

**Ksenia Kuzminykh: Mord, Angst, Erpressung, Manipulation und Rache. Ästhetisch-
affektive Strategien der Leseraktivierung im Kriminalthriller für Jugendliche *One of us
is next* von Karen M. McManus**

Karen M. McManus: „One of us is next“ (2020)

1. Einleitung: Zusammenfassung und Forschungsinteresse

Der Kriminalthriller der amerikanischen Jugendbuchautorin Karen M. McManus *One of us is next* (2020) ist der zweite Band in der Reihe über die *Bayview-High-School*. Die intertextuellen Bezugnahmen zu dem vorausgegangenen Prätext *One of us is lying* (2017/2020) lassen eine strategisch-überlegte Taktik erkennen, die einen hohen Wiedererkennungseffekt sowie eine stärkere Leserbindung anstrebt.

Das Sujet transportiert neben der Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens eine Vielzahl von Themen, die für die jugendlichen Rezipienten von Relevanz sind. Hierzu zählen: romantische Verliebtheit, Freundschaft und Loyalität, Generationenkonflikte, der Wunsch nach Selbstbestimmung und Autarkie, Rache, Mobbing und soziale Ausgrenzung, Manipulationsversuche und Sensationslust und schließlich Umgang mit unheilbaren Erkrankungen wie Leukämie und mit temporären wie Alkoholabhängigkeit. Der Kriminalthriller integriert darüber hinaus soziale und politische Fragen und stellt die obsessive Medienaffinität der Generation Z, die als eine Disposition für die dargestellten folgenschweren Entwicklungen betrachtet wird, in Frage.

Drei autodiegetische Erzählerinnen und Erzähler, nämlich Maeve Rojas, Phoebe Lawton und Knox Myers, berichten abwechselnd in ihrer perspektivischen Eingeschränktheit und figurengebundenen Subjektivität, in einer dominant variablen internen Fokalisierung von einem neuen Fall des psychischen Terrors und von einem sorgfältig geplanten und kaltblütig ausgeführten Mord an einem Schüler der *Bayview-High-School*. Die Wahl der Ich-Perspektive der involvierten Figuren lässt den Eindruck eines symmetrischen Wissensverhältnisses zwischen den Lesern und den Protagonisten entstehen (Smuda 1998) und ermöglicht facettenreiche Teilblicke auf das Geschehen.

Der kontinuierliche Perspektivenwechsel der drei autodiegetischen Erzählerinnen und Erzähler verzögert die Dynamik der Handlung. Durch die Verlängerung der Erzählzeit entsteht eine langanhaltende, statische Spannung *suspense* (*tension* Bonheim 2001). Die erzählte Zeit der vierunddreißig Kapitel umfasst einen Zeitraum vom siebzehnten Februar bis zum ersten April.

Ein anonym, in die intimsten Geheimnisse der Schülerschaft eingeweihter Marionettenspieler fordert einzelne Mitschülerinnen und Mitschüler per Messenger auf, öffentlich ‚Wahrheit oder Pflicht‘ zu spielen. Dieses neue, perfide Spiel ist eine modifizierte Variante der in der Vergangenheit an der *Bayview-High-School* obsessiv verwendeten,

berüchtigten Gerüchte-App des angeblich brutal ermordeten Simon Kelleher (McManus 2020: 33, 34). Dabei handelt es sich keineswegs um eine freie Willensentscheidung der, in die Falle gelockten und dem immensen psychischen Druck ausgesetzten, Betroffenen. Sowohl die Wahl einer dieser beiden Optionen des inhumanen Spiels, aber auch das Ignorieren der Teilnahmeaufforderung führen zu negativen Konsequenzen für die Auserwählten. Die Selektion der angeschriebenen Personen soll bei Rezipientinnen und Rezipienten in der fiktionalen Umgebung und auch bei Leserinnen und Lesern der außertextuellen Realität den Eindruck eines Zufalls erwecken. Erst in der auflösenden Analepse wird die Wahl der Spieler begründet.

Da dieser Kriminalthriller für Jugendliche als besonders spannend gilt, sollen die ihm zu Grunde liegenden narrativen Strukturen affektgeleiteter, hypothetischer Erzählweise untersucht werden. Von Interesse für die poetologische Reflexion sind ferner Effekte, die sich aus den narrativen Strategien ergeben.

