

Wissenschaftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien im Fach Germanistik, eingereicht bei der Hessischen Lehrkräfteakademie – Prüfungsstelle Darmstadt

Sprachliche und strukturelle Komplexität in Kinder- und Jugendliteratur. Eine vergleichende Analyse von „Die drei Fragezeichen“ und „Die drei Fragezeichen kids“

Verfasserin:

Corinna Brinkmeier

Gutachterin:

Erstprüferin: Prof. Dr. Nina Janich

Zweitprüferin: Prof. Dr. Britta Hufeisen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Fachliche Fundierung.....	4
2.1 Kinder- und Jugendliteratur.....	4
2.2 Kriminalliteratur.....	16
2.3 Detektiverzählungen für junge Leser.....	25
2.4 Die drei ??? (Kids).....	33
2.5 Sprachliche Komplexität.....	38
3. Begründung des Forschungsgegenstandes - Korpus.....	43
4. Methodisches Vorgehen.....	44
5. Vergleichende Analyse.....	49
5.1 Paratextuelle Ebene.....	49
5.1.1 Aufmachung.....	49
5.1.2 Illustrationen.....	51
5.1.3 Aufbau.....	56
5.2 Inhaltliche Ebene.....	61
5.2.1 Figuren.....	61
5.2.2 Handlungsstruktur.....	67
5.3 Sprachliche Ebene.....	77
5.3.1 Titel.....	77
5.3.2 Struktur.....	83
5.3.3 Syntax.....	88
5.3.4 Lexik.....	98
6. Fazit.....	105
7. Anhang.....	108
7.1 Liste der Die drei ??? Bücher.....	108
7.2 Liste der Die drei ??? Kids Bücher.....	115
7.3 Kapitelaufbau.....	118
7.4 Figuren.....	119
7.5 Wortartenbestimmung der Titel.....	120
7.6 Wortartenzusammensetzung der Untertitel.....	122
7.7 Satzzusammensetzung.....	122
7.8 Wörter/ Satz.....	124

7.9 Silben/ Wort	125
7.10 Lexikalische Analyse	125
7.11 E-Mail von Frau Navarro	127
8. Quellen- und Literaturverzeichnis	129
9. Eidesstattliche Erklärung	138

1. Einleitung

In unserer heutigen Gesellschaft ist die Lesefähigkeit von großer Wichtigkeit, um „am sozialen, politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Leben“ (McElvany 2008: 9) teilzunehmen. Sie ist beispielsweise notwendig, um Informationen zu erhalten und mitzuteilen, um sich im Alltag zurechtzufinden, am kulturellen Miteinander mitzuwirken und vor allem, um sich selbstständig Wissen anzueignen (vgl. McElvany 2008: 9).

Doch in der Schule geht es nicht nur um die Förderung der Lesefähigkeit. Der Begriff des ‚Leseunterrichts‘ ist hier geeigneter, da dieser noch weitreichender ist und unterschiedlichste Bereiche mit einbezieht. Aus dem Schulalltag ist dieser nicht mehr wegzudenken, da er zahlreiche Möglichkeiten bietet, um bildend auf die Schüler einzuwirken. Egal, wie er nun legitimiert wird, ob aufgrund von „zeitlos-normative[n] Überlegungen“ (Esslinger-Hinz/ Sliwka 2011: 43), aufgrund seiner Exemplarität, Lebensbedeutsamkeit oder durch die Wichtigkeit für die aktuelle Lebenslage der Schüler und somit aufgrund des Gegenwartsbezuges, Leseunterricht nimmt inzwischen im Unterricht – ganz besonders im Deutschunterricht – eine zentrale Rolle ein. Das liegt an den Chancen, die in ihm begründet sind. Durch gezielten Leseunterricht kann Einfluss auf unterschiedlichsten Ebenen genommen werden. Zum einen in Form von Leseförderung und der „Entwicklung der motivationalen Basis des Lesens“ (Riss/ Hefti o.D.: 1) sowie der Förderung des eigenen Selbstkonzeptes als ‚Leser‘, beziehungsweise der eigenen Haltung zum Lesen (vgl. Riss/ Hefti o.D.: 1). Zum anderen aber auch durch die Förderung von Lesefertigkeiten und –strategien sowie im Bereich der literarischen Bildung, da durch Leseunterricht in die „literarische Kultur“ (Riss/ Hefti o.D.: 1) eingeführt wird und somit auch eine kulturelle Teilhabe sowie der „Aufbau einer literarischen Rezeptionskompetenz/ Persönlichkeitsentwicklung“ (Riss/ Hefti o.D.: 1) ermöglicht wird.

Aufgrund der vielfältigen Facetten und Anforderungen – vor allem auch an die Lehrkraft – ist es unausweichlich, dass sich Lehrpersonen damit auseinandersetzen, wie sie Werke für ihre Klasse auswählen, einschätzen und beurteilen können. Genau hier setzt diese Arbeit mit der Analyse zweier Kinder- und Jugendliteraturreihen an, deren Werke im Unterricht Anwendung finden können. Curricular kann dies vor allem in der

5. bis 7. Klasse verankert werden, in denen der Aufbau und die sprachlichen Mittel von Erzählungen, die Arbeit an verschiedenen Textformen, die Nacherzählungen sowie die Lesetechniken im Fokus des Deutschunterrichts stehen (vgl. Hessisches Kultusministerium 2010: 14 ff.). Dabei bietet sich ein schülernaher Ansatz durch den Rückgriff auf Kinder- und Jugendlektüre an.

„Im allgemeinen Verständnis gelten Bücher, die als Kinder- und Jugendliteratur veröffentlicht werden, häufig als einfache Texte geringer literarischer Komplexität“ (Bachmann-van Helt 2015: 41). Auf Grundlage dieser Annahme wird in dieser Arbeit eine sprachliche und inhaltlich-strukturelle vergleichende Analyse anhand der zwei Kriminalreihen *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* vorgenommen. Dabei handelt es sich um generationsübergreifende Werke der Kinder- und Jugendliteratur für unterschiedliche Altersklassen. Die Analyse anhand einer Kriminalreihe liegt darin begründet, dass „Der kriminalistische Literaturmarkt boomt (...) [und] die Publikationszahlen (...) weiterhin von Jahr zu Jahr in ungeahnte Höhen“ (Krieg 2002: 6) steigen. Dabei nehmen vor allem Kriminalreihen einen großen Stellenwert ein, weshalb die Analyse exemplarisch an solchen vorgenommen wird (vgl. Menzel 2018: 197).

Die Kinder- und Jugendliteratur ist oftmals funktional geprägt. Daher werden die literarischen Werke meist an den kindlichen „Erfahrungsstand in literarischer Hinsicht“ (Ewers 2000: 181) und somit an die sogenannte literarische Decodierfähigkeit sowie an die Bedürfnisse und Interessen der jungen Leser angepasst.

Eine Abstimmung auf den Empfänger kann nun wiederum auf allen Ebenen des Textes (und des an Kinder und Jugendliche gerichteten Teils des Paratextes (...)) vorgenommen werden, so daß sich die allgemeine Kinder- und Jugendgemäßheit eines Textes ausdifferenzieren läßt in diejenige seiner Aufmachung und Illustrierung, seiner Sprache, seines Stils, seiner Stoffe und Motive u.s.w. (Ewers 2000: 181).

Durch all jene Anpassungen sollen die Rezipienten literarisch gebildet werden, was oftmals mit einer direkten Leseförderung und dem Literaturerwerb generell einhergeht (vgl. Ewers 2000: 180).

Entsprechend Genette wird in dieser Arbeit mit dem Begriff *Geschichte* der narrative Inhalt und mit *Erzählung* „die Aussage, der narrative Text oder Diskurs“ (Genette 2010: 12) gemeint. Somit konstruiert der Leser beim Rezipieren „aus dem Erzähltext eines

Romans die Geschichte“ (Genette 2010: 12). Unter *Aktant* und *Figur* werden dabei die handelnden Personen in der Geschichte gefasst (vgl. Genette 2010: 18).

Zur Beantwortung der Forschungsfrage wird zunächst eine Einordnung der Kinder- und Jugendliteratur mitsamt ihren Merkmalen erfolgen. Dadurch soll erarbeitet werden, welche kind- und jugendgemäßen Anpassungen vorgenommen werden können.

*Unter dem Relationsbegriff der **Kinder- und Jugendgemäßheit** ist die Qualifizierung eines Textes bzw. Textmerkmals in Hinsicht auf den kindlichen und jugendlichen Leser zu verstehen – und zwar deren Qualifizierung als angemessen oder passend. Bezugspunkte auf Seiten des Lesers sind zum einen dessen sprachliche, kognitive und literarische Verarbeitungsfähigkeiten, zum anderen dessen Interessen und Bedürfnisse: dementsprechend bestimmt sich die Kind- und Jugendgemäßheit einmal als **Textverständlichkeit**, das andere Mal als **Textattraktivität**. (Ewers 2000: 201)*

Die Anpassungen an den präsumtiven Leser werden im Analyseteil der Arbeit als einfacher und daher weniger komplex eingeordnet.

Anschließend werden die Merkmale der Kriminalliteratur erarbeitet, da es sich bei den analysierten Werken um diese Gattung handelt und die Gattungsmerkmale einen erheblichen Einfluss auf die Werkgestaltungen haben können. Von der Kriminalliteratur wird anschließend die Jugenddetektivliteratur abgegrenzt, die Merkmale der Kinder- und Jugendliteratur und der Kriminalliteratur aufweist. Damit weist diese Untergattung individuelle kind- und jugendgemäße Anpassungen, beispielsweise auf der Ebene der Handlungsentfaltung und Figurengestaltung, auf, welche unerlässlich für die inhaltliche Analyse sind.

Im Folgenden wird die Jugendkriminalreihe *Die drei ???* vorgestellt, aus welcher sich *Die drei ??? Kids* entwickelte. Dieses Kapitel stellt also die Entwicklung, Popularität und mediale Verbreitung der Reihen vor, aus denen die Werke für das Analysekorpus entnommen wurden.

Im nachfolgenden Kapitel werden komplexitätssteigernde sprachliche Merkmale herausgearbeitet, auf welche sich bei der Analyse der sprachlichen Ebene der Werke bezogen wird. Hier wird auf Erkenntnisse aus den Bereichen der Kinder- und Jugendliteratur, der Sprachverarbeitung, der Sprachforschung, des Spracherwerbs und der Leseforschung, unter anderem im Kontext der Schul- und Jugendbuchquantifizierung, zurückgegriffen.

Bevor jedoch die Analyse beginnen kann, werden zunächst das Korpus und das methodische Vorgehen bei der Analyse vorgestellt. Die vergleichende Analyse selbst

gliedert sich in die kritische Auseinandersetzung auf paratextueller, inhaltlicher und sprachlicher Ebene, wobei die einzelnen Teile konzeptionell und inhaltlich aufeinander aufbauen. In Bezug auf die inhaltliche Analyse bedeutet dies beispielsweise, dass die Akteure, welche im Unterpunkt ‚Figuren‘ vorgestellt werden, im Unterpunkt ‚Handlungsstruktur‘ vorausgesetzt und nicht erneut eingeführt werden.

Die Analyse der sprachlichen Umsetzung in den Werken beinhaltet auch eine Strukturanalyse. In dieser werden jene strukturellen Werkmerkmale thematisiert, welche sprachliche Anpassungen mit sich bringen, wie beispielsweise die Erzählperspektive, die Fokalisierung und die Gestaltung des Erzählauftraktes.

Im Fazit werden anschließend die zentralen Erkenntnisse der Arbeit resümiert.

2. Fachliche Fundierung

2.1 Kinder- und Jugendliteratur

Die Kinder- und Jugendliteratur gehört den Kinder- und Jugendmedien an. Ihre Besonderheit ist die kinder- und jugendliterarische Kommunikation, welche dadurch definiert ist, dass es sich beim intendierten Rezipienten um Kinder und Jugendliche handelt (vgl. Ewers 2000: 93). Die Kommunikation ist erfolgreich, wenn der Rezipient die Botschaft decodieren, also verstehen, kann. Beim Kommunikationsmedium handelt es sich um das Publikationsmedium ‚Buch‘ (vgl. Ewers 2000: 27).

Die Kinder- und Jugendliteratur ist geprägt durch das „gesellschaftliche Verständnis von Kind und Kindheit in der jeweiligen Epoche“ (Shavit 1990: 25).

Eine eigenständige Kinder- und Jugendliteratur, die sich von der Allgemein- und Erwachsenenliteratur abgrenzen lässt, entstand nach heutiger Ansicht erst im 18. Jahrhundert (vgl. Ewers 2000: 23). Ihre Funktion war die rhetorische und religiöse Erziehung und sie sollte, neben der Vermittlung von Weltwissen, die jungen Leser über Verhaltensnormen und Anstandsregeln aufklären (vgl. Brunken 2008: 10-17). „Deshalb ist die aufgeklärte Kinderliteratur in erster Linie erzieherische Literatur und hat primär didaktische Funktion“ (Wild 2008: 56). Doch handelt es sich meist um mehrfach-adressierte Literatur und es lässt sich daher noch nicht von „einer Dichotomie zwischen Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur sprechen“ (Perrot 1990: 70). In der aufklärerischen Kinderliteratur nehmen moralisch belehrende Schriften einen hohen Stellenwert ein und zu Beginn des 19. Jahrhunderts „kann zwischen Kinderliteratur und

Schulbuch kaum sinnvoll unterschieden werden“ (Wild 2008: 87). Die Literatur der Romantik entstand durch die polemische Auseinandersetzung mit der Aufklärung (vgl. Kaminski 1987: 16 f.). Sie propagierte jene Lektüren, die in der Aufklärung unterdrückt und verboten waren und fokussierte sich letztendlich auf die Folklore als die eigentliche Kinderliteratur (vgl. Ewers 2008: 101 ff.). Die prominenteste literarische Vertretung dieser Entwicklung stellen vermutlich die Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm dar (vgl. Ewers 2008: 111).

„Das Biedermeier darf man demgegenüber in kinderliteraturgeschichtlicher Hinsicht als ein goldenes Zeitalter bezeichnen, wobei die Leistungen der Autoren von denjenigen der Illustratoren noch überboten wurden“ (Ewers 2008: 121). Neben der formalen Veränderung durch den Einbezug der Illustrationen gerieten auf der inhaltlichen Ebene erneut moralische Geschichten in den Vordergrund (vgl. Ewers 2008: 134). Im Verlauf des 19. Jahrhunderts erlebte die Kinder- und Jugendliteratur eine ‚zweite Aufklärung‘ (vgl. Kaminski 1987: 18). Es kam zu einer vermehrten Trivialisierung und kitschige sowie fade Werke nahmen einen größeren Stellenwert ein (vgl. Kaminski 1987: 18).

Im Zeitalter Bismarck wuchs der Umfang der Kinder- und Jugendlektüren weiter an und war geprägt durch eine austauschbare, eigenschaftslose Figurenzeichnung (vgl. Kaminski 1987: 18). Konträr dazu stand die Entwicklung im 19. bis 20. Jahrhundert, welche durch die „Veranschaulichung der Normen vermittels belustigender Normverletzung“ (Kaminski 1987: 22) geprägt war und dadurch Figuren mit überzeichneten Eigenschaften und Verhaltensweisen aufwies. Doch zugleich nahm im 20. Jahrhundert das Interesse politischer und kultureller Organisationen an der Literatur für junge Leser zu (vgl. Wilkending 2008: 172). Im Rahmen des ‚Schundkampfes‘ entstand eine Diskussion über gelungene Literatur (vgl. Wilkending 2008: 172). Zugleich erreichte die, im 19. Jahrhundert entstandene, ‚Backfischliteratur‘, das explizit an junge Mädchen adressierte literarische Teilgebiet, in dieser Epoche einen hohen Marktanteil (vgl. Wilkending 2008: 200).

