, achtzehnjährige Figur Mia beschließt, sich an einer renommierten Journalistenschule in Hamburg zu bewerben. Bei der Vorbereitung ihres Bewerbungsportfolios wird sie auf eine vergilbte Fotografie aufmerksam. Darauf sind ihr dunkelhäutiger Urgroßvater Jakob, sein Ausbilder Gottlob Herder sowie ein lebensgroßes Nashorn aus Schokolade abgebildet (Herrmann 2020: 11). Das ungewöhnliche Trio inspiriert Mia zu investigativer Arbeit, deren Ergebnis ihre Aufnahme in die Journalistenschule sichern soll. Ihre Recherche führt sie nach Lüneburg, wo sie die Familie Herder, deren Schokoladenimperium und auch ihre namibische Verwandte Emily kennenlernt. Unmittelbar nach ihrer Ankunft wird Mia mit dem Mord an dem Familienoberhaupt Wilhelm Herder und etwas später mit dem Mord an dem Kunsthistoriker Gerald Kühn, der die Vergangenheit der Familie Herder zu rekonstruieren versuchte, konfrontiert. Dieser Doppelmord strukturiert die Narration. Er wird von der rachsüchtigen, habgierigen Täterin begangen, die sich ungerecht behandelt fühlt und das Herder'sche Schokoladenmonopol für sich beanspruchen will.

## 2. Theoretische Ausgangsüberlegungen

### 2.1 Dokufiktion versus Mockumentary

Bei dem dokufiktionalen Erzählen handelt es sich um einen „Darstellungsmodus“ (von Tschiltschke 2012: 379–381), für den die Hybridisierung faktualer und fiktionaler Inhalte kennzeichnend ist. Dabei „wehrt“ sich die Dokufiktionalität gegen die apodiktische Zuschreibung eines „pauschalen ‚Panfiktionalismus‘“ (Klein / Martínez 2009: 1) und tritt mit dem gemischten Geltungsanspruch an, sowohl „tatsächlich Geschehenes ‚authentisch‘ darzustellen“ (Fludernik / Falkenhayner 2015: 11, Hervorhebung im Original) als auch „spannend und affizierend zu unterhalten. Die Funktion von Authentizitätsgaranten übernehmen auf Ebene der *histoire* als real geltende zeitgeschichtliche oder zeitgenössische Ereignisse, Konstellationen und Personen. Auf der Ebene des *discours* werden Darstellungsweisen, die sowohl den traditionellen Praktiken des Dokumentierens als auch des Fingierens entsprechen, „amalgamiert“ (Bidmon 2019: 429).

Zu den dokumentarischen Verfahren zählen Peri- und Epitexte sowie die auffällige Implementierung des reproduzierten Materials in die fiktionalen Erzählumgebungen (Hillenbach 2012: 55–58). Zu den fiktionalisierenden Strategien gehören vielfältige Formen stilistischer und struktureller Ästhetisierung wie bspw. die Fragmentierung des realen Stoffes durch Verfahren des episodenhaften und/oder pointierten Erzählens und die konjekturale, eine subjektive Spur hinterlassende Narration (Niehaus 2021: 55). Zu diesen Strategien zählen des Weiteren das Durchbrechen der Chronologie, die Inszenierung von Polyphonie, das kompositorische Arrangement sowie die Implementation von metafiktionalem Einschüben.

Eine elementare Disposition des dokufiktionalen Erzählens bildet das Einhalten des „*discourse of sobriety*“ (Kluge 1983: 163), dem ästhetische und ethische Maximen inhärent sind. Die ästhetische Perspektive impliziert das Gebot einer exakten Markierung der Differenz zwischen Faktizität und Fiktionalität. Der ethische Blick richtet sich auf die maximale