2. Ästhetisch-affektive Strategien der Leseraktivierung

Der Kriminalthriller *One of us is next* (McManus 2020) fokussiert in der Tradition der US-amerikanischen *hard boiled novel* das Verbrechen als ein der gestörten Gesellschaftsordnung immanentes Phänomen.

Den Kern des Ermittlungsnarrativs bildet eine Kombination der Erzählstrategien *suspense*, *mystery* und *curiosity*, *action* und *thrill*: Erst am Ende des Kriminalthrillers weichen sie einer unvorhergesehenen Auflösung (*surprise*).

Eine langanhaltende inhaltliche und zeitliche *suspense* entsteht durch die repetitiven, expliziten Hinweise auf die letalen Ereignisse des Vorjahres. Die durative Angstspannung lässt sich auf eine dreischrittige Frage-Verzögerung-Antwort-Relation zurückführen. Die Entscheidung des Betroffenen kann nur zu zwei, sich logisch ausschließenden, Resultaten führen und lässt sich in Entscheidungsfragen, die eine Zukunftsorientierung aufweisen, umformulieren: Wird die angeschriebene Figur spielen oder nicht? Wird sie es schaffen, die für sie anvisierte Herausforderung zu meistern, oder nicht? Das ruft bei Rezipientinnen und Rezipienten eine sowohl kognitiv-begründete als auch eine emotional-intuitive Erwartungshaltung hervor.

In einer auflösenden Analepse wird erklärt, dass die Initiatoren des Spiels vom Wunsch der Angeschriebenen, in den Augen ihrer Mitschülerinnen und Mitschüler mutiger zu erscheinen, ausgehen. Die Hybris solle die Risikobereitschaft der Heranwachsenden erhöhen. Eine sublimen Manipulation der potentiellen Spieler erfolgt durch die Enthüllung brisanter und bloßstellender Details aus dem Leben der Jugendlichen, die sich für die Option ‚Wahrheit‘ des bestialischen Spiels entschieden haben, oder die die Teilnahme verweigerten. Beide Alternativen führen zur öffentlichen Diskriminierung. An Phoebe Lawton und Knox Myers wird die Ernsthaftigkeit der Absichten des Spielleiters exemplifiziert (McManus 2020: 44,

150). Sein Ziel ist jedoch nicht das Sich-Laben am seelischen Leiden und am Zusammenbruch von gesellschaftlich diskreditierten Jugendlichen unter der Last der psychischen Diffamierung, sondern es besteht primär in der Möglichkeit der Umsetzung eines martialischen Racheplans. Den Spielern wird die Option ‚Pflicht‘ suggeriert (McManus 2020: 44, 77, 109, 145). Auch im Buchtrailer wird dieser Aspekt hervorgehoben (s. Literaturhinweise).

Der Ablauf der Zeit wird durch die frühzeitige Bekanntgabe von Initialereignissen als besonders intensiv erlebt. Die Diskurs- und die Ereignisstruktur verlaufen parallel. Bereits durch die kataphorische Ankündigung im Titel *One of us is next* wird *suspense* als eine Zukunftsspannung initiiert. In jeder, von dem anonymen Verfasser gesendeten, Nachricht wird die langanhaltende Angstspannung durch die Ankündigung der Kontaktaufnahme zum nächsten Spieler wiederaufgenommen (McManus: 2020: 33, 67, 122, 123, 171). Dies geschieht auch im Online-Forum *Vengeance is mine/Rache ist mein* (McManus 2020: 85, 93, 368). Diese vorausweisenden Kurzmittleilungen verbinden dynamische lokale *suspense* auf der Mikroebene mit der globalen Grundspannung auf der Makroebene, die den Text inhaltlich strukturiert, und die die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Affekthöhepunkte lenkt. Nach dem plötzlichen Abbruch des Spiels im Fortgang der Narration entdeckt Maeve Rojas, die an der Restitution der sozialen Gerechtigkeit interessiert ist, und dafür sogar illegale Ermittlungsmethoden verwendet (McManus 2020: 285), die Rachepläne des Täters Jared Jackson (McManus 2020: 280ff). Sie inkludieren den Mord an allen Zentralfiguren, zu denen der Leser bereits Empathie empfindet. Von diesem Punkt aus entwickelt sich dynamisch und spannungsreich der aktionsreiche Handlungsverlauf, der in kurzer Taktung dramatische Ereignisse einspeist. Maeve, die mit dem genialen Intellekt und mit der herausragender Abduktionskompetenz (Harrowitz 1985: 266, Roehl 2017) konzipiert ist, kombiniert die einzelnen Teilchen des Mosaiks, bis sich ein sinnvolles Ganzes ergibt.