Die Kinderliteratur ist seit jeher geprägt durch die gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen und veränderte sich daher auch durch den Einfluss des Nationalsozialismus. Bei der Kinderliteratur dieser Zeit handelt es sich um inhaltlich und formal gelenkte Literatur, welche die Ausbildung von Selbsterfahrungen und Subjektivität verhindern sollte, damit die nationalsozialistischen Weltanschauungen adaptiert werden (vgl. Kaminski 1987: 26). Die beiden Weltkriege veränderten die

Literatur erneut. Die Kinderliteratur nach 1945 beispielsweise war konservativ sowie christlich-abendländisch orientiert und erst gegen Ende der 50er Jahre wandelte sie sich von einer Verdrängungs- hin zu einer Wiedergutmachungsliteratur (vgl. Steinlein 2008: 314 ff.; 335). Damit waren die Grundpfeiler für die literarische Ausprägung der antiautoritären Wende gelegt, in welcher „das Eltern – Verhalten als selbstverständlich verbindliche Norm massiv in Frage gestellt wird“ (Steinlein 2008: 341). In den 1970er/80er Jahren entwickelte sich darüber hinaus eine erste partielle Annäherung von Kinder- und Erwachsenenliteratur (vgl. Siebert 1996: 15 f.). Die Kinder- und Jugendliteratur der 1980er Jahre war durch einen hohen Realismus in gesellschaftlicher aber auch psychologischer Hinsicht geprägt (vgl. Weinmann 2018: 36 f.).

Es kann festgehalten werden, dass die Kinder- und Jugendliteratur in ihrer Aufmachung, Zielsetzung und Themenwahl stets durch die politischen und gesellschaftlichen Umstände beeinflusst wird und dass sie sich in ihrer Funktion und inhaltlich-formalen Gestaltung dementsprechend über die Epochen hinweg gewandelt hat. Heutzutage nähert sich die Kinder- und Jugendliteratur durch Phänomene wie die All-Age- und Crossover-Literatur wieder in einigen Hinsichten der Erwachsenenliteratur an, von der sie sich im späten 19. Jahrhundert erstmals ansatzweise trennte (vgl. Weinmann 2018: 46). Zudem folgt die Kinderliteratur in ihrer sprachlichen und stilistischen Form „mit einer gewissen Verzögerung den Tendenzen in den Erwachsenenliteratur“ (Kaminski 1987: 53).

Obgleich „von einem Wesensunterschied zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur ausgegangen“ (Bachmann-van Helt 2015: 4) wird, gestaltet sich eine klare Abgrenzung der Kinder- von der Allgemeinliteratur als schwierig. Dies liegt vor allem an den verschiedenen Definitionsansätzen für den Begriff ‚Kinder- und Jugendliteratur‘. Allgemein kann Kinder- und Jugendliteratur als ein „wie auch immer abgegrenzter Teil des literarischen Gesamtangebots einer Epoche“ (Ewers 2000: 16) verstanden werden und stellt somit einen Textkorpus mit bestimmten Merkmalen dar.

Es gibt mehrere Definitionen von Kinder- und Jugendliteratur. Nicht alle schließen einander aus; einige können nebeneinander bestehen und gleichzeitig benutzt werden, weil sie jeweils verschiedene Gesichtspunkte geltend machen. Ganz allgemein handelt es sich bei der Kinder- und Jugendliteratur um einen Korpus von literarischen Werken, bei Kinder- und Jugendbüchern um eine spezielle Gruppe von Medienprodukten (Ewers 2018: 3).

Die Begriffe Kinder- und Jugendbuch sowie Kinder- und Jugendliteratur werden jedoch, durch die Vermischung textwissenschaftlicher und buch- beziehungsweise medienwissenschaftlicher Kategorien, heutzutage häufig synonym verwendet (vgl. Ewers 2018: 11).

„Wir haben es bei der Kinder- und Jugendliteratur nicht mit einem klar abgegrenzten Gegenstandsfeld, sondern mit einer Mehrzahl, einer Gruppe kultureller Felder zu tun, die sich zwar in hohem Maße überlappen, doch jeweils verschiedene Ränder aufweisen. Jedem dieser Felder entspricht eine eigene Definition“ (Ewers 2000: 15). Kinder- und Jugendliteratur kann anhand von zwei verschiedenen Schwerpunkte erfasst werden: Zum einen kann die Gattung über das Alter der Zielgruppe, zum anderen über die Intention der Autoren und Verlage definiert werden. „Während Langosch bei seiner Begriffsbestimmung die Empfängerseite fokussiert – das, was von jemandem (altersbegrenzt) gelesen wird –, baut Klingberg seine Definition auf die Senderseite auf – das, was für Kinder und Jugendliche publiziert worden ist“ (Oksaar 1979: 95).

Für den ersten Definitionsansatz ist der pädagogische Wille und somit die Intention des Verfassers relevant (vgl. Seibert 2008: 32). Die Intention der Kinder- und Jugendliteratur entspricht ihrer Funktion als Erziehungs- und Einstiegs- beziehungsweise Anfängerliteratur. Den Lesern soll der Einstieg in die Schriftkultur erleichtert werden und zugleich soll die literarische Sozialisation vollzogen werden (vgl. Weinmann 2018: 49). Durch den Prozess der literarischen Sozialisation sollen die Leser in der Lage sein, „Literatur für sich zu nutzen und sie als Kunstform zu verstehen“ (Steitz-Kallenbach 2003: 18). Die Beschäftigung mit Kinder- und Jugendliteratur kann also, durch die damit verbundene Leseförderung, die Lesekompetenz stärken und zu einer literarischen Kompetenz und dadurch zur literarischen Bildung führen (vgl. Ewers 2000: 180).

Die erste Definition, als eine Literatur für „Leser unter dem Erwachsenenalter“ (Oksaar 1979: 95), ist jedoch international häufiger. Diesen Definitionsansatz werde ich daher im weiteren Verlauf der Arbeit nutzen, zumal die pädagogischen Autoren- und Verlagsintentionen weitgehend unbekannt sind, auf die Altersempfehlung der Bücher hingegen zurückgegriffen werden kann. Von den publizistischen Organen werden bei einer Buchveröffentlichung klare Altersempfehlungen herausgegeben:

Die im deutschsprachigen Raum übliche Altersstufengliederung benutzt einen Abstand von zwei Jahren bei Kindern (ab 2, ab 4, ab 6, ab 8, ab 10 Jahren), oft auch bei Jugendlichen (ab 12, ab 14, ab 16 Jahren). Teilweise werden die Altersangaben nach

den jeweils besuchten Bildungsinstitutionen definiert (Kindergarten-, Vorschul-, und Grundschulkinder etc.). Kombiniert werden die Altersangaben oft mit Angaben des Geschlechts der Adressaten, was in besonderer Weise für Bücher (...) gilt, die sich an Mädchen wenden. (Ewers 2018: 10)

Bei dem adressatenorientierten Definitionsansatz geht es nicht ausschließlich um eine klare Altersgrenze – denn hier widersprechen sich die einzelnen Vertreter bei der Obergrenze erneut – sondern auch um eine damit einhergehende Form der literarischen Texte, denn der Rezipient von kinder- und jugendliterarischer Kommunikation muss die literarischen Äußerungen decodieren können, wozu häufig eine sprachliche oder inhaltliche Anpassung auf den intendierten Leser nötig wird (vgl. Ewers 2000: 98).

Insgesamt verschwimmen die Grenzen der beiden oben vorgestellten Definitionsansätze häufig, da Autoren das Buch meist an die intellektuellen Fähigkeiten und das vermutete Entwicklungsniveaus der impliziten Leser anpassen (vgl. Kegel 1972: 38). In dieser Ursache liegt vermutlich begründet, dass unabhängig vom Definitionsansatz „kein anderes Textmerkmal (...) der Kinder- und Jugendliteratur so häufig unterstellt [wird,] wie Einfachheit beziehungsweise geringe literarische Komplexität“ (Bachmann-van Helt 2015: 222). Kinderliteratur, die durch ihren erhöhten Komplexitätsgrad auch Erwachsene anspricht, wird sogar oft nicht mehr als Kinderliteratur eingestuft (vgl. Perrot 1990: 70). Trotzdem ist das kinder- und jugendliterarische System häufig durch eine Doppeladressierung, also eine Adressierung an den kindlichen Leser und den erwachsenen Vermittler, ausgezeichnet (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 219 f.). Der erwachsene Vermittler ist oftmals ein inoffizieller Adressat von Kinder- und Jugendliteratur. Er hat in den meisten Fällen jedoch nur eine sogenannte gate-keeper-Funktion und fungiert somit „als Instanz, die darüber entscheidet, ob die literarische Kommunikation zu Ende geführt oder abgebrochen wird“ (Ewers 2000: 102). Daher müssen seine Lesebedürfnisse im Kontext der Doppeladressiertheit nicht erfüllt werden (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 216). Der offizielle und daher intendierte Leser der Kinder- und Jugendliteratur ist somit primär der junge Mensch. Ob dies nun die Leser bis genau zum 20. Lebensjahr, wie nach Oksaar (1979: 95), oder nur jene bis zum 16. Lebensjahr, entsprechend Kaminski (1987: 84), umfasst, ist Auslegungssache und vermutlich auch vom Individuum abhängig. Für diese Arbeit ist eine klare Grenze jedoch nicht notwendig, da primär generelle Anpassungen an eine jüngere Leserschaft betrachtet werden, wobei die genaue Altersgrenze weitgehend unerheblich ist. Denn die meisten literarischen Anpassungen erfolgen in Bezug auf die kindlichen und nicht auf die

jugendlichen Leser, da der Bereich der Spracherwerbsforschung und Lesesozialisation näher erforscht ist. Zudem variieren die Erfahrungsunterschiede und damit einhergehend die notwendigen literarischen Anpassungen im jungen Alter stärker, als beim jugendlichen Leser.

Was alle Definitionen der Kinder- und Jugendliteratur eint, ist der Anspruch der Kinder- und Jugendgemäßheit. Unter diesem Relationsbegriff „ist die Qualifizierung eines Textes (...) in Hinsicht auf den kindlichen und jugendlichen Leser zu verstehen – und zwar deren Qualifizierung als angemessen oder passend“ (Ewers 2000: 201). Somit wird die Kindergemäßheit an der Textverständlichkeit und -attraktivität für den präsumtiven Leser gemessen und ist oftmals direkt mit der kinder- und jugendliterarischen Akkommodation des Textes verknüpft. Auf die Definition und die verschiedenen Arten der Akkommodation in der Kinder- und Jugendliteratur wird später eingegangen.

Um in dieser Arbeit mit einer einheitlichen Terminologie arbeiten zu können, werden im Folgenden verschiedene Arten der Kinder- und Jugendliteratur mit ihren entsprechenden Fachbegriffen nach Ewers erarbeitet.

Oftmals wird unter Kinder- und Jugendliteratur jene Literatur verstanden, die tatsächlich von dieser Zielgruppe konsumiert wird (vgl. Ewers 2000: 16). Bei dieser handelt es sich um die sogenannte *faktische Kinder- und Jugendliteratur* (vgl. Ewers 2018: 4). Statt diesem Fachbegriff wird jedoch in manchen Quellen diese Art der Lektüre auch schlicht *Kinderlektüre* genannt, was vermutlich zu dieser terminologischen Unklarheit führte (vgl. Kaminski 1987: 53). Der faktischen steht die *nicht-akzeptierte Kinder- und Jugendlektüre* gegenüber, bei welcher es sich um potentiell geeignete Kinder- und Jugendlektüre handelt, die jedoch nicht von der intendierten Altersgruppe rezipiert wird (vgl. Ewers 2000: 19).

Bei der, seit dem 18. Jahrhundert stark wachsenden, *spezifischen Kinder- und Jugendliteratur* handelt es sich um Texte, die eigens für diese Zielgruppe verfasst und herausgegeben werden (vgl. Ewers 2000: 23 f.). Diese Gruppe wird auch unter dem Begriff der *originären Kinder- und Jugendliteratur* gehandelt (vgl. Ewers 2018: 8). Es handelt sich also stets um reine Kinder- und Jugendbuchpublikationen.

Jene Literatur, die von Erwachsenen für potentiell geeignet gehalten wird, wird unter dem Begriff der *intentionalen Kinder- und Jugendliteratur* zusammengefasst (vgl.

Ewers 2000: 17). Diese umfasst neben literarischen Werken explizit für diese Altersklasse auch Schullektüren und Texte, die nicht der spezifischen Kinder- und Jugendliteratur entsprechen (vgl. Ewers 2000: 17). So können beispielsweise Texte, welche ursprünglich der Erwachsenenliteratur entspringen, als geeignet eingestuft oder dementsprechend angepasst werden. Bei den Erwachsenen, welche die Eignungsentscheidung vornehmen, muss es sich im Gegensatz zu der *sanktionierten Kinder- und Jugendliteratur* hier nicht um gesellschaftlich autorisierte Instanzen handeln (vgl. Ewers 2000: 20).

Was von Kindern und Jugendlichen (...) gelesen werden soll, bestimmten historisch gesehen zunächst religiöse bzw. kirchliche Instanzen, bis sich Organe der (absolutistischen) Staatsmacht dieses Geschäftes bemächtigten, die es wiederum an Gremien des säkularisierten Bildungswesen abgaben, die schließlich abgelöst werden von Instanzen der pädagogischen Fachöffentlichkeit (Ewers 2000: 20).

Wenn die positive Einschätzung von pädagogischer Seite erfolgt, dann handelt es sich um *pädagogisch sanktionierte Kinder- und Jugendliteratur*. Nicht bei jeder intentionalen handelt es sich also um sanktionierte Kinder- und Jugendliteratur.

Jene literarischen Werke, die von den autorisierten Instanzen keine positive Eignung erhalten haben, die jedoch trotzdem von Erwachsenen als geeignete Lektüre an Kinder und Jugendliche herausgegeben werden, sind unter dem Begriff der *nicht-sanktionierten Kinder- und Jugendliteratur* oder *rein kommerziellen Kinder- und Jugendliteratur* bekannt (vgl. Ewers 2000: 21).

Die letzten beiden Einteilungen der Kinder- und Jugendliteratur sind jene in die *intendierte* und die *nicht-intendierte Kinder- und Jugendliteratur*. Erstere umfasst jene Werke, die für die Altersgruppe empfohlen und tatsächlich gelesen werden. Sie überlappt daher mit der faktischen Kinder- und Jugendliteratur und zu ihr gehören „neben der originären Kinder- und Jugendliteratur all die Werke der Erwachsenen- bzw. Allgemeinliteratur, die Kinder und Jugendliche zur Lektüre empfohlen werden, für sie eigens publiziert oder bearbeitet werden“ (Ewers 2000: 8).

Die nicht-intendierte Kinder- und Jugendliteratur hingegen umfasst jene Werke, die zwar von Kindern und Jugendlichen gelesen werden, aber nicht für sie intendiert waren (vgl. Ewers 2000: 19). Die Werke gelten als ungeeignet, was jedoch viele Kinder nicht davon abhält, sich von ihren Geschichten angesprochen zu fühlen (vgl. Gelberg 2005: 120). Die nicht-intendierte Kinder- und Jugendlektüre kann noch in die *verborgene*

bzw. *heimliche*, die *tolerierte* und die *verbotene* Lektüre unterteilt werden (vgl. Ewers 2018: 5).