Unverfälschtheit des Materials (Bidmon 2019: 492) als einer ‚Garantie‘ für die Richtigkeit der Angaben. Agnes Bidmon spricht in dieser Hinsicht von dem „semidokumentarischen Pakt“ (2019: 430), dem ein „Verlässlichkeitspakt“ (Lejeune 1994: 23), jedoch nicht ein „Faktualitätspakt“ (Martinez 2009: 185) inhärent ist. Zu bedenken ist aber, dass sich der Grad der Manipulationsanfälligkeit von den die Faktizität suggerierenden „Evidenzproduzenten“ durch die (mehrfache) mediale Reproduktion erhöht (Bidmon/Lubkoll 2022: 9), was wiederum Rückschlüsse auf deren Ursprung verkompliziert (Werle 2006: 117). Daher wird von diversen graduellen Abstufungen der Authentizität ausgegangen (Weixler 2012, 1–32), wobei die Authentizität nicht eine Deckungsgleichheit von Darstellung und Dargestelltem, sondern die „Wahrhaftigkeit der Darstellung“ meint (Dam 2016: 52).

Die Mockumentary betont dagegen den Konstruktcharakter der Literatur sowie die Unerreichbarkeit der Realität und spielt deshalb bewusst mit dem historischen Material (Bidmon 2019: 68) in der Hoffnung, als eine „pseudodokumentarische Narration“ erkannt zu werden (Juhász 2006: 7). Dieses ‚Spiel‘ kann sowohl implizit als auch explizit auf der Ebene der *histoire* und des *discours* verwirklicht werden. Die Pseudodokumentation basiert auf einem „Fiktionalitätsvertrag“ (Eco 1999: 103) und unterbreitet den Rezipierenden Miterlebens-Angebote (so bspw. historische Populärromane oder Zeitreisen) (Fulda / Jaeger 2019: 5).

## 2.2 Spannungstragende Strukturen

Textorientierte Spannung ist ein intersubjektives, mehrdimensionales Phänomen, das diverse spannungserzeugende- und tragende Strukturen impliziert: „*Tension*“, ein elementares ästhetisches Merkmal der Literatur, ist statisch. Sie zeichnet sich durch ein hohes Konflikt- und Interaktionspotenzial der Figuren aus (Bonheim 2001: 1–10). „*Suspense*“ (Brewer 1996: 107) bzw. „Konflikt- und Bedrohungsspannung“ (Wenzel 2001: 22) ist dagegen dynamisch. Ihr Signum ist die Parallelität von Diskurs- und Ereignisstruktur und die daraus resultierende hohe Transparenz der Narration. Entscheidend für ihre Konstruktion ist eine frühestmögliche Präsentation eines auslösenden Ereignisses, das zu einem ungewünschten Resultat für die favorisierte und empathietragende Figur führt. Die Evokation von Empathie für die Figuren fungiert als das differenzierende Kriterium zu den anderen spannungstragenden und spannungserzeugenden Konstruktionen (Kuzminykh 2022: 297–317). Die schlechten Aussichten auf einen wünschenswerten Ausgang einer existentiell gefährlichen Situation für den favorisierten Empathieträger und die Antizipation der ihm drohenden Gefahr wirken dementsprechend besonders spannungsfördernd. Dieser *suspense*-Kern lässt beim Rezipienten offene Entscheidungsfragen im Hinblick auf den Fortgang der Narration und die Konsequenzen des Schlüsselereignisses entstehen. Sie können sich dabei entweder auf kürzere Handlungssequenzen (*micro suspense*) und/oder auf den Ausgang der Gesamthandlung (*macro suspense*) richten. Eine weitere Komponente von *suspense* ist das Wechselspiel zwischen Erfolg und Misserfolg. In diesem Prozess wirkt der „*thrill*“ (Rabkin 1973) als eine punktuelle, körperlich erfahrbare Spannungsart besonders intensiv. Unmittelbar vor der finalen Auflösung fungiert diese Art der Spannung als retardierendes Element.