Der Leser verfolgt gebannt über mehrere Kapitel hinweg, ob es der Superheldin mit geringer Vulnerabilität (Junkerjürgen 2001) gelingt, den Täter aufzuhalten und die imminente Bedrohung von ihren Freunden abzuwenden.

Die Erzählzeit in narrativen Action-Partien übersteigt die erzählte Zeit. Besonders spürbar wird das in der Episode, in der der rachedurstige Jared Jackson den Sprengstoff platziert. Das Entfernen der Bombe von Maeve und Knox wird detailreich wiedergegeben (McManus 2020: 319). Sie müssen nacheinander versuchen, den Rucksack mit dem Sprengstoff zu entfernen, und ihn möglichst weit weg von den feiernden Freunden bringen. Auf dem Weg aus der Stadt treffen sie auf Maeves Schwester Bronwyn und ihren Freund Nate, die sie zunächst davon überzeugen müssen, ihr romantisches Wiedersehen zu unterbrechen und den Park umgehend zu verlassen. Das Zeiterleben und eine besonders heftige, körperlich erfahrbare Art der Spannung, der *thrill*, (Wenzel 2001) befördern sich gegenseitig. Man spürt

das Ticken der Bombe und hofft, dass es den Protagonisten gelinge, sich und alle anderen zu retten. Über mehrere Seiten hinweg wird der Hürdenlauf von den harmonisierenden Korrespondenzpaaren beschrieben (McManus 2020: 307–322). Die Darstellung der Rettungsaktion wird durch ein Kapitel, in dem es um Phoebe Lawton und um ihre an Alkoholvergiftung leidende Schwester Emma geht, unterbrochen (McManus 2020: 323–337). Das verzögert die Auflösung im Affekthöhepunkt, die erst später durch die intradiegetisch-homodiegetische Erzählerinnen und Erzähler erfolgt, und die schließlich in der repetitiven Textstruktur von den autodiegetischen Erzählerinnen und Erzählern wiederaufgenommen wird (McManus 2020: 328).

Der Kriminalthriller von McManus bezieht seine Spannung nicht nur aus der narrativen Struktur der reinen *suspense*, sondern auch aus der klassischen *mystery*, einer konstruierten Verdunkelung eines intellektuellen Rätsels, die am Schluss einer absolut unvorhergesehen, sensationellen Erhellung Platz macht (Schulz-Buschhaus 1975). *Mystery* als ein primär kognitives Phänomen wirft eine Bandbreite an Ergänzungsfragen, die sich auf die Vergangenheit beziehen, auf.

Im Werk von McManus wird diese narrative Textstrategie durch folgende Elemente konstruiert: durch die *whodunit*-Frage; durch die sorgfältige Beseitigung von Indizien; durch die Einschüchterung und Körperverletzung von Zeugen; durch falsch gelegte Fährten (*red herrings*); durch die Fehlinterpretation von Hinweisen (*clues*); durch die minutiöse Rekonstruktion des gegenwärtigen Verbrechens und des drei Jahre zurückliegenden Mordes; durch die Introspektion in die Täter und die Offenlegung ihrer psychologischen Motive sowie der tatmotivierenden Faktoren (*whydunit*); durch die Konzentration auf die Überführung des Täters (*howcatchem*) und schließlich durch die herausragende analytische Aufklärung sowie die brillante Kombinatorik und Deutung von Hinweisen bei der Lösung des intellektuellen Rätsels (*analytical power*), die mit der Abwertung der polizeilichen Ermittlungskompetenz einhergehen. Die handlungsforcierende Dichotomie vom geheimnisvollen Verbrechen und dem herausragenden analytischen Intellekt der Zentralfigur lösen beim Rezipienten Neugier (*curiosity*) aus. Die Spannung liegt damit nicht nur in der imminenten Bedrohung der Zentralfiguren, sondern auch in der analytischen Aufklärungsarbeit.

Während *suspense* sich durch die hohe Transparenz und die exakte Informiertheit des Lesers über die möglichen Ausgänge und Verflechtungen, durch das gefühlsgeleitete Miterleben von chronologischen und kausalen Zusammenhängen, sowie durch die Einschätzung der Imminenz der Gefahr auszeichnet, bleibt die narrative Textstrategie *mystery* als eine signifikante, vom Text fokussierte Leerstelle quantitativ weit unter dem Informationsbedürfnis des Lesers zurück.