Erfolgreiche Werke sind jene, welche zugleich faktische als auch intentionale Kinder- und Jugendliteratur sind (vgl. Tabbert 2004: 8). Es handelt sich bei ihnen also um Werke aus der intendierten Kinder- und Jugendliteratur. Nicht erfolgreiche Werke müssen sich mit dem Bereich der nicht-akzeptierten Literatur decken und können aus der intentionalen, spezifischen, sanktionierten und nicht-sanktionierten Sparte stammen.

Kinder- und Jugendliteratur wird häufig als eine einzelne statt einer binären literarischen Gattung verstanden. Sie wird in den meisten Quellen durch ihre Aufgabe als Vorstufenliteratur geeint, welche die „Leserschaft auf die eigentliche („Hoch“-) Literatur vorbereiten oder sie zu ihr hinführen“ (Seibert 2008: 25) soll. Doch in der kinder- und jugendliterarischen Forschung herrschen verschiedene Ansichten über die Kontrastierung von Kinder- zur Jugendliteratur. Während beispielsweise Christine Nöstlinger die Existenz einer Jugendliteratur dementiert und postuliert, dass es nur Kinder- und Allgemeinliteratur gäbe, sehen viele Experten die Pubertät als klare Grenze zwischen den Gattungen Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Seibert 2008: 22). Oksaar und Seibert beispielsweise ordnen die Kinderliteratur der präpubertären und die Jugendliteratur der postpubertären Phase zu (vgl. Oksaar 1979: 95 f.; Seibert 2008: 27). Seibert räumt jedoch ein, dass die Kinder- und Jugendliteratur nicht hermetisch voneinander getrennt sind und dass es Zwischenstufen gibt (vgl. Seibert 2008: 98 f.).

Oftmals wird die Jugendliteratur auch als Übergangsliteratur von der Kinder- hin zur Erwachsenenliteratur verstanden. Vertreter dieser Ansicht sind beispielsweise Kaminski und Gelberg. Kaminski sieht zwar einige Überschneidungen mit der Kinderliteratur, postuliert jedoch, dass die Jugendliteratur ihr nicht mehr und der Erwachsenenliteratur noch nicht angehöre und daher als eine Schwellenliteratur mit Bindefunktion verstanden werden kann (vgl. Kaminski 1987: 84). Laut ihm reichen die Leser der Jugendliteratur ungefähr bis ins Alter von 15-16 Jahren (vgl. Kaminski 1987: 84). Gelberg hingegen verortet die Zwischenliteratur, wie er die Jugendliteratur nennt, näher an der Kinder- als an der Erwachsenenliteratur (vgl. Gelberg 2005: 134).

Insgesamt kann man die beiden Gattungen auch durch ihre inhaltlichen Schwerpunkte voneinander trennen, wie es beispielsweise Seibert und Kaminski anreißen. „Zur Jugendliteratur zählen vorwiegend solche erzählerischen, dramatischen und lyrischen

Texte, die das Vorstellungs- und Empfindungsvermögen junger Menschen zum Ausdruck bringen“ (Kaminski 1987: 84). Seibert ergänzt, dass bei der Jugendliteratur die gesellschaftliche Wirklichkeit neben der familiären an Prägnanz gewinnt (vgl. Seibert 2008: 84).

Im weiteren Verlauf der Arbeit wird an der gemeinsamen Gattungsdefinition ‚Kinder- und Jugendliteratur‘ festgehalten, da dies die Existenz keiner der beiden Teilsysteme dementiert oder einschränkt. Es wird jedoch im Analysekapitel auf inhaltlicher Ebene geprüft, an welchem der beiden Gattungsbegriffe sich die Geschichten aus *Die drei Fragezeichen* und *Die drei Fragezeichen kids* eher orientieren.

Damit Literatur als kind- und jugendgemäß gilt, müssen die Werke zum Teil durch Akkommodation an den präsumtiven Leser adaptiert werden, damit sie die intellektuellen und linguistischen Fähigkeiten der anvisierten jungen Leser nicht unzumutbar überfordern (vgl. Tabbert 2004: 12).

Unter kinder- und jugendliterarischer Akkommodation ist die Anpassung des – als geeignete Kinder- und Jugendliteratur angesehenen – Literaturangebots (...) an den kindlichen und jugendlichen Leser (...) zu verstehen. Die Akkommodation ist nur dort erforderlich, wo zwischen dem gegebenen literarischen Angebot und den kindlichen und jugendlichen Lesern Unangemessenheit besteht, eine Kind- und Jugendgemäßheit also nicht anderes denn mittels einer Abweichung vom `normalen` literarischen Regelsystem zu erlangen ist. (Ewers 2000: 206).

Kinderliteratur kann daher durch inhaltlich-thematische und sprachliche Kriterien identifiziert werden, die eine Abweichung von der Allgemeinliteratur darstellen. Es können mehrere Arten der Akkommodation unterschieden werden.

Shavit stellt die Hypothese auf, dass Buchrezipienten in der Lage sind, ein Kinder- und Jugendbuch als ein solches zu erkennen, ohne es zuvor gelesen zu haben (vgl. Shavit 1990: 26). Dies liegt primär an der *paratextuellen Akkommodation*, also den Anpassungen in der Aufmachung wie dem Format, Layout, Buchumschlag, Material, Schriftbild und der Innengestaltung des Werkes (vgl. Ewers 2018: 9). So gelten beispielsweise bestimmte Schriftgrößen und Schrifttypen als kindgemäß. Im Kontext der Textausrichtung ist in der Kinder- und Jugendliteratur der Flattersatz besonders häufig vertreten (vgl. Ewers 2000: 208). Eine weitere Besonderheit ist, dass – im Gegensatz zu Werken der Erwachsenenliteratur – der Autor eine nebengeordnete Rolle einnimmt und häufig auch in der Aufmachung der Werke wenig präsent ist. „Zu den auffälligsten Kennzeichen des Publikations- bzw. Distributionsmediums `Kinder- und

Jugendbuch‘ gehören die dichte Illustrierung und – seit dem 19. Jahrhundert – die anziehende Gestaltung von Außentitel bzw. Buchumschlag“ (Ewers 2018: 9 f.). Daher wird nun im Folgenden ein kurzer Abriss über die, für diese Arbeit relevanten, Merkmale von Bildern in Kinder- und Jugendbüchern vorgenommen.

Illustrationen, wie Bilder in der Kinder- und Jugendliteratur bezeichnet werden, können als interdisziplinäre Herausforderung verstanden werden, die im Idealfall zur ‚visual literacy‘ beim Betrachter führen. Damit ist der „bedeutungsgenerierender Prozess des Bildverstehens als auch das Erzeugen mentaler Modelle“ (Dichtl 2017: 62) zu verstehen, der zur Ausbildung einer umfassenderen Bildkompetenz führen. „Für Kinder gibt es noch keine bewusste Trennung zwischen sprachlichen und bildhaften Informationen; sie nehmen ihre Umwelt mit allen Sinnen auf“ (Thiele 2003a: 37), weshalb auch Bilder dem Anspruch der Kindgemäßheit gerecht werden sollten. Auf struktureller Ebene bedeutet dies: „wirklichkeitsgetreue Darstellungen, klare überschaubare Bildkomposition, eindeutige Bild-Text-Bezüge, ein klassischer, malerischer und farbiger Bildstil“ (Dichtl 2017: 155). Illustrationen können eine oder mehrere Szenen darstellen und werden in dieser Hinsicht durch die Fachbegriffe monoszenisch und pluriszenisch unterschieden (vgl. Thiele 2003b: 77 f.). Des Weiteren kann zwischen verschiedenen bildnerischen Stilen, wie dem grafischen oder malerischen Stil, der Karikatur, Collage, Abstraktion oder dem Fotorealismus, differenziert werden (vgl. Thiele 2003b: 73 f.).

Auf inhaltlicher Ebene sollen Illustrationen in Kinder- und Jugendliteratur Rätsel und Fragen stellen sowie zur Entdeckung auffordern (vgl. Dichtl 2017: 64 f.). Sie sind daher mit Emotionen und Prozessen der Kognition verbunden (vgl. Große 2011: 13). Auf funktionaler Ebene werden „Bildhandlungen als kommunikative Handlungen aufgefasst, die sich in Analogie zu Sprach-Texten in propositionale und illokutive Akte zerlegen lassen“ (Große 2011: 192). In literarischen Werken können Illustrationen daher, angelehnt an Searles Sprechakt-Klassifikation, verschiedenen Illokutionstypen entsprechen und somit beispielsweise eine Unterhaltungsfunktion innehaben oder als Deklarativa oder Expressiva fungieren (vgl. Große 2011: 151). In der Kinder- und Jugendliteratur stehen Illustrationen in Wechselwirkung mit den schriftsprachlichen Äußerungen. Sie können somit „redundant, komplementär, oder auch kontradiktorisch im Verhältnis zum sie begleitenden Text verwendet werden“ (Große 2011: 75). Text- und Bildinformationen können somit auf vielfältige Weise zueinander stehen. Wenn Bild und Text Bezug aufeinander nehmen, wird von einer *Parallelität* gesprochen, wenn

sie absichtsvoll gegeneinander arbeiten, dann verhalten sie sich *kontrapunktisch* und einen sogenannten *geflochtenen Zopf* bilden sie, wenn mal die Illustration und mal der Text im Vordergrund steht und die Handlung vorantreibt, beide Ebenen aber eng verbunden bleiben (vgl. Thiele 2003b: 78 f.).

Illustrationen lassen sich in Signifikat und Signifikant unterteilen. Dabei ist unter Signifikat die Inhaltsebene, das durch die Illustration Dargestellte gemeint, während der Signifikant das bezeichnende Trägermedium bzw. Zeichen meint. Die Analyse der strukturellen Ebene von Illustrationen entspricht somit der Ausgestaltung des Signifikanten, während die Analyse der inhaltlich-funktionalen Ebene sich auf den Signifikaten bezieht.

Kommen wir nun auf die weiteren Formen der kind- und jugendgemäßen Anpassung von literarischen Werken zurück.

Unter der *sprachlichen und stilistischen Akkommodation* werden Anpassungen verstanden, die „mit Blick auf die jeweilige Sprachkompetenz des präsuntiven Lesers“ (Ewers 2000: 211) vorgenommen werden. Kinderliteratur orientiert sich an oralen Sprachmustern und bewahrt so Züge der mündlichen Dichtung (vgl. Siebert 1996: 16). Insgesamt zeichnen sich kinderliterarische Texte durch eine unkomplizierte Syntax und damit einhergehend beispielsweise durch kurze Sätze und eine geringe Metaphorik aus (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 4; 222). Die lexikalische Ebene ist beispielsweise durch einen geringen Gebrauch von Fachbegriffen und abstrakten Wörtern geprägt (vgl. Siebert 1996: 19). Des Weiteren tritt der Erzähler in Kinderliteratur oftmals durch eine aktive Sympathie lenkung zugunsten der Helden bzw. Figuren gegenüber dem fiktiven Leser zutage (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 93). Während die sprachliche Akkommodation als ein charakteristisches Unterscheidungsmerkmal von Kinder- und Jugend- gegenüber der Erwachsenenliteratur gehandelt wird, ist eine stilistische Anpassung selten erforderlich (vgl. Ewers 2000: 213).

Die *formale und gattungsmäßige Akkommodation* bezeichnet kindgemäße Anpassungen in Bezug auf die Handlungsstruktur, die Darbietungsweise der Handlung, die Redewiedergabe, die Erzählperspektive und –situation und das Figurenensemble (vgl. Ewers 2000: 213). Darunter sind beispielsweise einsträngige, überschaubare und chronologische Handlungen, ein überschaubares Figurenensemble aus kindlichen Protagonisten mit charakteristischen Merkmalen und Happy-Ends anstelle von offenen Enden zu verstehen (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 34; 222). Diese Art der Anpassung

des allgemeinliterarischen Gattungssystems an den präsumtiven Leser kann auch „zur Herstellung reiner kinder- und jugendliterarischer Gattungen“ (Ewers 2000: 216), wie beispielsweise dem Bilderbuch, führen.

Unter *stofflicher und inhaltlicher Akkommodation* wird verstanden, dass die Sachverhalte angemessen dargestellt werden. So stehen in kinder- und jugendliterarischen Werken meist Kinder und Jugendliche im Mittelpunkt der Erzählungen (vgl. Gelberg 2005: 113). Dadurch soll erreicht werden, dass sich die jungen Leser mit den Figuren identifizieren können, wobei dem Phänomen der Gruppenbildung in Romanen eine besondere Funktion zukommt (vgl. Tabbert 2004: 11). Denn durch das vergrößerte Figurenensemble können sich die Leser ihre Identifikationsfiguren individuell aussuchen. Die Inhalte im Kinder- und Jugendbuch sollen möglichst „eine zeitliche, sachliche und damit auch oft räumliche Nähe zum präsumtiven Leser und seiner Lebenswelt“ (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 33) aufweisen. Weitere Leseanreize für junge Rezipienten sind beispielsweise Spannung und Komik (vgl. Tabbert 2004: 12).

Die *thematische Akkommodation* kann durch ihre „Nähe zum bzw. Ferne vom präsumtiven Leser und seiner Lebenswelt“ (Ewers 2000: 222) klassifiziert werden. Altersabhängig bieten sich unterschiedliche Themen besonders an. So favorisieren beispielsweise Sechs- bis Achtjährige Märchenbücher und Zwölf- bis Vierzehnjährige Abenteuer-, Reise- und Sachbücher (vgl. Oksaar 1979: 106 f.). Doch zugleich können in Kinderliteratur Themen erschlossen werden, mit denen die Mehrzahl der Leser zuvor noch keine Berührungspunkte hatte. „Die Darstellung von körperlicher und sexueller Gewalt stellt in diesem Zusammenhang längst kein Tabu mehr dar“ (Dettmar 2007: 30). Der Fokus liegt jedoch nicht darauf, wie es zu den Gewaltakten kommen kann, sondern darauf, was dagegen getan werden kann (vgl. Dettmar 2007: 23). In der Literatur finden die Betroffenen meist einen Weg aus ihrer Not und können so für die Leser zu Projektionsfiguren oder Vorbildern werden (vgl. Dettmar 2007: 23 ff.). Kinder können dadurch darin bestärkt werden, sich für sich selbst und andere einzusetzen. Zudem kann auf diese Weise präventiv auf mögliche Gefahrensituationen vorbereitet werden, sodass sich die jungen Leser danach in der Realität besser schützen können und erfahren, wo und wie sie Hilfe erhalten können. Einigen Lesern werden überdies Gewaltthemen noch unbekannt sein. Kinder- und Jugendliteratur kann daher auch auf Themen aufmerksam

machen, die außerhalb des Erfahrungshorizontes der Rezipienten liegen und so zu einer Reflektion und Umstrukturierung von Kindheit führen (vgl. Dettmar 2007: 22).

Von *normativer Akkommodation* wird dann gesprochen, „wenn kindliche und jugendliche Sichtweisen und Wertungsstandpunkte zur Sprache gebracht werden, die im Horizont der Allgemeinliteratur noch keine Artikulation erfahren haben“ (Ewers 2000: 228). So können Romansituationen danach analysiert werden, ob sie aus der Sicht von Kindern dargestellt werden und ob ein Kind beziehungsweise ein Jugendlicher sich ebenso wie die dargestellten Figuren verhalten würde.