Neben den bereits skizzierten spannungstragenden Strukturen sind „*curiosity*“ (Breuer 1996: 108) bzw. das „Rätselspannungsschema/die rekursive Neugierstruktur“ (Wenzel 2001: 29) und „*surprise*“ (Wenzel 2001: 27) zu nennen. Die Überraschungsstruktur entsteht durch die inkongruente Informationsvergabe. Das auslösende Ereignis wird dem Rezipienten vorenthalten, ohne dass ihm dieses Defizit bewusst gemacht wird. Diese Struktur schließt Antizipation aus. Wenn die Informationslücke in einer plötzlichen Konfrontation oder in der auflösenden Analepse geschlossen wird, kommt es zu einer effektvollen Pointe. Ein neuer Deutungshorizont eröffnet sich. Das Überraschungsschema ist mit seinem pointierten Effekt vom Charakter der sukzessiv aufbauenden, zukunftsorientierten *suspense* grundverschieden und kann lediglich eine ungezielte Spannung auslösen. Das ist jedoch nur in den Fällen möglich, in denen der Leser eine entsprechende antizipatorische Haltung des Überraschtwerdens einnimmt. In dem Rätselspannungsschema wird zwar auch ein signifikantes auslösendes Ereignis weggelassen, der lesenden Person wird jedoch explizit signalisiert, dass ihr eine entscheidende Information fehlt. *Curiosity* bildet ein Fundament für die *mystery-story* (Weber 1975: 18).

Die analytische und rekursive Konstruktion *mystery* provoziert kognitive Operationen und setzt weder Empathie für die Figuren noch eine imminente Bedrohung dieser Figuren voraus. Die differenzierten Ergänzungsfragen dieser Erzählkonstruktion zielen auf die Lösung eines vor Beginn der Narration vorgefallenen Ereignisses ab, soweit dieses sich aufgrund des Textes rekonstruieren lässt. *Mystery* bleibt jedoch stets im Hinblick auf das Informationsbedürfnis des Lesers defizitär. Sie kann in *suspense* übergehen, minimalistisch und punktuell auftreten oder den gesamten Text überspannen. Des Weiteren findet sich oft eine symbiotische Kombination dieser beiden spannungsgenerierenden und spannungstragenden Strukturen in Form der Konstruktion „*mystery-suspense*“ (Carroll 1996: 57).

### 2.3 Alteritätsmodelle

Fremdheit kann sowohl auf der Ebene des *discours* als ein formaler als auch auf der Ebene der *histoire* als ein thematischer Aspekt konzipiert werden. Bernhard Waldenfels differenziert in seinem phänomenologischen Fremdeheitsbegriff als Varianten der Alterität die „alltägliche und normale, strukturelle und radikale Fremdheit“ (1997: 35–37). Andrea Leskovec implementiert diese Begriffe in ihr ternäres Modell (2011: 53). Beide Wissenschaftler fassen das Fremde als eine fundamentale Gegebenheit der menschlichen Existenz auf. Die Elemente der alltäglichen Fremdheit bleiben im Vertrauenshorizont und lassen sich leicht durch zusätzliche Informationen beheben. Diese Art der Alterität evoziert somit weder eine imminente Gefahr noch eine Faszination (Leskovec 2023: 88). Die strukturelle Fremdheit dagegen entsteht bei der Kollision von Zeichensystemen, Sinnordnungen und Realitätskonstrukten, deren Funktionsweise von vertrauten Wirklichkeitsschemata divergiert und Missverständnisse hervorruft, die auf Stereotype über die ‚Fremdwelt‘ (Waldenfels 1997: 36) rekurren oder mit enttäuschen Antizipationen kongruieren (Leskovec 2023: 88). Die strukturelle Fremdheit evoziert Unsicherheit im Umgang miteinander (Holdenried 2022: 35).