Im Werk *One of us is next* bleiben der Urheber des Spiels, der Autor des Online-Forums *Darkestmind*, sowie dessen wahre Beweggründe und konkrete Pläne über einen längeren Zeitraum ein Geheimnis. Der Kausalnexus zwischen dem Mord an dem siebzehnjährigen Brandon Weber und dem geplanten Sprengstoffanschlag gegen den erfolgreichen Anwalt Eli Kleinfelter und seine Freunde muss erst aufgespürt werden (McManus 2020: 305). Darüber hinaus besteht ein geheimnisvoller Konnex zu Simon Kelleher (McManus 2020: 5, 364).

Durch die Kombination von diversen narrativen Strukturen bietet die Autorin den Lesern die Gelegenheit an der Auflösung des Texträtsels im Modus einer heuristisch-hermeneutischen Geste zu partizipieren. Allerdings erlaubt der Text die Enträtselung erst in den letzten Kapiteln.

Die Auflösung des Geheimnisses, von dem die, für die Figuren imminente, Bedrohung ausgeht, erfolgt mit Hilfe eines Überraschungseffekts. *Surprise* entsteht durch die inkongruente Informationsvergabe, bei der Diskurs- und Ereignisstruktur nicht parallel verlaufen. Bestimmte, für das Lösen des Falls unabdingbare, aber nicht vorhersehbare Details werden dem Leser vorenthalten, ohne dass ihm dieses Ungleichgewicht suggeriert wird. Daher kann er die Konsequenzen der ihm fehlenden Information nicht antizipieren und ist überrascht, wenn sie eintreffen (Brewer/Lichtenstein 1982, Brewer 1986). Die narrative Überraschungsstruktur führt die Rezipientinnen und Rezipienten in die Irre, da sie von falschen Dispositionen wegen der vorenthaltenen Details ausgehen. Wenn das ausschlaggebende Schlüsselereignis später in einer plötzlichen Konfrontation mit den bislang unbekanntem Inhalten nachgetragen oder in der auflösenden Analepse enthüllt wird, eröffnet sich den Lesern ein neuer Verstehenshorizont, weil die gesamte Situation umgedeutet wird.

Alle Figuren der fiktionalen Welt und auch die Leserinnen und Leser der außerfiktionalen Wirklichkeit sind überrascht, als sie erfahren, dass Emma, die nicht als eine devianzaktive Akteurin wahrgenommen wurde, die Verantwortliche für die bewegenden Ereignisse an der *Bayview-High-School* ist. Diese Entwicklung war nicht eindeutig vorhersehbar, wenngleich, in der Retrospektive, bestimmte Textpassagen als kataphorische Andeutungen darauf in aller Subtilität hinweisen.

Emmas plötzliche Alkoholsucht erweist sich als eine falsche Fährte. Sie soll auf ihr gebrochenes Herz und auf ihre bittere Enttäuschung über ihre Schwester Phoebe, die sich auf ein kurzes und unbedeutendes Liebesabenteuer mit Emmas Freund Derek in einem stark alkoholisierten Zustand auf einer Party einließ, hindeuten (McManus 2020: 168ff). Der übermäßige Spirituosenkonsum lässt jedoch nicht zwangsläufig auf die, von ihr ausgehende, Initiative bei der Racheaktion oder auf ihre aktive Mitwirkung bei der Beschaffung von

Gerüchten für die diffamierende Option ‚Wahrheit‘, des grausamen Spiels und noch weniger auf den von ihr begangenen Identitätsdiebstahl schließen (McManus 2020: 362).

Die Überraschungsstruktur (*surprise*) wird verwirklicht, als Phoebe – und mit ihr der Leser – erfährt, dass Emma von Dereks Seitensprung von dem schicksalhaften Tag an, an dem die Liebesaffäre stattfand, wusste (McManus 2020: 331). Zwar wurde im Fortgang der Narration mehrfach auf Emma fokalisiert, aber in ihrer Gedanken- und Gefühlswelt wurde die Erinnerung an das schmerzliche Geständnis ihres ehemaligen Freundes ausgelassen.