„Die Meinungen darüber, welche Akkommodationen beziehungsweise Adaptionen für die Kinder- und Jugendliteratur tatsächlich zentral und von konstitutiver Bedeutung sind, gehen in der Forschung auseinander“ (Bachmann-van Helt 2015: 33 f.). Während junge Leser mehr auf die inhaltliche Entfaltung der Handlung achten, legen Erwachsene mehr Wert auf die Form der Darstellung (vgl. Perrot 1990: 39). Daher entsprechen die Akkommodationen, welche durch den erwachsenen Verfasser vorgenommen werden, nicht immer der tatsächlichen Notwendigkeit vonseiten der Kinder und Jugendlichen. Bei der Kinder- und Jugendliteratur können somit unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden, sodass entweder die didaktische Funktion, die äußere Angemessenheit oder der Literaturcharakter als Priorität gesetzt wird (vgl. Ewers 2000: 190).

Als Handlungsrahmen kann jedoch festgehalten werden, dass Kinder- und Jugendliteratur auch erwachsenen Lesern gefallen sollte, damit sie von der Jugend geschätzt wird (vgl. Perrot 1990: 38). Denn wenn das Produkt Anklang in der Welt der Erwachsenen findet, dann verfügt es über einen gewissen Anspruch, den auch jüngere Leser zu schätzen wissen.

2.2 Kriminalliteratur

Auch wenn der Beginn einer Gattung schwer greifbar ist, kann festgehalten werden, dass die Frühformen des Krimis um 1800 entstanden sind (vgl. Stenzel 2018: 333). Literarische Vorläufer des Kriminalromans stellen beispielsweise der *Pitaval*¹ als

¹ Beim *Pitaval* handelt es sich um „eine Sammlung berühmter Gerichtsfälle (...), die 1734 von Francois Gayot de Pitaval (1673-1743) unter dem Titel *Causes célèbres et intéressantes* (Berühmte und interessante Gerichtsfälle) veröffentlicht und nach ihrem Herausgeber später kurz als *Pitaval* bezeichnet und bekannt wurde“ (Krieg 2002: 12).

inhaltliche Stoffquelle, der Schauerroman mit seinen mysteriösen Verbrechen und den rationalen Aufklärungen sowie die Feuilletonromane dar (vgl. Nusser 2009: 80 ff.). Ab 1930 entstand in den USA dann der ‚hard-boiled‘-Krimi, während im deutschsprachigen Raum bis ins 20. Jahrhundert primär Werke etabliert waren, die einzelne Krimi-Elemente und -Merkmale in eine nicht krimi-typische Handlung einbauten (vgl. Stenzel 2018: 334). Als die bedeutendsten Autoren der Kriminalliteratur des 19. Jahrhundert werden Edgar Allan Poe und Arthur Conan Doyle gehandelt (vgl. Nusser 2009: 5).

Aus den Kriminalromanen entwickelten sich dann die Detektivromane. „In der Forschung herrscht weitgehend Konsens darüber, dass Detektivverzählung und –roman (...) konzeptuell prototypisch auf Poes *The Murder in the Rue Morgue* (1841) zurückgehen, dessen poetologisches Strukturmuster mit Doyles Sherlock-Holmes Serie (1887-1926) eine entscheidende Erweiterung und letztlich ihre genreetablierende Popularisierung erfahren hat“ (Genç 2018: 5). Denn in Poes Kriminalgeschichten führten erstmalig die logischen Schlussfolgerungen eines Detektivs zur Aufklärung eines Verbrechens (vgl. Stenzel 2018: 334). Der Zeitabschnitt zwischen den beiden Weltkriegen kann als ‚Golden Age‘ der Kriminalliteratur verstanden werden, in welchem auch die Unterform des Detektivromans besonders hohen Absatz fand (vgl. Krieg 2002: 37).

Eine Kriminalgeschichte bzw. in der gebräuchlichen Kurzform ein Krimi ist eine Erzählung, in deren Mittelpunkt ein Verbrechen steht, welches strukturbildend und die Handlung bestimmend ist, und in deren spannender und meist unterhaltsamer Handlung die Vorgeschichte und/ oder die Aufklärung und die Folgen dieses Verbrechens geschildert werden. (Stenzel 2018: 333).

Somit kann Kriminalliteratur als jene Gruppe von Texten verstanden werden, die thematisch primär auf die Erzählung eines Kriminalverbrechens fokussieren. Im Gegensatz zu realen Begebenheiten bekommt der Leser in Kriminalromanen „ausge-zirkelte Lebensabschnitte vorgesetzt, isolierte, abgesteckte kleine Komplexe von Geschehnissen, in denen die Kausalität befriedigend funktioniert“ (Finckh 1974: 51). Dadurch wird es den Lesern erleichtert, sich in die Handlung einzufinden und diese ganzheitlich zu erfassen. Denn nur dann kann sich der intellektuelle Genuss einstellen, der durch das Lösen der, im kriminalistischen Werk dargelegten, Rätsel zustande kommt (vgl. Stenzel 2018: 337). Indem die im Roman dargebotenen Spuren und Indizien entdeckt und interpretatorisch verknüpft werden, kann sich das detektorische Erzählen im Werk entfalten (vgl. Düwell 2018: 193). Diese Hinweise werden unter dem Begriff *Clue* gehandelt und müssen puzzleähnlich verknüpft und neu angeordnet geben,

damit sie Sinn ergeben (vgl. Kniesche 2015: 62). Die Partizipation des Lesers durch die intellektuelle Forderung mittels des Miträtselns beim Lesen ist ein markantes Merkmal des Kriminalromans. Zugleich hat das Unerwartete und Unausgesprochene im Krimi einen hohen Stellenwert. Der Leser muss stets auf Unstimmigkeiten, Lückenhaftigkeit und Mehrdeutigkeit in der Erzählung achten, denn der Erzähler führt den Rezipienten gerne auf Irrwege und zu falschen Schlussfolgerungen (vgl. Nusser 2009: 34). Oftmals wird der Leser durch seine eigenen Vorurteile sowie Charakterschilderungen des Erzählers in die Irre geführt, da er beispielsweise nicht damit rechnet, dass ein wohlhabender Mensch einen Diebstahl begehen würde (vgl. Finckh 1974: 51). Für den Leser etabliert der Krimi zudem eine Fluchtwelt, in welcher er sich emotional entladen kann (vgl. Kniesche 2015: 36). Der Krimi kann über die Identifikationsmöglichkeit mit den handelnden Figuren, den planmäßigen Spannungsabbau und als Orientierungshilfe für den Leser zur lustvollen Lektüre werden (vgl. Kniesche 2015: 36).

Das Phänomen der Serienbildung ist in der Kriminalliteratur stark vertreten (vgl. Menzel 2018: 197). Zur Vereinfachung wird hier oftmals über wiederkehrende Figuren, Orte und Milieus ein Anknüpfungspunkt für den Leser geschaffen (vgl. Menzel 2018: 199).

Zu den Spezifika von Kriminalliteratur gehört der Einsatz von Serialität als Erzählstrategie. Serielle Elemente, wie Cliffhanger, Leerstellen, sukzessive Informationsfreigabe, paratextuelle Verweise auf eine (Krimi-)Reihe, kontante narrative Schemata, wiederkehrende Strategien der Problemlösung und vieles mehr sind strukturbestimmend für das Genre. (Menzel 2018: 199)

Ein weiteres formgebendes, strukturelles Element im Krimi, das sich vermehrt auf der Inhaltsebene abspielt, ist der Einsatz von Angst und Paranoia (vgl. Höcker 2018: 165).

Der sogenannte *Plot* stellt die Handlungsgrundlage im Krimi dar. Er beruht auf „einer Täuschung, die mechanischen (verschlossener Raum), verbalen (irreführende Aussagen), gerichtsmedizinischen (Gift, Blutgruppen, falsche Fingerabdrücke) oder waffentechnischen Ursprungs sein kann“ (Finckh 1974: 44). Diese Täuschungen stellen den Ausgangspunkt der Erzählung dar und werden rückwirkend aufgeklärt.

Der Krimi kann in verschiedene Kategorien unterteilt werden. „Im literaturwissenschaftlichen Diskurs hat sich eine gemäßigte nominalistische Unterscheidung von Kriminalliteratur in die drei Unterformen Detektivliteratur, *hard boiled fiction* und Thriller durchgesetzt“ (Genç 2018: 3). Jedoch wird der *hard boiled* oftmals auch im Sinne der binären Typologie zu einer der beiden anderen Kategorien gezählt (vgl. Genç 2018: 3). Der Thriller wird teilweise auch unter dem Begriff der kriminalistischen

Abenteuererzählung gehandelt (vgl. Nusser 2009: 2). Die Kategorien Detektivroman und Thriller werden in einigen Quellen noch um den Spionageroman, den Actionkrimi und die Verbrechergeschichte ergänzt (vgl. Stenzel 2018: 337 ff.; Finckh 1974: 4).

Der Versuch der Unterscheidung von Detektivroman und Thriller stellt eine „heuristische Distinktion“ (Nusser 2009: 21) dar. Generell kann jedoch gesagt werden, dass im Detektivroman die Identifikation des Täters und im Thriller seine Verfolgung im Fokus steht (vgl. Nusser 2009: 3). Die Detektivliteratur zeichnet sich daher primär durch Rätselspannung und der Thriller durch Bedrohungs- und Zukunftsspannung aus (vgl. Düwell 2018: 192). Somit kann der Thriller den Leser durch einen planmäßigen Spannungsabfall immer wieder entspannen lassen, während der Detektivroman den Spannungsaufbau bis zum Ende hin nicht unterbricht und erst dann in einer Art kathartischen Entladung beendet wird (vgl. Nusser 2009: 6).

Da in dieser Arbeit zwei Detektivromane miteinander verglichen werden, folgt nun der Versuch einer Abgrenzung des Detektivromans vom allgemeinen Kriminalroman.

Während der Kriminalroman die Geschichte eines Verbrechens schildert, geht es im Detektivroman um die Aufklärung ebendieses (vgl. Alewyn 1971: 375). Es handelt sich also thematisch um denselben Sachverhalt, der jedoch methodisch und formbezogen unterschiedlich aufgearbeitet wird. Die Aufklärung im Detektivroman erfolgt meist mittels eines Frage-Antwort-Spiels, welches in der Beantwortung der zentralen Fragestellung des Detektivromans, jener nach der Identität des Täters, gipfelt (vgl. Nusser 2019: 37). Diese wird in der Fachliteratur unter dem englischen ‚Whodunit?‘ – als gekürzte Variante von ‚Who has done it?‘ – gefasst (vgl. Kniesche 2015: 62).

Die enge Kopplung von mystery und analysis ist das genus specificum der ›klassischen‹ Detektivliteratur. Poetisch wird diese Kopplung durch das Setting einer aufgrund rätselhafter Taten herausgeforderten außerordentlichen Ermittlungspraxis entfaltet, deren Akteur zumeist eine zentrale detektorische Instanz ist. (Genç 2018: 5)

Bei dieser detektorischen Instanz handelt es sich um die Figur des Detektivs, bei welchem es sich sowohl um einen Amateur als auch um einen berufstätigen Profi handeln kann. Seine Aufgabe besteht aus dem Identifizieren, Kombinieren und Deuten der Clues (vgl. Genç 2018: 5).

Während im Kriminalroman oftmals das Opfer und sein Milieu im Fokus stehen und es wenige Hinweise gibt, muss die meist konservative Hauptfigur im Detektivroman die bizarren und vielfältigen Hinweise sinnbringend ordnen (vgl. Finckh 1974: 44 ff.). So

stehen im Detektivroman Räselelemente im Fokus, während die Figuren und das sie umgebende Milieu blass gezeichnet bleiben. Durch die topografische Verankerung des Plots in bestimmten Milieus, können trotzdem Erkenntnisse über soziale und gesellschaftliche Schichten vermittelt werden (vgl. Nusser 2009: 49). Dies stellt jedoch nur selten einen Hauptfokus im Werk dar. Das Geschehen im Detektivroman wird vom Autor verrätselt dargestellt. „Rätselhaft sind dabei zumeist Umstände, Hergang, Motiv und Akteur des Verbrechens“ (Genç 2018: 5). Wichtiges Strukturmerkmal ist jedoch, dass der Leser und der Detektiv die gleichen Chancen haben das Rätsel zu lösen, indem beiden dieselben Clues vom Erzähler bereitgestellt werden (vgl. Nusser 2009: 26). Trotzdem hat der Detektiv meist einen Wissensvorsprung gegenüber dem Leser, der in seiner Berufserfahrung begründet liegt (vgl. Hasubek 1974: 21). Denn ein guter Detektivroman ist dadurch gekennzeichnet, dass der Leser am Ende des Romans von der Lösung des Falls überrascht ist (vgl. Kniesche 2015: 62). Vor allem die Werke von Agatha Christie waren durch diesen Mitrade-Aspekt geprägt (vgl. Krieg 2002: 43). Jedoch ist der Detektivroman auch durch aktionistische Elemente geprägt und greift somit Elemente des allgemeinen Kriminalromans auf (vgl. Nusser 2009: 32). Es kann resümiert werden, dass der Detektivroman durch die drei Elemente Geheimnis, Analyse bzw. Aufklärung und Aktion geprägt ist, in deren Zentrum der Detektiv als derjenige steht, der diese zu kombinieren und zu lösen versucht.

Der Detektivroman bzw. die Detektivverzählung sind inhaltlich dadurch gekennzeichnet, dass sie die näheren Umstände eines geschehenen Verbrechens (...) im Dunkeln lassen und die vorrangig intellektuellen Bemühungen eines Detektivs darstellen, dieses Dunkel zu erhellen. Dabei wird einerseits das Geheimnis, welches das Verbrechen umgibt, für den Leser planmäßig verstärkt (z.B. durch die Kumulation in die Irre führender Verdächtigungen), andererseits das Rätselhafte durch die zwingende Gedankenarbeit des Detektivs systematisch abgebaut (Reduktion der Verdächtigen). (Nusser 2009: 3)

Der klassische Detektiv ist gekennzeichnet durch seinen überragenden Intellekt, welcher ihm die kombinierende Analytik und Aufklärung ermöglicht. Seine Ermittlungstätigkeit verknüpft die ungeordnet präsentierten Clues zu einem sinnbringenden Gesamtbild, welches letztlich zur Ermittlung des Täters führt (vgl. Hanauska 2018: 224). Dabei geht der Detektiv zumeist methodisch vor und seine Erkenntnisse sind stets auf seine genaue Beobachtungsgabe zurückzuführen, welche von Messungen und Zeugenaussagen unterstützt wird (vgl. Nusser 2009: 44). Der Detektiv „findet Gefallen an Denkaufgaben, an Rätseln, an Hieroglyphen, und bei ihrer aller Lösung legt er einen Grad an Scharfsinn an den Tag, welcher dem gemeinen Begreifer außernatürlich

erscheint“ (Finckh 1974: 20). Sein Können ist auf Berufserfahrung und sein überragendes Experten- oder Allgemeinwissen zurückzuführen. Der klassische Detektiv in der Kriminalliteratur war früher meist ein exzentrischer Außenseiter mit einer oder mehreren aus der Norm fallenden Angewohnheiten, die ihn verfremden und außergewöhnlich machen (vgl. Nusser 2009: 41 f.). Heutzutage wird der Detektiv im Kriminalroman hingegen zunehmend ‚verbürgerlicht‘ und in die Gesellschaft integriert, statt als Sonderling aus ihr hervorzustechen (vgl. Nusser 2009: 43). Neben seiner beruflichen Tätigkeit gerät er zunehmend auch als Privatperson in den Fokus der Erzählungen (vgl. Krieg 2002: 10). Es gibt mehrere Arten der Figurengestaltung des Detektives. Der insgesamt am weitesten verbreitete Detektivtyp ist jener des rational-analysierenden Ermittlers (vgl. Hanauska 2018: 225). Von ihm grenzt sich beispielsweise der hard-boiled Detektiv ab, welcher zur Lösung seiner Fälle oftmals auch psychische, körperliche oder Waffengewalt nutzt und welcher auch vor kriminellen Taten nicht zurückschreckt (vgl. Hanauska 2018: 226). Insgesamt kann der klassische Detektiv als ein systemstabilisierender Ordnungsstifter bezeichnet werden (vgl. Hanauska 2018: 224 f.).