Diese Insekurität kann jedoch durch eine reflektierende Annäherung an das Fremde überwunden werden. Sie impliziert nicht ausschließlich kulturell bedingte Fremdheit und verlangt nach einer vertieften Auseinandersetzung mit etablierten Systemen sowie nach deren Modifikation (Leskovec 2011: 54). Diese Art der Alterität manifestiert sich auch in der Poetizität der Sprache, u. a. in der Differenzqualität literarästhetischer Zeichen als eine intendierte „Abweichung“ (Lachmann 1970: 226–249) von der Alltagssprache durch die Verfremdung von Kollokationen sowie durch die Implementation in die Textfaktur von fremdsprachlichen und archaischen Lexemen. Mit diesen ästhetischen Verfahren werden die assimilierten Sinn Grenzen transzendiert. Die unzugängliche und unüberwindbare „radikale“ Fremdheit (Waldenfels 1997: 35) transzendiert die Grenzen jeglicher Ordnungen und entkräftet gewohnte Interpretationsmuster. Diese Art der Fremdheit manifestiert sich in ambivalenten Hyper- bzw. Grenzphänomenen, wie z. B. „Eros, Tod, Schlaf, Rausch“ (Waldenfels 1997: 37), die keine Auflösung, sondern nur eine Annäherung zulassen, oder in „Umbruchphänomenen wie eine[r] Revolution“ (Leskovec 2011: 53). Das radikale Fremde kann lediglich als „Überschuß, als Exzeß, der einen bestimmten Sinnhorizont überschreitet“ gefasst werden (Waldenfels 1997: 37). Dabei ist nicht eine „Verweigerung von Verstehen“ (Hofmann 2006: 25) zu präsupponieren, sondern die Anerkennung einer Grenzerfahrung im Sinne einer bedeutungsvollen Einsicht in eine konkrete Grenzlinie eigener Erfahrungsmöglichkeiten.

### 3. Analyse

#### 3.1 Spannungsaufbau

Die Makrostruktur des Thrillers enthält die spannungstragenden und spannungserzeugenden Strukturen *curiosity*, *suspense*, *surprise*, *thrill* und *tension*. *Tension* als eine kontrastierende Spannung wird zwischen dem jungen Will Herder und Mia sowie zwischen den Figuren Mia und Emily konstruiert. Diese Spannungsart resultiert in der ersten Dyade aus der Verliebtheit der beiden Figuren und ihren verzweifelten Versuchen, diese zu maskieren. Für die Konflikte in dem zuletzt genannten Paar ist die historische Entwicklung, die individuell pointiert wird, verantwortlich zu machen. Die familiäre Relation zwischen Emilia Katharina Arnholt (Mia) und Emily Catherine Arnholt Shipanga (Emily) ist internymisch markiert und für die Handlung konstituierend. Von Beginn der Narration an wird Empathie für die Figur Mias evoziert. Dies prädisponiert die Genese von Bedrohungsspannung (*suspense*). *Suspense* wird in den einzelnen Episoden auf der lokalen Ebene konstruiert und betrifft primär die Empathieträgerin Mia. Auch die intensive körperlich erlebbare Spannungsart, der *thrill*, ist eng mit ihrer Figur verbunden (Herrmann 2020: 427). Mit dem Doppelmord erfolgt eine Transformation der affekttragenden Textstruktur *curiosity* in die analytische rekursive Erzählkonstruktion *mystery*. Mia durchläuft bei der Lösung des Rätsels Phasen der Konfrontation, der Reflexion, der Analyse, des Widerspiels und der Auflösung (Weber 1975: 19–20). *Surprise* entsteht durch die inkongruente Informationsvergabe und wird durch die Täterin ausgelöst (Herrmann 2020: 436). Der Kern des Rätsels wird in dem analeptisch konstruierten selbstoffenbaren Geständnis der Täterin unmittelbar vor seiner endgültigen Auflösung refokussiert.