Emmas offene Aversion und sogar ihr aggressives Verhalten gegenüber dem neuen Freund von Phoebe, Brandon Weber, sind ebenfalls ein sublimierender Hinweis darauf, dass die Situation in einem anderen Licht zu deuten ist. Allerdings kann der Leser erst im Rückblick verstehen, dass dieses, für Emma atypische Benehmen eine Katapher auf ihre Täterschaft ist (McManus 2020: 167).

In dem abschließenden Gespräch der Familie Lawton mit Emmas Verteidiger erfolgt eine weitere Überraschung (McManus 2020: 360ff). Es stellt sich heraus, dass auch das jüngste Mitglied der Familie Owen, nach Emmas Ausstieg die Kommunikation mit dem, für den Tod eines Jugendlichen sowie für die Bombenexplosion verantwortlichen, Täter fortführte. Er beging einen Identitätsdiebstahl, indem er sich für seine Schwester ‚Phoebe‘ ausgab (McManus 2020: 368). Owen Lawton, eine gefahrenblinde Figur mit hoher Vulnerabilität (Junkerjürgen 2001), ermutigte Jared Jackson sogar durch seine euphorische Unbedachtheit zum Abschluss des kaltherzigen Racheplans. Der autistische Junge wähnt sich auf der Seite des Guten, weil er die schweren Konsequenzen seiner Taten nicht durchschauen kann. Für ihn ist die Realität lediglich ein Computerspiel, in dem abstrakte Avatare agieren und gelegentlich getötet werden. Den älteren Schwestern wird sofort sowohl seine unreflektierte Beteiligung als auch das Böse seiner Taten evident. Dieses Geheimnis bleibt jedoch unter ihnen, weil Emma die Schuld des jüngeren Bruders auf sich nimmt (McManus 2020: 368). Sie erhält dadurch die Möglichkeit sich zu rehabilitieren und aus der Gruppe der Antagonisten in die Gruppe der Protagonisten zu wechseln.

Dem Leser wird der Zusammenhang in Phoebes *stream of consciousness* angeboten (McManus 2020: 370). Die logische Plausibilität und die Wahrhaftigkeit dieser kognitiven Schlussfolgerung wird durch die explizite, anaphorische Wiederaufnahme des Fehlers *bazaar – bizarre*, den Owen bei der Vorbereitung auf das Orthografiewettbewerb machte, sowie durch seine technische Raffinesse begründet (McManus 2020: 58, 370). In diesem Zusammenhang wird die Frage nach dem Kind in der Rolle des Täters aufgeworfen, sowie der Aspekt der Medienkritik akzentuiert.

3. Figurenkonzeption als eine ästhetisch-affektive Strategie

Zu den konstitutiven Faktoren von *suspense* gehört Empathie, die jedoch nicht mit einer assimilierenden Identifikation mit den Figuren gleichzusetzen ist (Jauß 1982). Als Dispositionen für die Empathiebildung werden in der Literaturwissenschaft moralische Eigenschaften der Figuren (Carroll 1996), Sympathie oder Antipathie, oder eine emotionslose Beziehung durch Einblicke in die Vergangenheit und in die Handlungsmotive/-strategien (Pfister 1978) genannt.

Für die fiktionale Moralität ist eine Übereinstimmung mit den, zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer Gesellschaft geltenden ethischen, Standards nicht notwendig. In zahlreichen Fällen werden Figuren, die das Gesetz übertreten, als integrale Protagonisten akzeptiert. Diese affirmative Einschätzung lässt sich durch das in den Texten aufgebaute, die Reaktionen des Rezipienten steuernde, Moralsystem erklären. Sympathie oder Antipathie sind Textstrukturen, denen ebenfalls eine manipulative Wirkung auf den Leser inhärent ist.

So wird Maeves illegale Handlung, als sie sich und ihrem Freund Knox zu den verschlüsselten Daten auf dem Notebook seiner Mutter Zugang verschafft, als moralisch im Rahmen des Werks beurteilt (McManus 2020: 301). Sie legitimiert diese gesetzwidrige und aus der humanistischen Perspektive absolut inakzeptable Handlung durch den Wunsch, ihrer Freundin Phoebe zu helfen. Darüber hinaus rufen Maeves entschlossene altruistische Hilfsbereitschaft, ihr Gerechtigkeitsempfinden, ihre herausragenden Kenntnisse der Informationssicherheitstechnologie sowie ihr souveräner Umgang mit sozialen Netzwerken Empathie hervor.