Alle anderen Figuren im Detektivroman, abgesehen von der Leiche, sind entweder Verdächtige oder Gehilfen des Detektivs, denn es wird „keine Person (...) um ihrer selbst willen geschildert“ (Heißenbüttel 1971: 360). Der Gehilfe übernimmt verschiedene Funktionen. Auf der erzähltechnischen Ebene fungiert er meist als Medium zwischen Leser und der Geschichte. „Er ist der ›ewige Dummkopf‹ und gibt so dem Detektiv Gelegenheit zu Erzählungen an die Adresse des Lesers“ (Hasubek 1974: 23). Rezeptionsästhetisch soll er dazu beitragen, dass der Detektiv weiter erhöht wird und dadurch im Vergleich noch professioneller und talentierter erscheint (vgl. Nusser 2009: 45). Zugleich kann der Gehilfe das Selbstbewusstsein des Lesers stärken, indem dieser ihm bei der Rätsellösung zuvorkommt (vgl. Nusser 2009: 45). Dazu ist es auf Leserseite jedoch notwendig, dass jede im Text präsentierte Kleinigkeit bemerkt und durch logisches Denken verknüpft wird (vgl. Stenzel 2018: 337). Dies wird schlussendlich dadurch belohnt, dass diese Clues in der Detektion tatsächlich eine Rolle spielen (vgl. Stenzel 2018: 337). Teilweise handelt es sich bei der Rätselaufgabe im Roman jedoch nur um ein „Scherzrätsel“ (Genç 2018: 6). Der Leser partizipiert an der Lösung nur „im Modus einer heuristisch-hermetischen Geste“ (Genç 2018: 6) und bekommt die

überraschende Auflösung am Ende nach vergeblichem Raten präsentiert. In Bezug auf den handelnden Detektiven stehen ihm drei Möglichkeiten offen: Der Leser kann über diesem stehen und ihn verurteilen; als stumm-ehrfürchtiger Zeuge seine Handlungen verfolgen oder sich versuchsweise mit ihm identifizieren (vgl. Finckh: 1974: 25).

Der Personenkreis der Verdächtigen ist im Detektivroman auf höchstens acht bis zehn Figuren begrenzt, „damit alle Beteiligten auf Beweggründe und Alibi sorgfältig geprüft werden können“ (Finckh 1974: 15). Bei dieser Gruppe typisierter Figuren handelt es sich um den sogenannten „geschlossenen Kreis“ (Nusser 2009: 35), welcher über den Roman hinweg konstant bleibt. Prägnant ist, dass nicht nur der Täter, sondern auch die anderen Figuren Geheimnisse haben, die sie zu Verdächtigen avancieren lassen (vgl. Nusser 2009: 38). Dabei handelt es sich im klassischen Detektivroman beim Täter im Regelfall nicht um einen Geheimbund oder die Mafia, sondern eine ehrenwerte Person, die der Leser normalerweise nicht in den Kreis der Verdächtigen aufnehmen würde, da sie eigentlich unverdächtig und unauffällig ist (vgl. Erk 2018: 261). Der Täter kann als ein nahezu gleichwertiger Gegner des Detektivs aufgefasst werden, welcher sich mit ihm einen mentalen Schlagabtausch liefert (vgl. Nusser 2009: 25). Doch heutzutage verschwimmen „die einst eindeutigen Grenzen zwischen Gut und Böse und der Verbrecher wird nicht mehr zwingend als asoziales und zutiefst verabscheuungswürdiges Individuum empfunden“ (Krieg 2002: 9). Er kann hingegen selbst ein Opfer der Umstände sein.

Es gibt einige Regeln, die im Detektivroman zumeist eingehalten werden. So sind beispielsweise der Detektiv und die Ermittlungsbeamten unschuldig und der Täter ist kein Berufs-, sondern ein Gelegenheitsverbrecher (vgl. Finckh 1974: 32). Der Täter muss zudem vor der Enthüllung eine Rolle spielen und darf nicht einfach am Ende hinzugedichtet werden (vgl. Nusser 2009: 35). Des Weiteren darf der Detektiv den Fall nicht auf übernatürliche Weise aufklären, was bedeutet, dass es sich bei dem Rätsel auch immer um ein Phänomen handeln sollte, das logisch zu erklären ist (vgl. Kniesche 2015: 63). In der klassischen Detektivgeschichte handelt es sich bei den Handlungsorten um geschlossene – im Extremfall sogar um verschlossene – Räume, welche die Figuren und Schauplätze limitieren und die Handlungsmöglichkeiten begrenzen (vgl. Blödmann 2018: 20). Während die Detektiverzählung oftmals durch Komik und humoristisch-augezwinkernde Schilderungen, mitunter bis zur Selbstpersiflage, geprägt ist, verträgt sie sich hingegen nicht mit der Tragik (vgl. Finckh 1974: 31). Dies zeigt sich besonders

deutlich in der Schilderung des Mordes. Dieser soll klassischerweise keine Trauer beim Leser auslösen, sondern lediglich den Ermittlungsstart symbolisieren (vgl. Nusser 2009: 24).

„In der Regel setzt die Erzählung mit dem Verbrechen ein, und im Verlauf der Aufklärung erfährt der Detektiv und mit ihm der Leser einiges aus der Vorgeschichte des Falls“ (Stenzel 2018: 337). Marsch gliedert den Aufbau von Detektivgeschichten, als Erweiterung jener Kennzeichen von Ernst Bloch, in die Vorgeschichte (VG), den Fall (F) und die Detektion (D) (vgl. Blödorn 2018: 16 f.). Diese Glieder sind in ihrer Reihung nicht austauschbar, können jedoch einen unterschiedlichen Raum in der Erzählung einnehmen. Die Stelle, an welcher die Erzählung sprachlich beginnt, wird der Erzähleinsatz (EE) genannt. Dieser kann an verschiedenen Stellen liegen, woraus sich folgende vier Typen der Gestaltung der Detektivverzählung ergeben²:

Typ I	EE	VG	F	D
Typ II	VG	EE	F	D
Typ III	VG	F	EE	D
Typ IV	VG	F	D	EE

Die farbig hinterlegten Erzähleinheiten sind jene, die sich im Laufe der Erzählung, d.h. nach dem Erzähleinsatz, entfalten, während die Schilderung der weißen Erzähleinheiten nur in Form von Rekonstruktionen oder ähnlichen Verfahren erfolgt. Beim vierten Typus handelt es sich um die Ich-Erzählung, die über Rückblenden realisiert wird (vgl. Blödorn 2018: 17).

Typ II dominiert in der klassischen Detektivgeschichte (vgl. Blödorn 2018: 17). Die Vorgeschichte erscheint hier nicht als Exposition gleich zu Beginn, sondern wird als Resultat der Detektion präsentiert (vgl. Blödorn 2018: 17). Daher wird im Verlauf der Erzählung häufig mit rhetorischen Mitteln wie Ellipsen und Permutationen gearbeitet (vgl. Marsch 1983: 110). Diese Rekonstruktion der Vorgeschichte kann sich entweder sukzessiv über den Verlauf der Detektiv entfalten oder sie wird als Ganzes am Ende des Romans durch den Detektiv oder Erzähler präsentiert (vgl. Marsch 1983: 111). Am häufigsten ist jene Form vertreten, in der die Erläuterung des genauen Tathergangs erst

² Darstellung nach Finckh 1974: 13

am Ende erfolgt (vgl. Kniesche 2015: 64). Bei einer solchen Inszenierung der Überführungsszene treffen alle Verdächtigen zusammen und werden in einer detektiv-zentrierten Schilderung mit der Aufklärung konfrontiert (vgl. Nusser 2009: 29). Dabei wird jedoch die kriminelle Tat nicht detailliert beschrieben, sondern lediglich im Rahmen der Rekonstruktion erläutert (vgl. Finckh 1974: 9). In dieser Hinsicht kann die Detektivgeschichte auch als analytische Erzählung definiert werden, da das Erzählziel rückwärts gerichtet ist (vgl. Nusser 2009: 3). Daraus ergibt sich eine Doppelstruktur mit gegenläufigen Zeitachsen (vgl. Kniesche 2015: 14). Die Ermittlungsgeschichte entfaltet sich chronologisch in die Zukunft, während sich das Verständnis für die – in der Vergangenheit zu verordnende – Verbrechensgeschichte durch Rückblicke bzw. in der Detektion sukzessiv entfaltet.

In Kriminalromanen für Erwachsene handelt es sich bei der Tat in der Regel um ein Kapitalverbrechen, meist ein vorsätzlicher Mord, während hingegen Kriminalromane für junge Leser „häufig weniger existentiell bedrohliche Vergehen zum Gegenstand haben. Allerdings öffnet sich der Krimi für ältere Jugendliche und junge Erwachsene zunehmend schwerwiegenderen Verbrechen“ (Stenzel 2018: 333). In der Detektion müssen der Täter, der Tathergang und die Verhüllung ebendieser entdeckt und entschlüsselt werden (vgl. Suerbaum 1984: 80). Die Enträtselung kann in die „Teilaspekte Beobachtung, Verhör, Beratung, Verfolgung und Inszenierung der Überführungsszene zerlegt werden, wobei diese Teilaspekte unterschiedliche Gewichtung haben können“ (Nusser 2009: 25). Besonders in den Verhören werden die Leser durch falsche Fährten, wie beispielsweise ein falsches Alibi, auf Irrwege geführt (vgl. Nusser 2009: 27). Solche irreführenden Clues werden *red herrings* oder *false clues* genannt (vgl. Kniesche 2015: 29).

In Bezug auf den Leser gibt es einige Regeln für das Verfassen von Detektivgeschichten. Die Verzögerungsregel verlangt, dass der Leser den Täter nicht sofort ausmachen kann und die Überraschungsregel besagt, dass die Lesererwartungen nicht immer erfüllt werden (vgl. Suerbaum 1984: 18). Die Relevanz- und Irrelevanzregel hingegen verlangt vom Leser, dass er alle Informationen, die vom Erzähler angeboten werden, in Frage stellt (vgl. Suerbaum 1984: 19). Somit wird gattungsspezifisch vom Autoren erwartet, dass er den Leser durch falsche Fährten von der Lösung des Rätsels ablenkt.

Strukturell wird der Detektivroman auf der Ebene der Erzählsituation durch personale und Ich-Erzähler dominiert, „da diese beiden geeigneter sind, in ihrer perspektivischen Eingeschränktheit die figurengebundene Subjektivität des Ermittlungsprozesses (...) zu gestalten“ (Blödorn 2018: 18). Denn in einer auktorialen Erzählsituation kann die sukzessive Preisgabe von fallbezogenen Informationen für den Leser nicht derart spannend und nachvollziehbar realisiert werden (vgl. Blödorn 2018: 18). Bezogen auf die Fokalisierung nach Genette resultiert dies in einer Bevorzugung der internen und externen Fokalisierung gegenüber der Nullfokalisierung, da somit eine „tendenzielle Ausrichtung am Figurenbewusstsein und –wissen“ (Blödorn 2018: 18) gegenüber dem Mehrwissen des Erzählers gegeben ist. Insgesamt steht der Erzähler im Detektivroman, wie der Gehilfe, als Mittler zwischen dem intellektuell überlegenen Detektiven und dem Leser des Werkes.

Ein Ich-Erzähler kann sich überdies in der Funktion des Chronisten zwischen den Leser und den Detektiv schieben (vgl. Finckh 1974: 24). In dieser Funktion kann der Ich-Erzähler die handelnde Hauptfigur ‚plastisch‘ machen, indem er den Detektiv schlichtweg in seinen Eigenschaften beschreibt, sein Gehilfe wird oder den Detektiv beispielsweise in einem Gespräch selbst zu Wort kommen lässt (vgl. Finckh 1974: 25).

Aufgrund dieser Schilderungen wird ‚Kriminalliteratur‘ in dieser Arbeit als Oberbegriff für Subgenres wie den Thriller und den Detektivroman genutzt.

„Die deutlichste Gliederung des umfangreichen Angebots [der Kriminalliteratur] ist die nach Anspruchsniveau und Altersstufen der Leserschaft“ (Suerbaum 1984: 196).

2.3 Detektiverzählungen für junge Leser

Der Beginn der Detektivgeschichten für junge Leser kann in der Veröffentlichung von Erich Kästners *Emil und die Detektive* (1928) gesehen werden (vgl. Stenzel 2018: 335). „Die Bedeutung von Kästners Buch für die künftige Entwicklung des Typus Detektivgeschichte zeigt sich daran, daß nun das Detektivmotiv zum festen Bestandteil der Jugendliteratur avanciert“ (Hasubek 1974: 32 f.). Um 1970 erreicht die Jugenddetektivgeschichte eine Hochkonjunktur und ist bis heute eine durch viele verschiedene Verlage abgedeckte Gattung (vgl. Stenzel 2018: 334). Diese Kriminalerzählungen wurden in Angrenzung zur Detektivgeschichte für Erwachsene unter der Bezeichnung

Detektivgeschichte für junge Leser bzw. Jugenddetektivgeschichte bekannt (vgl. Krist 1988: 13). In den folgenden Jahren erschienen weitere Klassiker des Genres, die bis heute beliebt sind und zum Teil Kultstatus erreichten (vgl. Stenzel 2018: 335). So startete beispielsweise 1964 die Kriminalserie *Die drei Fragezeichen*, auf welche im Analyseteil dieser Arbeit detailliert eingegangen wird.

Die Jugenddetektivliteratur ist primär an vorpubertäre Leser zwischen 10 bis 13 Jahren gerichtet (vgl. Hasubek 1974: 76). Diese Einschätzung deckt sich auch mit den empirischen Daten bezüglich des Leseinteresses dieser Altersgruppe (vgl. Krist 1988: 13). Jedoch besteht mittlerweile bereits im Grundschulalter ein ausgeprägtes Interesse an Kriminalliteratur (vgl. Plath/ Richter 2018: 492). Dies kann jedoch auch daran liegen, dass die Detektivgeschichte in Jugendbibliotheken bereits vor knapp 50 Jahren eine der größten Buchgruppen darstellte und somit der Zugang zu dieser literarischen Gattung vereinfacht wurde (vgl. Hasubek 1974: 80).