### 3.2 Historische Dimension

Die Autorin expliziert ihre Orientierung „an den historischen Begebenheiten“ (Herrmann 2020: 5, 474). Sie nähert sich dem Thema an, indem sie auf real existierende Personen, Motive und Orte der kolonialpolitischen Agitation (Herrmann 2020: 5, 318) sowie auf das komplizierte „Verflechtungsgebilde“ Bismarck’scher Außenpolitik (Engelberg 1990: 352) rekurriert (Herrmann 2020: 5, 138, 155, 226, 337, 410, 337). Diese zielte im europäischen Raum auf ein, die Position des deutschen Kaiserreichs entlastendes, relativ stabiles Mächtesystem. Seine katalysatorische Funktion nahm jedoch allmählich ab, da Deutschland in steigendem Maße kolonialpolitische Fragen in den Fokus nahm und als Resultat begann, Kolonien zu erwerben (Ullrich 2014: 92–100). So kam es 1897 durch den Übergang zur Schutzzollpolitik zu einem partiellen innen- und außenpolitischen Paradigmenwechsel. Aus primär privater Agitation, als deren Initiatoren u. a. Adolf Eduard Lüderitz, Heinrich Vogelsang, Fürst Hermann zu Hohenlohe-Langenburg, der Gründer des Deutschen Kolonial-Vereins sowie Carl Peters, der Initiator der Gesellschaft für die deutsche Kolonisation und Vorsitzender der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft zu nennen sind, war zuvor eine einflussreiche „koloniale Bewegung“ (Ullrich 2014: 93) entstanden, die eine erhebliche Pression auf die Entscheidungsträger der deutschen Politik auszuüben wusste (Ullrich 2014: 93). Carl Peters stellte eigenständig Territorien in Ostafrika, einschließlich Sansibar, unter die Oberhoheit dieser Gesellschaft. Mit dem Erhalt des ersten kaiserlichen Schutzbriefes für seine territorialen Erwerbungen annektierte er größere Flächen in Ostafrika (Osterhammel / Jansen 2012: 47). Diese aus ‚sozialökonomischer‘ Perspektive legitimierten Schritte wurden schließlich durch machtpolitische Erwägungen ergänzt. Obwohl Bismarck sich anfangs bemühte, das Engagement von staatlicher Seite zu restringieren, war die Eigendynamik der kolonialen Ambitionen nicht zu bremsen. Trotzdem legte der Reichskanzler bald nach dem Zustandekommen der Kongo-Akte anno 1885 sein Hauptaugenmerk wieder auf Europa. Doch die Triebkräfte der kolonialen Expansion mündeten etwas später in die wilhelminische ‚Weltpolitik‘ ein. 1904 bis 1908 und 1914 bis 1915 kam es zu den gewaltsamen Auseinandersetzungen und Kriegen in der Kolonie Deutsch-Südwestafrika (Ullrich 2014: 93).

Diese historisch-politischen Ereignisse flicht Elisabeth Herrmann in ihren Kriminalthriller ein (Herrmann 2020: 5, 116–119, 135–138) und akzentuiert deren Folgen für die Familie Arnholt, aus denen resultativ die interkulturellen Konflikte in der Gegenwart erwachsen.

Die historiografische Ebene impliziert eine Periode von mehr als 100 Jahren. Die Chronologie der Haupthandlung wird durch die autodiegetisch gestalteten, typografisch hervorgehobenen Tagebuchnotizen von Gottlob Herder durchbrochen (Herrmann 2020: 5, 83–84, 155–157, 337, 470). Dadurch wird eine metadiegetische Ebene, die durch die konjekturale Narration (Niehaus 2021: 55) auffällt, konstruiert. Die Tagebucheinträge enthalten zusätzlich Zitate aus dem Werk „Peter Moors Fahrt nach Südwest. Ein komponierter Feldzugsbericht“ von Gustav Frenssen (1906) (Herrmann 2020: 156, 157). Um den Eindruck des faktualen Erzählens nicht zu evozieren und das manipulative Potential besonders aufgrund der Emotionalität der Figurenaussagen gering zu halten, erfolgt die Markierung dieser, die dokumentarische Dignität suggerierenden, Aussagen in der Briefform mittels Fußnoten (Herrmann

2020: 156, 157). Damit wird eine ästhetische Hybridisierung faktualer und fiktionaler Inhalte für die Konstruktion einer kontingenten narrativen Welt verwirklicht.

### 3.3 Alterität

In dem Kriminalthriller „Zartbittertod“ von Elisabeth Herrmann wird an der Figur Mia demonstriert, wie sie ihr xenologisches Interesse durch kulturelle Empathie (Bennett/Bennett, 2004: 147–165) erweitert. Der Konflikt zwischen Mia und Emily, der als ein *Critical Incident* (Heringer 2017, 219–249) zu evaluieren ist, initiiert in beiden Figuren eine Selbst- und Fremdreflexion durch die Infragestellung der eigenen verinnerlichten Kultureme und Behavioreme.