Die erfinderische siebzehnjährige Maeve Rojas zeichnet sich durch *striking virtues* aus (Kniesche 2015). Sie vermutet seit der ersten, herausfordernden Messenger-Nachricht des gnadenlosen Spiels (McManus 2020: 33), dass es sich dabei um eine rachsüchtige Wiederaufnahme des psychischen Terrors, den Simon Kelleher auslöste, handelt. Ferner nimmt sie eine Verbindung zwischen dem anonymen Verfasser, hinter dem sich Jared Jackson verbirgt, und dem einen Selbstmord begangenen Simon Kelleher an. Die Überlegenheit durch die außergewöhnliche gedankliche Kombination und technische Raffinesse verringern ihre Vulnerabilität und verwandeln sie in eine Superheldin. Damit ihr Empathiepotenzial aufrechterhalten bleibt, wird sie mit einer Schwachstelle konzipiert. Maeve weist scheinbar Symptome einer Leukämie-Rezession auf, die sie sehr beunruhigen (McManus 2020: 50–259). Die Indizien der zurückkehrenden Erkrankung behält die junge Frau für sich, um die sich langsam einstellende Normalität in ihrer Familie nach den gesundheitlichen Rückfällen in der jüngsten Vergangenheit und den aufwühlenden Ereignissen des Vorjahres um ihre Schwester Bronwyn nicht zu gefährden. Auch diese Entscheidung ruft das Mitgefühl des Lesers hervor.

Ihre Gegenspieler Monica, Brandon, Sean, Jules und vor allem Jared Jackson können dagegen weder eine herausragende Intelligenz noch einen messerscharfen Verstand noch soziale Kompetenzen vorweisen.

Der ambivalent konzeptualisierte Antagonist Jared Jackson löst zwar durch seine Handlungen eine tödliche Gefahr für Schülerinnen und Schüler an der *Bayview-High-School* aus, aber seine Figur steht nicht im Fokus der Narration. Er taucht als ein Unbekannter im ersten Drittel des Werks auf und zieht durch seine finstere äußere Erscheinung sowie durch seine Aufdringlichkeit bei der Suche nach Phoebe Lawton Aufmerksamkeit auf sich. Seine Sprecherrolle ist auf ein Minimum reduziert und besteht nur aus den parataktischen Messenger-Nachrichten an die Bayview-Schülerschaft, Forumbeiträgen, kurzen Notizen an Phoebe sowie aus Drohbriefen an sie und an den Anwalt Eli Kleinfelder ((McManus 2020: 5–7, 33, 34, 44, 85, 93, 150, 197, 267, 368).

Jared bleibt ein flacher Charakter ohne psychologische Tiefe, weil seine persönlichen Eigenschaften für die aufblitzenden Spannungseignisse eine untergeordnete Rolle spielen. Darüber hinaus würde der genaue Einblick in die Psyche des delinquenten Subjekts retardierend wirken und somit *suspense* abschwächen. Er ähnelt in der Konzeption Simon Kelleher und Brandon Weber. Sein Verhalten erweist sich als eine falsche Spur, denn die ermittelnden Figuren nehmen an, dass es sich bei dem grimmig aussehenden Jugendlichen um Emmas ehemaligen Freund Derek handelt, der sich in Phoebe verliebte, und aus diesem Grund sich aufdringlich verhielt.

Der Leser erfährt durch den nicht-autorisierten Datenzugriff von Maeve nur einzelne, für die Handlung relevante, Einzelheiten aus seiner fiktiven Biografie. Es kommt ans Licht, dass Jared sich wegen eines Diebstahls einer juristischen Bestrafung unterziehen musste. Durch die Sanktionen der Strafjustiz, sowie durch die Teilnahme an einem Mentoringprogramm soll seine Schuld nivelliert bzw. getilgt werden. Diese rehabilitierende Maßnahme wurde allerdings von einem korrumpierten Polizisten geleitet (McManus 2020: 305). Daher gelingt es Jared nicht, auf den Weg der Gesetzeskonformität zurückzukehren. Die Diskrepanz zwischen seinem Diebstahl-Kavaliersdelikt, für das Jared eine einjährige Freiheitsstrafe auferlegt wurde, und dem Mord von Familienvater Andrew Lawton durch den vierzehnjährigen Brandon Weber, der unbestraft aufgrund der Machtausübung seines Vaters davonkommt, evoziert sein Misstrauen in das Rechtssystem und zugleich seine Rachegefühle.