Oftmals werden Akkommodationen an den jungen Leser vorgenommen, obgleich sich die Jugendlichen relativ früh bereits dem literarischen Markt der Kriminalliteratur für Erwachsene bemächtigen (vgl. Hasubek 1974: 9). Die Anpassungen können sich beispielsweise in einem geringen Buchumfang, einer straffen und einfachen Erzählweise, textbegleitenden Illustrationen sowie überschaubaren Handlungsorten widerspiegeln (vgl. Hasubek 1974: 69 ff.). Auch wenn „die Lebens- und Lesewirklichkeit im Falle von Detektivgeschichten für Jugendliche weit auseinanderrücken“ (Hasubek 1974: 9) werden meist Verbrechen geschildert, welche eine geringere kriminalistische Schwere und Tragweite aufweisen und bei welchen es sich dementsprechend seltener um Mord handelt. So kann beispielsweise der Mord in Astrid Lindgrens zweiten Band der Blomquist-Trilogie als absolute Ausnahmehandlung angesehen werden, da sie den Leser aus der ‚heilen Kinderwelt‘ herausreißt (vgl. Krieg 2002: 130 ff.).

Die Aufgabe der Jugenddetektivromane ist es, „den jungen Leser zu geistiger Aktivität zu motivieren“ (Hasubek 1974: 85). In diesem Kontext spielt das genaue Lesen des vorliegenden Textes eine große Rolle, wodurch die Leseförderung in einem spannenden und daher attraktiven Rahmen gefördert werden kann (vgl. Stenzel 2018: 347). Das anhaltende Leseinteresse wird vor allem durch die kriminalistischen Denksportaufgaben generiert. Diese können als „Trainingsplätze des Intellekts“ (Krist 1988: 136) angesehen werden. Übung bei der Bearbeitung kriminalistischer Denkaufgaben erleichtert die Detektion, weshalb ältere Kinder meist weniger Probleme bei der Rätsellösung haben

(vgl. Stenzel 2018: 347). Doch generell kann festgehalten werden, dass die Detektion durch auffällige Schlüsselinformationen und einen vereinfachten Zugang zu den benötigten Informationen erleichtert wird (vgl. Krist 1988: 77).

Im Angebot der Detektivliteratur für junge Leser ist ebenso wie im erwachsenen Pendant eine Tendenz zur Serienbildung zu erkennen (vgl. Hasubek 1974: 11). Durch die Reihenbildung wiederholen sich das Figurenarsenal, die Hilfsmittel der Figuren und die Schauplätze der Handlung (vgl. Stenzel 2018: 341). „Die Lesegewohnheiten von Lesern der Reihenpublikationen sind deshalb als Person-orientiert zu bezeichnen“ (Hasubek 1974: 11). Daher werden im Folgenden zunächst die Figuren im Jugenddetektivroman betrachtet.

In der Kriminalliteratur für Erwachsene steht meist ein einzelgängerischer Detektiv im Mittelpunkt, der als eine Art *deus ex machina* auftritt (vgl. Krieg 2002: 10). Dem gegenüber steht der Jugendetektivroman, in welchem es sich oftmals um eine jugendliche Detektivgruppe handelt (vgl. Hanauska 2018: 228). Dieses interaktiv agierende Kollektiv besteht in der Regel aus „drei bis vier Jugendlichen im Alter von zehn bis fünfzehn Jahren“ (Hasubek 1974: 58) und ist daher auch vom Außenseitermotiv der Erwachsenenkrimis befreit. In Detektivgeschichten für junge Leser „wird der Anschein erweckt, als seien Jugendliche in der Lage, Verbrecher zu überführen und dingfest zu machen – werden ihre Leistungen bei der Verbrechensbekämpfung doch häufig so stark hervorgehoben, daß daran die Ermittlungstätigkeit der Polizei wie die Arbeit von Stümpern erscheint“ (Hasubek 1974: 9). Dabei gehen sie meist organisiert und in einem variierenden Grad professionell vor (vgl. Hasubek 1974: 9). Zwar lösen die jungen Detektive den Fall weitgehend alleine, doch greifen erwachsene Ermittler und Helfer oftmals rettend ein, wenn die Detektive in bedrohliche Situationen geraten (vgl. Stenzel 2018: 341). Jedoch sind die jungen Ermittler nicht immer auf Hilfe von außen angewiesen und im Sinne der Kameradschaft befreien sie sich auch gegenseitig aus Gefahrensituationen (vgl. Krieg 2002: 124).

In vielen Fällen werden die Organe der Polizei im direkten Vergleich mit den jugendlichen Detektiven als unfähig dargestellt (vgl. Krieg 2002: 125). Zwischen den heranwachsenden Ermittlern und den erwachsenen Instanzen kommt es häufig zu Streit, „da die erwachsenen Ermittler sich die jugendliche Einmischung verbitten“ (Stenzel 2018: 341). Denn die Jugendlichen werden häufig in ihrer detektivischen Tätigkeit nicht ernstgenommen (vgl. Krieg 2002: 124 f.). Doch da die jugendlichen Detektive die

Verbrecher nicht hinter Gitter bringen können, spielt die Polizei im Detektivroman trotzdem eine wichtige Rolle.

Die Kalamität der fehlenden Machtbefugnisse der Jugendlichen umgehen die Autoren von Detektivgeschichten oft dadurch, daß ein Mitglied der Detektivgruppe einen Bekannten oder Verwandten bei der Polizei besitzt, mit dem er auf freundschaftlichem Fuß steht und der oft sogar um die detektivischen Ambitionen der Jugendlichen aus früheren Begebenheiten weiß.“ (Hasubek 1974: 57 f.)

Dieser Polizeibeamte taucht dann nach der Klärung des Falles durch die Jugendlichen auf, um den Verbrecher zu verhaften. Solange jedoch die Möglichkeit besteht, den Fall ohne Involvement der staatlich-polizeilichen Ordnung zu lösen, wird dieser Handlungsrahmen auch gewählt (vgl. Krieg 2002: 125).

Während im Erwachsenenroman der Detektiv alle, für seine Detektionsaufgabe erforderlichen, Eigenschaften in sich eint, können diese in der Kinder- und Jugendliteratur auf die Gruppenmitglieder verteilt werden. Insgesamt verfügt die Detektivgruppe über naturwissenschaftliche Kenntnisse, protokolliert und sammelt Informationen und Fälle, verfügt über einen großen Wissensschatz, der durch besonders große lexikalische Kenntnisse geprägt ist und mindestens einer der Detektive leistet sportliche Höchstleistungen und ist in verschiedenen Bewegungs- und Schlagsportarten versiert (vgl. Hasubek 1974: 51 f.). Das herausstechendste Erkennungsmerkmal des Detektivs bleibt jedoch, wie im Krimi für Erwachsene, die geistige Höchstleistung und Kombinationsgabe (vgl. Hasubek 1974: 51 f.). Der junge Ermittler muss die detektivische Logik jedoch üben, indem jeder Clue auf seine Relevanz hin untersucht wird. Diese Pflichtübung kann als *logisches Propädeutikum* bezeichnet werden (vgl. Hasubek 1974: 53). Die Aufgaben und Kompetenzen werden in der jugendlichen Detektivgruppe jedoch bewusst unter den einzelnen Mitgliedern aufgeteilt, sodass nicht eine Figur sämtliche Eigenschaften in sich vereint (vgl. Hasubek 1974: 59). Da die Gruppenentstehung keinen Raum in der Detektivgeschichte hat, wird der Leser jedoch mit der bereits bestehenden Aufgabenaufteilung konfrontiert und erfährt meist nicht dessen Genese (vgl. Hasubek 1974: 75). Der Jugenddetektivroman ist durch seine stereotypischen Charaktere gezeichnet: „in jeder Gruppe gibt es einen unerschrockenen Anführer und einen Angsthase, einen Vorlauten und einen Stillen, um nur zwei, der meist bipolar angeordneten Ausprägungen zu nennen“ (Krieg 2002: 125). Somit kann auch von einer gewissen hierarchischen Ordnung in den Detektivgruppen gesprochen werden.

Die Darstellung der Handlungen einer Gruppe hat didaktisch den Vorteil, dass der Leser sich eine Identifikationsfigur aussuchen kann und er nicht an eine Hauptfigur gebunden ist (vgl. Tabbert 2004: 11). Zudem hat er so die Möglichkeit „im Geiste an Gruppenaktivitäten teilzunehmen“ (Tabbert 2004: 11), was die soziale Entwicklung fördern kann. So können auch Sozialisationsprozesse im Roman sichtbar gemacht werden und den Leser zum Nachdenken über sein eigenes soziales Verhalten anregen (vgl. Krieg 2002: 127 f.).

Die Eltern und Bekannten der Detektivgruppe bleiben meist im Hintergrund. Neben einer gelegentlich beratenden Funktion, treten sie meist nur „an Punkten ein, wo es um die täglichen Pflichten ihrer Kinder geht und wenn Gefahr im Verzug ist“ (Hasubek 1974: 73). Generell spielt das weibliche Geschlecht in der Jugendetektivgeschichte eine untergeordnete Rolle, was auch daran gut zu erkennen ist, dass die berufliche Tätigkeit der Mutter nur erwähnt wird, wenn kein Vater vorhanden ist (vgl. Kniesche 2015: 43 ff.; Hasubek 1974: 73).

Bei der detektivischen Tätigkeit handelt es sich bei den jungen Ermittlern um eine Freizeit- und Ferienbeschäftigung (vgl. Krieg 2002: 123). Sie legen eine große Begeisterung bei ihrer Arbeit an den Tag und „zeigen sich unglücklich, wenn sich kein *Fall* zur Lösung anbietet“ (Hasubek 1974: 55). Die Detektivgruppe nutzt oftmals technische Hilfsmittel zur Lösung des Falles und entsprechend dem erwachsenen Pendant sind auch im Jugendetektivroman übernatürliche Mittel zur Lösung des Falles nicht erlaubt (vgl. Hasubek 1974: 52 f.). Meist spielen die Geschichten in Kleinstädten und dem ländlichen Raum; die Großstadt hingegen wird selten als räumliche Situierung gewählt (vgl. Hasubek 1974: 70). Dies kann darin begründet sein, dass das Setting der Geschichte dadurch begrenzt ist und die Detektive in Kleinstädten bekannter sind, wodurch sie mehr Hilfe bei ihrer Detektion erhalten. Zudem ist der Detektivgruppe dadurch auch das Terrain bekannt, wodurch sie Rätsel schneller lösen können, die auf bestimmte Orte oder Personen hinweisen. Deshalb wird die höhere Alltagskomplexität in der Großstadt meist umgangen.

Oftmals üben die Detektive ihr Hobby als Vorbereitung für das spätere Berufsleben im selben Metier aus, wobei sie sich auf prominente Vorbilder aus der Erwachsenenliteratur, wie beispielsweise Sherlock Holmes, beziehen (vgl. Hanauska 2018: 228). Solche intertextuellen Verweise auf Werke der Erwachsenenliteratur stellen keine Seltenheit im kinderliterarischen Subsystem dar (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 106).

Weitere Beweggründe der Detektive stellen der Dienst an der Allgemeinheit, Entdeckerlust und Abenteuerdrang sowie die Freude am Lösen von Rätselhaftem und von verborgenen Zusammenhängen dar (vgl. Hasubek 1974: 60 f.).

Insgesamt steht für die Detektivgruppe weniger die Täterüberführung als das Auffinden der Diebesbeute, das Dechiffrieren verschlüsselter Botschaften und „die Deutung von Wortspielen und hintergründigen Zitaten“ (Hasubek 1974: 65 f.) im Fokus. Teilweise werden sogar mehrere Fälle nacheinander in einem Werk gelöst, beispielsweise wenn eine Reihe verschlüsselter Botschaften zu lösen ist, welche dann wiederum zu neuen Rätselaufgaben führen (vgl. Krist 1988: 14). Insgesamt kann festgehalten werden, dass Rätsel und geheimnisvolle-mysteriöse Begebenheiten einen großen Stellenwert in der Jugendetektivverzählung einnehmen.

Im Rahmen der Täterverfolgung, die meist mittels des Fahrrads erfolgt, kommt es oftmals zu abenteuerlichen und spannenden Szenen (vgl. Hasubek 1974: 73). „Die engere und weitere Lebenswelt der Detektive setzt die regionalen Grenzen für das kriminelle Geschehen und die Täterverfolgung“ (Hasubek 1974: 74). Die jugendlichen Detektive ermitteln jedoch auch außerhalb ihres klassischen Metiers, gehen dabei Risiken ein und übergangen Ge- sowie Verbote (vgl. Stenzel 2018: 341). Sie stehen insgesamt in einem Wettlauf und Konkurrenzverhältnis mit den kriminellen Figuren der Geschichte (vgl. Kniesche 2015: 15).

Analog zur Gruppenbildung der Detektive kommen auch die Kriminellen häufig in Banden von zwei bis drei Gaunern mitsamt Hintermännern vor (vgl. Hasubek 1974: 67). „Zuweilen ist eine Person von Anfang an tatverdächtig und braucht nur noch überführt zu werden“ (Krist 1988: 14). Die Kriminellen bleiben im Kinder- und Jugendroman schablonenhaft gezeichnet und sind selten übermäßig kriminell (vgl. Hasubek 1974: 67). Teilweise können sie sogar bekehrt und wieder in die Gesellschaft eingegliedert werden (vgl. Hasubek 1974: 65). „Es ist ein ungeschriebenes Gesetz der Jugendetektivgeschichte, daß die jugendlichen Detektive nie Kinder- und Jugendliche entlarven“ (Hasubek 1974: 66). Neben dem Täter bleiben auch das Tatmotiv und die kriminelle Handlung in der Erwachsenenwelt basiert (vgl. Hasubek 1974: 58).

Ein Überblick über die Verbreitung von Verbrechensgruppen in der Jugendetektivgeschichte läßt sich folgende Staffelung erkennen: an erster Stelle steht Diebstahl (Geld, Kunstgegenstände, Wertsachen); es folgen Einbruch, Raub (Bankraub), Schmuggel, Spionage, Geldfälschung, Brandstiftung, Versicherungsbetrug, Verkehrsdelikte, Mord. Seltene Delikte sind Erpressung und Rauschgiftvergehen. (Hasubek 1974: 63)

Die Verbrechen der Täter werden im Allgemeinen nach moralischen Kriterien als ‚böse‘ verurteilt, ohne eine Schwere der Schuld festzulegen (vgl. Hasubek 1974: 68). Dem ‚guten‘ Detektivteam steht somit stets der als ‚böse‘ zu verurteilende Verbrecher gegenüber. Die Tatmotive werden häufig verschwiegen und wenn sie erwähnt werden, handelt es sich meist um finanzielle oder materielle Gier sowie Rache oder Geltungsbedürfnis des Täters (vgl. Hasubek 1974: 66).

Wie der Vorläufer *Emil und die Detektive*, orientiert sich der Aufbau der klassischen Detektivgeschichte für junge Leser an Typ II, also dem Schema VG-F-D (vgl. Hasubek 1974: 34; 37).