Die Leserinnen und Leser werden mit der Fremdheit in ihrer trichotomischen Ausprägung konfrontiert: So evoziert der Titel „Zartbittertod“ die strukturelle Fremdheit. Der zusammengesetzte Okkasionalismus wird jedoch bereits im Klappentext des Kriminalthrillers aufgelöst. Strukturelle Fremdheit zeigt sich auch in der Namensgebung: Alle Figuren der namibischen Delegation, die mit der Herder'schen Schokoladenfabrik zu kooperieren beabsichtigen, tragen europäische Vornamen – ein Faktum, das in Mia Verwunderung auslöst (Herrmann 2020: 127). Die Namenswahl verweist auf die historische und kulturelle Dimension, die im Text als „alte Sitte“ (Herrmann 2020: 92) bezeichnet wird. Diese allusioniert darüber hinaus die seit 1914 eingeführte Schulpflicht und somit das Erlernen der ‚mitgebrachten‘ Sprache. Die Tatsache, dass der Leiter der namibischen Delegation Rudolf Mwedihanga hervorragend und akzentfrei Deutsch spricht und Sütterlin problemlos liest (Herrmann 2020: 119, 127, 128, 138, 317), augmentiert die authentische Konstruktion seiner Figur. Die Fremdsprache wird zur Amtssprache und erhält dadurch ein höheres Prestige. Die Kommentare der metadiegetischen Ebene exponieren den Imageverlust der Sprache *Otjiberero* (Viehe 1902) (Herrmann 2020: 5, 83–84, 155–157, 337, 470). Solche negativ konnotierten Begriffe, die auf ‚Primitivität‘ und ‚Animalität‘ sowie auf die der afrikanischen Bevölkerung präsupponierte ‚Kulturunfähigkeit‘, ‚Inkompetenz‘ und ‚Minderwertigkeit‘ hindeuten, wie *\*Pfandsklave*, *\*Bambuse*, *\*Bastard*, *\*Häuptling*, *\*Stamm*, *\*Buschmänner*, *\*Hottentotten*, *\*Neger*, *\*Mohr*, *\*Möhrenbäckerei*, *\*Schwarzafrika*, *\*Naturvolk*, *\*Naturreligion*, *\*Bananenrepublik* und *\*Mischling* (Herrmann 2020: 5, 9, 116, 120, 132), potenzieren das Gefühl der strukturellen Fremdheit. Die Abweichungen vom Usus sind aber auch kompositorisch motiviert und mystifizieren die lesende Person. So werden die Realia aus dem fremden sprachlichen und kulturellen Raum, wie bspw. „der Gürtel *kidani*“ (Herrmann 2020: 136, 351) und „die Wurfscheibe *kirri*“ (Herrmann 2020: 169, 294) nicht übersetzt. Die strukturelle Alterität besteht sowohl inratextuell als auch extratextuell. Es wird jedoch eine Disbalance konstruiert. Die Figuren sehen die mit diesen Lexemen bezeichneten Gegenstände, während die Rezipierenden recherchieren müssen, um sich die fremden Objekte vorstellen zu können.

Die Sprachverwendung der Figuren variiert in Abhängigkeit von den Kommunikationspartnern. So verwenden Emily und Margret ihre Herkunftssprache in privaten Konversationen (Herrmann 2020: 90, 92). Emily greift aber auch dann auf diese Sprache zurück, wenn andere Figuren aus der gemeinsamen Kommunikationssituation absichtlich exkludiert werden

sollen. Diese gezielt eingesetzte, situationsangepasste multilinguale Flexibilität signalisiert die Missachtung der Identität der Ausgegrenzten (Herrmann 2020: 104–108) und spiegelt die historische Situation der Kolonialzeit mit den Tendenzen des Linguizismus sowie des unhinterfragbaren Monolingualismus wider.