In Emma Lawton findet er eine Gleichgesinnte. Der Unterschied zwischen Emma und Jared, die ein Kontrastpaar bilden, besteht in erster Linie darin, dass Emma die Konsequenzen der geplanten Racheaktion zu antizipieren beginnt. Sie differenziert zwischen einer imaginären

Idee Brandon Weber, der für den Tod ihres Vaters verantwortlich ist, zu bestrafen und der realen Ausführung der Rache an ihm. Sie entwirft keinen Leitsatz zum Handeln, sondern konzipiert lediglich ein hypothetisches Prinzip, das in der Einhaltung der Distanz zwischen einer abstrakten Idee und der konkreten Tat eine absolute Freiheit suggeriert. Diese Überzeugung erweist sich jedoch als ein Trugbild. Emma bereut, Rachedanken gehegt und sie mit Jared geteilt zu haben (McManus 2020, 5–7, 362). Da der deviante Jugendliche die Erfahrung gemacht hat, dass ‚alles erlaubt ist‘, kann er von Emma nicht mehr aufgehalten werden. Sein reales Übertreten der humanistischen Norm- und Wertvorstellung und des Gesetzes, sowie seine Besessenheit von der Rache und die daraus resultierende Absage, von der metaphorischen Anthropophagie Abstand zu nehmen, führen dazu, dass Jared weder Empathie noch Sympathie des Lesers hervorrufen kann. An seiner Figur werden die Folgen einer illegalen Selbstjustiz exemplifiziert.

Maeves Begleiter Knox, Luis, Phoebe sind Figuren mit mittlerer Vulnerabilität (Junkerjürgen 2001). Sie sind weniger überlegen, aber zeichnen sich durch Treue und Loyalität sowie durch die praktische Veranlagung aus, die unabdingbar für die Umsetzung der Pläne von Maeve in die Tat ist. Sie rufen nicht eine bewundernde Distanz hervor, sondern freundschaftliche Nähe und sind vor diesen Hintergrund für die Konstruktion von *suspense* besonders geeignet. Um Phoebe wird ein Geheimnis konstruiert, dem Maeve und Knox auf die Schliche zu kommen versuchen. Luis ist verliebt in Maeve. Es stellt sich die lokale *suspense*-Frage, ob die beiden zueinander finden oder nicht. Der glückliche Ausgang löst nicht nur sensationell ein geheimnisvolles Verbrechen und beseitigt effektiv den psychischen Terror, sondern er vereint die harmonisierenden Figuren in einer romantischen Verliebtheit miteinander.

4. Fazit

Der High-School-Kriminalthriller für Jugendliche *One of us in next* (McManus 2020) erzählt spannungsreich und dynamisch eine Verbrechen Geschichte. Neben der Kriminalhandlung transportiert er universelle, altersgruppenspezifische Themen, die seine transkulturelle Anschlussfähigkeit und Beliebtheit erklären.

Die Autorin berücksichtigt bei der Figurenkonzeption zwecks Spannungserzeugung den Aspekt der Empathie. Bei der Figurenkonstellation wird die Differenzierung in harmonisierende Korrespondenzpaare und Kontrastpaare, die unterschiedliche Eigenschaften und Weltanschauungen vertreten, sowie in Figuren mit unterschiedlichen Graden der Vulnerabilität akzentuiert. Den *stock figures* (Genç 2018) sind rekurrente Standardfunktionen des Erzählens zugeordnet.

Der Kriminalthriller präsentiert sich mit Blick auf Typografie und Seitenlayout sehr abwechslungsreich, aber diese Elemente sind für das dargestellte Geschehen konstitutiv. McManus kombiniert verschiedene Textformen (Kontaktliste eines Smartphones, Kurzmitteilungen, Beiträge im Online-Forum, Einträge in sozialen Netzwerken) mit verschiedenen grafischen Elementen. Sie erreicht durch diese Varianten der konzeptionellen Mündlichkeit die Authentizität der jugendsprachlichen Kommunikation in sozialen Netzwerken. Darüber hinaus werden grafisch Interviews, Zeitungsberichte und Drohbriefe visuell von der Narration abgegrenzt.