Die Vorgeschichte in der Jugendetektivgeschichte „hat meist noch gar nichts mit dem späteren Fall und seiner Detektion zu tun“ (Hasubek 1974: 39), sondern schildert die kindliche Lebenswelt und stellt die Detektive mit ihren Charaktereigenschaften vor. Das Verbrechen hingegen wird oftmals erst wesentlich später eingeführt, weshalb weite Teile der Detektivgeschichte nichts mit dem Fall zu tun haben (vgl. Hasubek 1974: 64). Somit werden im Jugendetektivroman alltägliche kulturelle und gesellschaftliche Darstellungen mit jenen spannenden der Detektion verknüpft. Auslöser der Detektion stellen oftmals kleine, unwesentliche Fälle dar, über deren Ermittlung „die Kreise weiter gezogen und bedeutende Verbrechen aufgespürt werden“ (Hasubek 1974: 64). Doch können auch die Rätsel und Geheimnisse anstelle eines Falles stehen und somit teilweise andere Verbrechen oder rätselhafte Gegenwarterscheinungen aufklären (vgl. Hasubek 1974: 66). Dies resultiert darin, dass im Erzählschema die Vorgeschichte noch vor dem Fall geschildert werden kann. Hier ergibt sich gegenüber der festen Struktur des Erwachsenenkrimis eine deutliche strukturelle Flexibilität.

„Passagen, die für die Detektion (...) irrelevant sind, werden häufig ausgedehnt; vor allem betrifft dies die sogenannte Verfolgungsjagd des bereits ermittelten Schuldigen“ (Krist 1988: 14). Die Dramatik der Jagd entsteht über eine Kette spannender Begebenheiten und gipfelt in der Ergreifung oder Überführung des Täters. „Da diese Erzähleinheit [, die Überführung des Täters,] häufig stark artikuliert wird, ist es gerechtfertigt, ihr in dem Strukturschema abweichend von Marsch eine eigene Position einzuräumen (Ü)“ (Hasubek 1974: 40). Dementsprechend ergeben sich die folgenden Schemata für die Jugendetektivgeschichte³:

³ Darstellung nach Hasubek 1974: 39; 41

F	EE	VG	D	Ü
EE	VG	F	D	Ü

„Die Handlung der Täter bis zur eigentlichen Tat und die Vorbereitung des Verbrechens werden hier – im Unterschied zu Marsch – zu dem Komplex Fall gerechnet“ (Hasubek 1974: 39).

Im Detektivroman kann zwischen Situationsspannung und Detektionsspannung unterschieden werden, die sich gegenseitig bedingen. Die Situations- wird auch Zukunftsspannung und die Detektions- auch Geheimnis- oder Rätselspannung genannt (vgl. Nusser 2009: 32). Bei Ersterem handelt es sich um eine punktuelle Spannung, welche auf den Ausgang kurze Erzähleinheiten gerichtet ist, während die Detektionsspannung sich über den gesamten Roman zieht, da sie zielgerichtet auf die Lösung der Täter- und Tathergangsfrage hinarbeitet (vgl. Nusser 2009: 32). Die Detektionsspannung kann daher als jene Spannung definiert werden, die sich vornehmlich im intellektuellen Bereich abspielt (vgl. Hasubek 1974: 47). Da die zu lösenden Fälle meist abenteuerlich aufgebaut sind, indem die jungen Ermittler beispielsweise bei der Täterverfolgung in brenzlige Situationen geraten, spielt die Situationsspannung im Detektivroman eine wichtige Rolle (vgl. Stenzel 2018: 341). Durch diese Art der Spannung getragene Episoden beinhalten oftmals Indizien, welche die Detektionsspannung vorantreiben, indem sie einen Schritt näher zu deren Lösung führen (vgl. Hasubek 1974: 48). Die Situationsspannung nimmt somit einen höheren Stellenwert ein, wenn die Detektionsspannung vorübergehend in den Hintergrund rückt (vgl. Hasubek 1974: 48). Jedoch liegt der Reiz des Detektivromans primär in der Detektionsspannung begründet (vgl. Nusser 2009: 34).

Spannung kann ebenso über die Rätselhaftigkeit bzw. Deutungsschwierigkeit bestimmter Details, das Legen falscher Fährten oder durch das Verschweigen bzw. Abbrechen von Erzählsträngen erreicht werden, wie es vor allem geschieht, wenn sich die Handlung an zwei unterschiedlichen Orten gleichzeitig entwickelt (vgl. Nusser 2009: 34). „Parallele Handlungsstränge erzählen von einem Kriminalfall oder der persönlichen Entwicklung der zentralen Protagonistinnen und Protagonisten“ (Stenzel

2018: 341). Insgesamt prägt das Vorhandensein von spannungssteigernden Elementen den Jugendetektivroman in erheblichem Maße.

Der Erzähler in der Detektivgeschichte für junge Leser kann – neben seiner Erzählerfunktion – auch als auktorialer Kommentator aktiv werden. In dieser Funktion kann er, teilweise mit humoristisch-ironischem Unterton, auf Diskrepanzen bzw. Widersprüche in der Erzählung aufmerksam machen, die Reflektion beim Leser anregen und relevante Fakten wiederholen (vgl. Hasubek 1974: 90).

Ein solch kommentierender Erzähler kann als eine Akkommodation an den jungen Leser verstanden werden.

2.4 Die drei ??? (Kids)

Bei *Die drei ???* handelt es sich um eine Detektivromanreihe für junge Leser bestehend aus mehreren hundert Werken, aufgeteilt in die klassische Reihe und zahlreiche Ableger und Sonderausgaben. Die Geschichten handeln von den Abenteuern der drei Detektive Justus Jonas, Peter Shaw und Bob Andrews, die gemeinsam ein Detektivbüro in der fiktiven kalifornischen Küstenkleinstadt Rocky Beach in den USA betreiben. Die zeitlosen Geschichten „bauen auf Elementares, das es immer und zu jeder Zeit gibt: den Konflikt zwischen Gut und Böse, Freundschaft, zwischenmenschliche Verhältnisse und natürlich geheimnisvolle Vorkommnisse, die sich immer rational auflösen“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 32). Die Detektivgruppe arbeitet ehrenamtlich und wird von ihrer Begeisterung für die Rätsellösung und ihrem Drang Unrecht zu bekämpfen angetrieben (vgl. Bastian 2003: 78 f.).

Während sich die Verkaufszahlen der Reihe im Jahr 2014 noch auf 16,5 Millionen beliefen (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2014: 8), wuchsen sie in den nächsten fünf Jahren auf 17,5 Millionen verkaufte Bände seit dem Reihenstart an (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 17), was einen Hinweis auf die hohe Popularität der Reihe darstellt. Laut Verlag sind die meisten Leser „Kinder zwischen neun und dreizehn Jahren. Aber es gibt auch eine ständig wachsende Gruppe von erwachsenen Fans zwischen siebzehn und vierzig Jahren“ (Franckh-Kosmos Verlag 2014: 11). Laut verschiedenen Umfragen und Marktanalysen sind die meisten Fans jedoch zwischen 20

und 35 Jahren alt (vgl. Akstinat 2008: 18). Die Geschlechterverteilung hält sich die Waage (vgl. Akstinat 2008: 18).

Die Serie startete im Jahr 1964 unter dem Titel *The Three Investigators* beim Verlag Random House in den USA (vgl. Bastian 2003: 73). Obgleich es sich bei dem Autoren um Robert Arthur handelt, wird die Reihe aus Marketinggründen unter der Schirmherrschaft von Alfred Hitchcock veröffentlicht, welcher selbst kein Werk von *Die drei Fragezeichen* verfasste, jedoch in den Detektivromanen als Charakter eingebaut wurde (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 17; 19). Es handelt sich demnach um ein akzeptiertes Apokryth (vgl. Genette 2001: 50). Nach der Veröffentlichung von zehn Werken verstarb Arthur und die Reihe wurde durch andere amerikanische Autoren fortgesetzt (vgl. Bastian 2003: 73). Nach dem Tod Alfred Hitchcocks wurde dieser in der amerikanischen Version durch den fiktiven Charakter Hector Sebastian ersetzt (vgl. Bastian 2003: 73). Im ersten Band des amerikanischen Originals wurde der Auftritt des bekannten Regisseurs in den Neuauflagen gegen die Figur des fiktiven Regisseurs ‚Reginald Clarke‘ ausgetauscht (vgl. Knopf 1991: 10).

1968 erschien die Reihe erstmals in der deutschen Übersetzung unter dem Namen *Die drei ???* beim KOSMOS Verlag, der zu dieser Zeit noch unter dem Namen ‚Franckh’sche Verlagsbuchhandlung‘ bekannt war (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2014: 9). „Allerdings ist die Bezeichnung ‚Übersetzung‘ etwas irreführend, denn die amerikanischen Buchvorlagen wurden für das deutsche Lesepublikum verändert“ (Bastian 2003: 73). Beispielsweise wurden einige der Namen für das deutsche Publikum angepasst. Der Name des Ersten Detektivs wurde vom amerikanischen ‚Jupiter Jones‘ bei der Übersetzung ins Deutsche zu ‚Justus Jonas‘ und der Zweite Detektiv verlor seinen Spitznamen ‚Pete‘ und der Nachname veränderte sich von ‚Crenshaw‘ zu ‚Shaw‘ (vgl. Knopf 1991: 4; 8). Doch auch die Namen einiger Nebenfiguren wurden angepasst und so wurde beispielsweise der Chauffeur ‚Worthington‘ im Deutschen zu ‚Morton‘ (vgl. Knopf 1991: 14). Zudem änderten sich einige kleine Details, wie die Farbe der Fragezeichen der drei Detektive. So bekommt Bob im Original die Farbe Grün und in der deutschen Übersetzung Rot zugeordnet (vgl. Knopf 1991: 112). Des Weiteren wird den drei Detektiven in der amerikanischen Version bereits am Ende des ersten Buches ihr nächster Fall präsentiert, während dies in der deutschen Variante erst im Folgeband geschieht (vgl. Knopf 1991: 164 f.). In der deutschen Übersetzung wendet sich zudem der Charakter Alfred Hitchcock – entgegen der amerikanischen Vorlage - mittels

Kommentaren im Text direkt an die Leser (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 19). Jedoch verschwindet auch in der deutschen Version Hitchcock nach dessen Tod schleichend aus den Büchern (vgl. Bastian 2003: 94).

Der erste Band trägt den Titel *Die drei ??? und das Gespensterschloss* (entsprechend dem englischen Äquivalent *The Three Investigators. The Secret of Terror Castle*) (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2014: 8). Insgesamt stimmt die Reihenfolge der deutschen Erscheinungen nicht mit den amerikanischen Versionen überein (vgl. Akstinat 2008: 9). Die Übersetzung eines Krimis aus dem englischen bzw. amerikanischen Raum entspricht dem Trend dieser Zeit, denn in den 60er und 70er Jahren handelt es sich noch bei rund 70% der Kriminal- und Detektivromane nicht um deutsche Originalveröffentlichungen (vgl. Finckh 1974: 62). Im Jahr 1987 wird die Detektivserie in den USA wegen rückläufiger Verkaufszahlen mit dem Band *Fatal Error* (im Deutschen *Angriff der Computer-Viren*) abgesetzt (vgl. Akstinat 2008: 8). In Deutschland jedoch ist die Reihe weiterhin erfolgreich und wird daher 1993 durch die erste deutsche Originalausgabe *Tatort Zirkus* von Brigitte Johanna Henkel-Waidhofer mittels neuer Kriminalfälle fortgeführt (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 24). Auch wenn die Serie sich seitdem in ihrer inhaltlichen Konzeption kaum gewandelt hat, da die Geschichten zeitlos gehalten sind, werden in geringem Maße Anpassungen an das Lebensumfeld der Leser vorgenommen (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 19). So werden beispielsweise schrittweise, jedoch noch immer sehr zurückhaltend, technische Neuerungen wie das Handy, in die Detektivromane aufgenommen (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 19). Die Reihe wird heute auch in Deutschland von verschiedenen Autoren getragen und „2018 feierten die Detektive mit ihren 200. Fall ‚Feuriges Auge‘ 50-jähriges Jubiläum im deutschsprachigen Raum“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 17). Die beliebtesten Bücher sind *Angriff der Computer-Viren*, die letzte Übersetzung der amerikanischen Reihe, und *Fußball-Gangster*, eine deutsche Originalversion (vgl. Akstinat 2008: 73). Die Hardcover-Ausgaben erscheinen als preisgünstigere Lizenzausgaben auch im Taschenbuchformat bei den Verlagen Omnibus und dtv (vgl. Akstinat 2008: 150).

Mit den Jahren wird die „Zielgruppe der Serie (...) immer genauer ins Auge gefasst, und so gibt es neben der etablierten, Kultstatus genießenden Serie *Die drei ???*“ (vgl. Stenzel 2018: 343) weitere Versionen. 1999 erscheint der erste Band der, für eine jüngere Leserschaft ab acht Jahren konzipierten, Reihe *Die drei ??? Kids* beim KOSMOS Verlag (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 24). Bei diesen Werken handelt

es sich um eine aus der traditionellen Reihe ausgekoppelte Version, in welcher Fälle aus der Kindheit der drei Detektive geschildert werden (vgl. Akstinat 2008: 53). Intention des Verlags ist das Erreichen einer jüngeren Altersklasse und die schrittweise altersbedingte Heranführung an die Geschichten von *Die drei ???* (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 3). Seit dem ersten Band *Panik im Paradies* „wurden fast 80 Einzelbände sowie zahlreiche Sonderbände publiziert“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 3). Laut Ulf Blanck, dem meistvertretenen Autoren der kindlicheren Reihe, stellte es ein komplexes Unterfangen dar, die Welt und die Figuren der drei Fragezeichen zu verjüngen und trotzdem die charakteristischen Merkmale der Serie zu erhalten (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 12).

Die Bände von *Die drei ??? Kids* sind nummeriert, was beim Klassiker *Die drei ???* nicht der Fall ist (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 31).

2006 begann beim KOSMOS-Verlag die *Die drei !!! – Mädchenreihe*, welche das weibliche Pendant des Klassikers darstellt⁴ (vgl. Akstinat 2008: 52). Seit 2017 erscheint zudem für Leseanfänger die Erstlesereihe *Bücherhelden: Die drei ??? Kids*, mit einer Alterszielgruppe von ungefähr sieben Jahren (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 25). „Jedes Jahr erscheinen sechs neue Bände in der Reihe *Die drei ???*, vier neue Bände für *Die drei ??? Kids*, zwei Erstlesebücher sowie weitere Sonderbände“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 30).

Die Bücher über die drei Detektive sind mit insgesamt 24 Millionen verkauften Büchern⁵ „die älteste und erfolgreichste Jugendkriminalreihe im deutschsprachigen Raum“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 17). Mittlerweile handelt es sich bei ihr um einen Kultklassiker der Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Stenzel 2018: 336). Die Reihe wird sogar international unter dem Titel *The Three Detectives* vermarktet und hat mittlerweile Lizenzen in Dänemark, Polen, Finnland, Tschechien, der Slowakei und Lateinamerika (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2014: 15).

In Deutschland erfolgt die Vermarktung der Reihe seit 1979 multimedial. Das Angebot umfasst seit 1979 Hörspiele auf *Die drei ??? – Buchgrundlage*, seit 1998 Brett- und Kartenspiele sowie Puzzles, seit 2000 CD-Spiele wie *Adventure-Games*, seit 2006 Hörspiele auf Grundlage der *Die drei ??? Kids – Reihe* und seit 2007 Detektivkästen für Kinder ab acht Jahren und den ersten Film, welchem 2009 der zweite folgte (vgl.

⁴ Die Mädchenserie steht jedoch in der Kritik, Rollenklischees zu bedienen und antifeministisch zu sein.

⁵ Diese Zahl beruht auf den addierten Verkaufszahlen der beiden Reihen *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* – Stand 2019 (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 30).

Franckh-Kosmos Verlag 2019: 24 ff.). Da laut Bettina Wodianka die Popularität der *Die drei ???* Reihe primär im Medienwechsel ins Hörspiel begründet liegt, wird sich im Folgenden mit diesem genauer auseinandergesetzt (vgl. Wodianka 2018: 379 f.).