Die Spuren der alltäglichen Fremdheit finden sich in der Episode mit dem Abendkleid, das eine junge namibische Frau, Margareth, Mia selbstlos anbietet (Herrmann 2020: 106, 107, 128, 129, 159). Diese freundliche Geste führt zu einem familiär verankerten Konflikt zwischen Emily und Mia (Herrmann 2020: 125–128). Emily argumentiert *ad personam* und artikuliert vehement das an ihre deutsche Verwandte gerichtete Verbot, das traditionelle Kleid zu tragen. Diese Untersagung lässt sich jedoch leicht begründen: Der traditionelle Kleidungsstil hat für Emily eine besondere Signifikanz. Er ist ein Inbegriff der Resistenz, denn er überstand die gravierenden Modifikationen der Eurozentrierung: Die an das afrikanische Klima angepasste Kleidungsmanier erwies sich als nonkonform und wurde dementsprechend verändert. Dank der Ergänzung der schlichten Oberteile durch wallende Faltenröcke, enganliegende Mieder, leuchtende Farben sowie durch eine bunte, an Rinderhörner erinnernde Kopfbedeckung erlebte der Kleidungsstil eine Renaissance (Herrmann 2020: 106, 128, 159). Vor diesem historischen Hintergrund scheint für Emily das Tragen der Volkstracht durch eine Europäerin als inakzeptabel. Sie sieht jedoch ein, dass ihre Feindseligkeit sowie ihre übergeneralisierte Schuldzuweisung auch denjenigen gegenüber, die zu den zurückliegenden Ereignissen des vergangenen Jahrhunderts keine Beziehung haben (Herrmann 2020: 107, 116–119, 135–138), destruktiv sind. Sie überwindet ihre rigorose Ablehnung, die lediglich die stigmatisierende, in den Tagebuchnotizen explizierte Haltung spiegeln würde. Die in die Metadiegeese eingeflochtene monströse Inhumanität ist als ein Element der extraordinären Fremdheit zu deuten (Leskovec 2011: 53). Sie erschüttert die junge Generation zutiefst und fundiert ihre Bemühungen um die Restitution der Gerechtigkeit (Herrmann 2020: 116).

#### 4. Fazit

Der Kriminalthriller „Zartbittertod“ von Elisabeth Herrmann hybridisiert die narrativen Strategien der Spannung und des traditionellen Dokumentierens mit mannigfachen ästhetischen fiktionalisierenden und referenziellen Techniken. Die faktischen Elemente bilden das Fundament sowohl für die innerfamilialen Konflikte als auch für den individuell geprägten Aspekt der Rache der Täterin. Dieser wiederum prädisponiert, kombiniert mit der Geld- und Habgier, die Genese der Bedrohungsspannung (*suspense*), des *thrill*, der Rätselspannung (*curiosity*) sowie die Überraschungskonstruktion (*surprise*). Die spannungstragende Struktur *tension* als leitmotivisch konzipiertes Arrangement arrondiert das Set der eingesetzten narrativen spannungsgenerierenden Techniken in „Zartbittertod“.

Die interkulturelle Dimension des Textes wird mittels einer dreigliedrigen Implementation entfaltet: Zum einen finden sich Signa der leicht überwindbaren alltäglichen Fremdheit. Zum anderen werden Elemente der strukturellen Fremdheit integriert, die die Wahrnehmung desautomatisieren und eine Reflexion evozieren, und schließlich wird die textuelle Faktur mit Konstituenten der schockierenden radikalen Fremdheit angereichert. Durch die ästhetische

Komposition von Faktualitäts- und Fiktionalitätssignalen erreicht der Text eine starke Affizierung des Rezipienten. Zugleich inszeniert Herrmann (2020: 473–475) ihren Text vor dem Hintergrund einer Recherche zu dem historischen Geschehen und der daraus resultierenden Referenzialität als eine wichtige Konstituente des öffentlichen Erinnerungsdiskurses. Darüber hinaus schließt sie sich an die Tendenz des Ecocriticism an, indem sie die Aufmerksamkeit auf einen verantwortungsvollen Umgang mit ökologischen Ressourcen lenkt.