Es lassen sich folgende ästhetisch-affektive Strategien der Leseraktivierung festhalten: 1. Der Kriminalthriller kombiniert narrative Strukturen, nämlich *mystery* und *suspense*, *action* und *thrill*, *curiosity* und *surprise*. 2. Die Spannung wird als ein inhaltliches und als ein zeitliches Phänomen auf der Mikro- und auf der Makroebene, die eine atmosphärisch dichte Handlungsstruktur aufweisen, und in kurzer Taktung dramatische Ereignisse einspeisen, konzipiert. 3. Die kompositorische Matrix *mystery* besteht aus der Trias von dem scheinbar perfekt geplanten Verbrechen (*crime*), der Ermittlung (*analysis/ analytical power*) und der überraschenden Verbrechensaufklärung (*detection*). Die falschen Fährten, der Identitätsdiebstahl, Fehlinterpretation von Hinweisen, Introspektion in die Täter und die Offenlegung ihrer psychologischen Motive und tatmotivierenden Faktoren verzögern die Auflösung in dem Affekthöhepunkt. Man wird mit der Abwertung der polizeilichen Ermittlungskompetenz, in der Tradition der US-amerikanischen *hard boiled fiktion*, konfrontiert. Des Weiteren dominieren die nicht gesetzeskonformen Ermittlungsmethoden einer ingeniösen, medien- und technikaffinen, an der Restitution sozialer Ordnung interessierten jungen Frau im Alter des anvisierten Leserpublikums die Erhellung des intellektuellen Rätsels. 4. Erst am Ende weichen *suspense* und *mystery*, *action* und *thrill* sowie *curiosity* einer überraschenden, sensationellen Auflösung.

Der Kriminalthriller motiviert die eskapistischen Lesebedürfnisse und lässt den Wunsch nach einer nicht weniger spannungsreicher und dramatischer Fortsetzung entstehen.

Literatur

- Bonheim, H. (2001). "Spannung, Suspense, Tension – A Survey of Parameters and a Thesis". In: R. Borgmeier/P. Wenzel (Hrsg.). *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Brewer, W. F. (1986). The nature of narrative suspense and the problem of rereading. In: P. Vorderer/H. J. Wulff/M. Friedrichsen (Hrsg.). *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*. Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 107–127.

- Brewer, W. F./Lichtenstein, E. H. (1982). Stories are to entertain: A structural-affect theory of stories. *Journal of Pragmatics* 6, 473–486.
- Carroll, N. (1996). The paradox of suspense. In: P. Vorderer/H. J. Wulff/M. Friedrichsen (Eds.). *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 71–91.
- Genç, M. (2018). Gattungsreflexion Schemaliteratur. In: S. Düwell/A. Bartl/C.Hamann /O.Ruf (Hrsg.). *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart: Metzler, 3–12.
- Harrowitz, N. (1985). “Das Wesen des Detektiv-Modells. Charles S. Peirce und Edgar Allan Poe“. In: U. Eco/T. A. Seebeck (Hrsg.). *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*. München: Fink, 262–287.
- Jauß, H. R. (1982). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Junkerjürgen, R. (2001). *Spannung-Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kniesche, T. (2015). *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: WBG.
- McManus, K. (2020). *One of Us Is Next*. München: cbt.
- McManus, K. (2020). *One of Us Is Next*. London: Penguin.
- McManus, K. (2020). *One of Us Is Lying*. München: cbt.
- McManus, K. (2017). *One of Us Is Lying*. London: Penguin.
- Pfister, M. (1978). Zur Theorie der Sympathie lenkung in Drama. In: W. Habicht/I. Schabert (Hrsg.). *Sympathie lenkung in Drama Shakespeares. Studien zur Publikationsbezogenen Dramaturgie*. München: Fink, 20–34.
- Roehl, M. (2017). Kriminalliteratur. In: F. Berndt/E. Goebel (Hrsg.). *Handbuch Literatur & Psychoanalyse. Unter Mitarbeit von Johannes Hees und Max Roehl*. Berlin: de Gruyter, 531–550.
- Smuda, M. (1998). Variation und Innovation. Modelle literarischer Möglichkeiten in der Nachfolge Edgar Allan Poes. In: J. Vogt (Hrsg.). *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink, 121–141.
- Schulz-Buschhaus, U. (1975). *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt a. M.: Athenaion.
- Vorderer, P. (1996). Toward a psychological theory of suspense. In: P. Vorderer/ H. J. Wulff/M. Friedrichsen (Eds.). *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*. Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 233–254.
- Wenzel, P. (2001). Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen. In: R. Borgmeier/P. Wenzel (Hrsg.). *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Buchtrailer *One of us is next* <https://www.youtube.com/watch?v=x4y8HkaS6Hw>
(31.08.2020).