## Literatur

- Bennett, Janet Marie / Bennett, Milton (2004): Developing intercultural sensitivity. An integrative approach to global and domestic diversity. In: Dan Landis (Hg.): *Handbook of Intercultural Training* (3. Aufl.) Thousand Oaks: Sage, 147–165.
- Bidmon, Agnes (2019): Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion. In: Gabriele von Glasenapp (Hg.): *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, 63–88.
- Bidmon, Agnes / Lubkoll, Christine (2022): Dokufiktionalität in Literatur und Medien – Einleitung. In: Agnes Bidmon (Hg.): *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Berlin: de Gruyter, 1–26.
- Bonheim, Helmut (2001): Spannung, Suspense, Tension – A Survey of Parameters and a Thesis. In: Raimund Borgmeier (Hg.): *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1–10.
- Brewer, William (1996): The nature of narrative suspense and the problem of rereading. In: Peter Vorderer (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 107–127.
- Carroll, Noel (1996): The paradox of suspense. In: Peter Vorderer (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*. Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 71–91.
- Dam, Beatrix van (2016): *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin: de Gruyter.
- Eco, Umberto (1999): *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München: Carl Hanser.
- Fludernik, Monika / Falkenhayner, Nicole (2015): Einleitung. In: Monika Fludernik (Hg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Ergon, 7–22.
- Fulda, Daniel / Jaeger, Stephan (2019): Einleitung: Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur. In: Daniel Fulda (Hg.): *Romanhaftes Erzählen von Geschichte*. Berlin: de Gruyter, 1–58.
- Herrmann, Elisabeth (2020): *Zartbittertod*. München: cbt.
- Heringer, Hans-Jürgen (2017): *Interkulturelle Kommunikation*. Tübingen: Franke.
- Hillenbach, Anne-Kathrin (2012): *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: Transcript.
- Hofmann, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: UTB.
- Holdenried, Michaela (2022): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.

- Juhasz, Alexandra (2006): Introduction: Phony Definitions of the Fake Documentary. In: Alexandra Juhasz (Hg.): *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1–18.
- Klein, Christian / Martínez, Matthias (2009): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Kluge, Alexander (1983): *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kuzminykh, Ksenia (2022): Spannungskonstruktionen in der Abenteuerliteratur für Kinder- und Jugendliche. In: Daria Khrushcheva (Hg.): *Figurationen des Ostens*. Berlin: Frank & Timme, 297–317.
- Lachmann, Renate (1970): Die Verfremdung und das neue Sehen bei Viktor Šklovskij. *Poetica* 3, 226–229.
- Lejeune, Philipp (1994): *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Leskovec, Andrea (2023): Radikale Fremdheit in literarischen Texten. In: Yvonne Dudzik (Hg.): *Im Zeichen des Unverfügbaren. Literarische Selbst- und Fremdbilder im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript, 87–108.
- Leskovec, Andrea (2011): *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lubkoll, Christine / Illi, Manuel (2018): Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Einleitung. In: Christine Lubkoll (Hg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart: Metzler, 1–10.
- Martínez, Matthias (2009): Erzählen im Journalismus. In: Klein, Christian (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 179–197.
- Niehaus, Michael (2021): *Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Osterhammel, Jürgen / Jansen, Jan C. (2012): *Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen*. München: Beck.
- Tschiltschke, Christian von (2012): Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart. Las esquinas del aire von Juan Manuel de Prada und Soldados de Salamina von Javier Cercas. In: Peter Braun (Hg.): *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld: Scriptor, S. 377–400.
- Rabkin, Erik (1973): *Narrative Suspense*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Ullrich, Volker (2014): *Die nervöse Großmacht 1871–1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Viehe, Gustav (1902): *Grammatik des Otjiberero, nebst Wörterbuch*. Berlin: Reimer.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topografie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Weber, Dietrich (1975): *Theorie der analytischen Erzählung*. München: Beck.
- Weixler, Antonius (2012): Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt. In: Antonius Weixler (Hg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin: de Gruyter, 1–32.
- Wenzel, Peter (2001): Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen. In: Raimund Borgmeier (Hg.): *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 22–36.
- Werle, Dirk (2006): Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur. Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen. *Non Fiktion* 2, 112–122.