Die Hörspiele werden ab dem 12.10.1989 von der Miller International Schallplatten GmbH unter der Vertriebsmarke EUROPA veröffentlicht (vgl. Akstinat 2008: 62). Bei ihnen handelt es sich um adaptierte Hörspiele, also jene, bei denen die Grundlage der Hörspielfassung beispielsweise ein literarisches Werk ist (vgl. Müller 2018: 453). Somit findet hier ein Genrewechsel statt. „Mit über 50 Millionen verkauften Tonträgern und fast 150 Gold- und Platinschallplatten sind *Die drei ???* die erfolgreichste Hörspielproduktion der Welt“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 28). Dieser Verlagsäußerung wird durch jene von Björn Akstinat unterstützt (vgl. Akstinat 2008: 7), steht jedoch der Aussage von Wodianka gegenüber, laut der sich *Die drei ???* auf dem zweiten Platz der meistverkauften Kinderhörspiele, nach *Harry Potter*, einfindet (vgl. Wodianka 2018: 380). Insgesamt ist der Erfolg der Hörspielreihe jedoch unbestreitbar und weitet sich mittlerweile auf Live-Tournees und Vollplaybacktheaterstücke aus (vgl. Bastian 2003: 16 f.). Die Hörspiele erscheinen in einer anderen Reihenfolge als die Bücher, was darauf zurückzuführen ist, dass anfangs der Erfolg einer solchen akustischen Version der Bücher unklar war und daher die Lieblingsfolge *Der Super-Papagei* der Regisseurin Heikedine Körting als Startfolge gekürt wurde (vgl. Akstinat 2008: 62). Die Hörspielfolgen sind gegenüber den Büchern stark gekürzt, da die Skripte nur 25-30 Seiten umfassen (vgl. Akstinat 2008: 112). In den 45-60 Minuten langen Hörspielen entfallen daher viele Passagen aus den Büchern (vgl. Bastian 2003: 76). Dadurch entsteht der Reiz, trotz des Hörspielkonsums auf die Bücher zurückzugreifen, welche als Grundlage für die Folgen dienen. „Gerade sehr schwachen Lesern ermöglicht stimmklangvermittelte Literatur durch den unterstützenden Einsatz prosodischer Mittel das Werkverständnis“ (Müller 2018: 459), weshalb die Hörspiele auch als Hilfe zur Erlangung literarischer Kompetenz interpretiert werden können. Bei Hörspielen handelt es sich oftmals um Repetitionsmedien, die den Hörern ein Sicherheits- und Geborgenheitsgefühl vermitteln (vgl. Hinz 2003: 232 ff.). Die wiederholte Rezeption der akustischen Version kann dann wiederum bei der Bearbeitung der literarischen Werke von Vorteil sein.

Die Aussage von Wodianka zur Popularität der Reihe wird dadurch unterstützt, dass junge Rezipienten vor allem jene Figuren und Inhalte bevorzugen, welche „auch in

anderen Medien greifbar sind“ (Hinz 2003: 234). 1997 führte EUROPA eine Umfrage durch, die ergab, dass der Altersdurchschnitt der Hörer wider Erwarten bei 24 Jahren liegt und Erwachsene damit Hauptabnehmer der Hörspiele darstellen (vgl. Bastian 2003: 14). Diese Erhebung ist auch heute noch aktuell, wenn sich auch viele der Rezipienten im frühen Grundschulalter befinden (vgl. Müller 2018: 451). Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Hörspiele bei den jungen Erwachsenen einen Kultstatus einnehmen und daher nostalgisch konsumiert werden. Die Erwachsenen lesen ihren Kindern dann oftmals die Bücher der Reihe vor oder legen sie ihnen nahe, weswegen der Erfolg der Hörspiele sicherlich auch positive Effekte auf den Absatz der Bücherreihe hat und umgekehrt (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 19). Obgleich die originäre Zielgruppe von *Die drei ???* Kinder und Jugendliche sind, ist die Reihe also auch in der Kult-Zielgruppe erfolgreich.

Der große Erfolg der Serie zeigt sich auch darin, dass die *Die drei ???* – Reihe bereits sechs Jahre nach der deutschen Erstveröffentlichung in Werken zur Kriminalliteratur für junge Leser erwähnt wird. Dort wurde postuliert: „Wenn (...) ein Schüler auf sie stößt, so liest er meist eine große Anzahl von ihnen“ (Hasubek 1974: 81).

Festzuhalten bleibt, dass die Detektivgeschichten um die drei Fragezeichen im multimedialen Raum geschlechtsunabhängig in allen Altersstufen erfolgreich sind.

2.5 Sprachliche Komplexität

Beim Begriff ‚Komplexität‘ handelt es sich um ein „methodisch-heuristisches Konzept, mit dem wir die Qualität sprachlicher Systeme und sprachlicher Äußerungen beschreiben“ (Hennig 2017: 7). Sprachliche Komplexität zu umfassen, ist ein komplexes Unterfangen, da in der Literatur verschiedene, voneinander abweichende Definitionen und Ansätze existieren (vgl. Grandel 2018: 8). „Unterschiedliche Komplexitätskonzepte hängen von unterschiedlichen Erkenntnisinteressen und – damit eng verbunden – vom jeweils gewählten Untersuchungsgegenstand (...) und Blickwinkel (...) ab“ (Grandel 2018: 5).

Es kann zwischen der *global linguistic complexity* und der *local linguistic complexity* unterschieden werden. „Mit Letzterem ist die Komplexität bestimmter sprachwissenschaftlicher Ebenen – etwa der Morphologie, Phonologie, Syntax, Semantik,

Lexik oder Pragmatik – gemeint, mit Ersterem eine all diese Subbereiche umfassende Komplexität einer Sprache“ (Grandel 2018: 7).

Da „die Komplexität einer Sprache von Wandel betroffen sein kann und dabei variabel ist“ (Grandel 2018: 12), baut diese Arbeit die Definition der sprachlichen Komplexität auf der Annahme auf, dass diese nicht dem Äquikomplexitätsaxiom⁶ entspricht.

Es gibt verschiedene Arten der Komplexitätsbestimmung eines Textes. Nach der absolut-quantitativen Komplexität ist eine „Sprache (...) dann komplexer als eine andere, wenn sie mehr grammatikalische Kategorien aufweist“ (Grandel 2018: 9); nach der redundanz-induzierten Komplexität ist eine „Sprache (...) die mehr Redundanz als eine andere aufweist“ (Grandel 2018: 9) komplexer und nach der irregularitäts-induzierten Komplexität jene Sprache, „die sich als irregulärer erweist“ (Grandel 2018: 10). Darüber hinaus gibt es noch jene Komplexitätsdefinition, die danach schaut, welche Sprachform „mehr Phänomene/ Strukturen aufweist, die den Zweitspracherwerb erschweren“ (Grandel 2018: 10) und die sich daher vor allem in Kontext von Texten für Sprachlerner anbietet.

„Unter der Annahme, dass der Übergang von einfachen zu komplexen Strukturen mit einem ‚Mehr‘ an Entitäten korreliert, ließe sich ein Komplexitätszuwachs beispielsweise rein quantifikatorisch durch die Zunahme an Entitäten innerhalb eines Systems bemessen“ (Zeman 2017: 53). So könnten nach diesem Ansatz Texte mit höherer Seitenzahl, Sätze mit mehr Wörtern und Worte mit mehr Buchstaben gegenüber der reduzierten Varianten als die komplexere Version verstanden werden. Dieser Komplexitätsdefinition schließt sich Ewers an, indem er postuliert, dass Komplexität eine „Frage des Quantums, der Länge, der Zahl der Glieder“ (Ewers 2000: 252) sei, aus denen sich die literarischen Botschaften zusammensetzen. Diese Hypothese wird durch Ergebnisse der empirischen Forschung gestützt, in welcher beispielsweise ermittelt wurde, dass die Lesedauer bei langen Wörtern gesteigert ist, welches auf einen Komplexitätszuwachs bei der Decodierung zurückzuführen ist (vgl. Meng 1998: 160 ff.). Doch der Satzumfang alleine kann nicht als Kriterium herangezogen werden, da auch weitere Aspekte, wie der grammatikalische Aufbau, eine wichtige Rolle beim Komplexitätszuwachs spielen. Lange Sätze sind beispielsweise leichter verständlich,

⁶ Laut der Äquikomplexität sind alle existierenden Sprachen in ihrer Summe in gleichem Maße komplex, jedoch mit unterschiedlichen Schwerpunkten in den variierenden Sprachbereichen (vgl. Grandel 2018: 5).

wenn es sich bei ihnen um Aufzählungen handelt (vgl. Oksaar 1979: 104). In einem solchen Fall ist zwar ein Mehr an Entitäten zu verzeichnen, die Komplexität jedoch sinkt gegenüber den komplexeren Satzgefügen mit geringerer Wortanzahl.

Generell sind Einfachsätze weniger komplex als Satzgefüge und –verbindungen (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 229). Darüber hinaus wird ein Satzgefüge komplexer, „wenn es neben dem finiten Verb noch eine oder mehrere satzwertige Partizipial- oder Infinitivkonstruktionen enthält oder mehr als ein finites Verb ausweist“ (Bryant et al 2017: 287). Sätze, die „durch parenthetisch eingeschobene Einheiten erweitert werden“ (Imo/ Lanwer 2017: 156) können somit stets als komplexer bewertet werden. Ewers unterstützt diesen Komplexitätsanstieg und erweitert ihn um die Aussage, dass parataktische gegenüber hypotaktischen Satzstrukturen weniger komplex sind (vgl. Ewers 2000: 211). Zudem können Abstufungen in den Nebensätzen vorgenommen werden. So sind Relativsätze als besonders komplex einzustufen, da sie „ganz systematisch zur Entstehung von syntaktischen Ambiguitäten“ (Meng 1998: 10) führen, da die Relativpronomen satzinitial sind und „sich daher nicht unbedingt in dem Teilsatz befinden, in dem sie eine syntaktische Funktion übernehmen“ (Meng 1998: 23). Übersichtliche Satzstrukturen, in welchen die syntaktische Zuordnung unkompliziert ist und leicht fällt, können somit als die einfachsten Sätze definiert werden. Meng stellt die Hypothese auf, dass insgesamt eine Subjekt-Objekt-Präferenz in den verschiedenen Satzformen vorherrscht. Seiner „Theorie zufolge hat also ein subjektinitialer deklarativer Hauptsatz (...) eine einfachere Struktur als Hauptsätze (...), in denen Objekte oder andere Satzglieder die Position neben dem finiten Verb einnehmen“ (Meng 1998: 25). Doch auch in Nebensätzen wird eine solche Struktur präferiert (vgl. Meng 1998: 75). Des Weiteren ist die Verknüpfung zwischen den Sätzen und den Satzgliedern von großer Bedeutung für die sprachliche Komplexität. Am einfachsten ist die sogenannte Nullstufe, in welcher keine Verknüpfungen vorgenommen wird (vgl. Ewers 2000: 252). Es folgen die Kettenbildung durch die „Aneinanderreihung nach dem ‚und dann‘-Schema“ (Ewers 2000: 252); anschließend die Kausalverknüpfung und am Komplexesten stellt sich die Finalverknüpfung dar (vgl. Ewers 2000: 252). Zur leichteren Verständlichkeit sollte ein Text jedoch ein hohes Maß an Kohäsion aufweisen (vgl. Bryant et al 2017: 287). Dies kann beispielsweise über die Kontrolle des Vorhandenseins der „Konnektoren Relativwörter, Junktionen, Adverbien, Abtönungspartikel und Präpositionen“ (Bryant et al 2017: 287) nachgewiesen werden. Adversative

und konzessive Konnektoren hingegen steigern den sprachlichen Anspruch (vgl. Hennig 2017: 16).

Zudem macht der Gebrauch des Passivs – gegenüber dem Aktiv – Texte sprachlich komplexer (vgl. Hennig 2017: 16). Dies liegt darin begründet, dass hier „aufgrund der Gegenläufigkeit von Syntax und Semantik“ (Oksaar 1979: 102) beim Rezipienten zwischen grammatischer und semantischer Struktur differenziert werden muss. So werden bei Passivsätzen mehr Informationen zur Verarbeitung benötigt. Durch Passivvermeidung kann somit das Komplexitätsmaß im Text verringert werden. Diese Passivkonstruktionen können beispielsweise durch die leichteren man-Konstruktionen ersetzt werden (vgl. Bryant et al 2017: 292).

Insgesamt spielt neben dem Satzaufbau jedoch auch die semantisch-lexikalische Ebene eine Rolle in der Komplexitätsevaluation. Hier kann die lexikalische Dichte pro Nominalphrase als Komplexitätsmaß angesetzt werden (vgl. Pohl 2017: 264). Die sprachliche Komplexität ist gering, wenn es sich bei den genutzten Wörtern um geläufige Lexeme aus der Alltagssprache handelt (vgl. Oksaar 1979: 103). Die Verwendung eines begrenzten Wortschatzes, bestehend aus einer geringen Zahl an Fachtermini, wird daher als weniger komplex eingestuft (vgl. Ewers 2000: 211). Die Komplexität kann auch dadurch vermindert werden, dass die Fachbegriffe im Text erklärt werden (vgl. Siebert 1996: 12).

„Wortbildungsprodukte (wie Kompositionen und Derivationen) [sind] nach der Dekompositionshypothese der Sprachforschung (...) komplexer als Simplicia“ (Bryant et al 2017: 284). Dies kann beispielsweise auch auf die verkomplizierende Verwendung von Neologismen übertragen werden. Darüber hinaus stellt ein hohes Maß an Substantiven eine Anspruchssteigerung dar (vgl. Siebert 1996: 19). In dieser Hinsicht stellen vor allem abstrakte Hauptwörter und ung – Nominalisierungen eine Schwierigkeit dar (vgl. Hennig 2017: 16; Oksaar 1979: 102). Insgesamt werden Wörter auch dann sprachlich komplexer, wenn das Schwa – auch mittlerer Zentralvokal genannt – wegfällt (vgl. Grandel 2018: 141), wie dies häufig in der konzeptionell mündlichen Kommunikation geschieht.

Darüber hinaus können anspruchsvolle Stilmittel den sprachlichen Anspruch heben. Dies soll im Folgenden am Beispiel der Metapher dargestellt werden. „Metaphern sind `momentane Sprachschöpfungen`, das heißt unkonventionelle Verknüpfungen von Worten, die in der Sprache noch keine bereits fixierte Bedeutung haben. Durch die

semantische Widersprüchlichkeit ihrer sprachlichen Elemente ist nicht eindeutig geregelt, wie eine Metapher genau zu verstehen ist. Ihre Bedeutung wird situativ und unkonventionell festgelegt“ (Bachmann-van Helt 2015: 76), wodurch sie in der geschlossenen Lesesituation zu einer sprachlichen Hürde werden kann.

Eine große Anzahl an Verben kann sich komplexitätsmindernd auswirken (vgl. Oksaar 1979: 102). Dabei wird der Text einfacher, wenn das Verb als Teil eines Matrixsatzes statt eines reduzierten Relativsatz oder eines anderen eingebetteten Satzes fungiert (vgl. Meng 1998: 51). Dagegen machen der Konjunktiv, die Passivform und Funktionsverbgefüge Verben komplexer (vgl. Bryant et al 2017: 287).

Jedoch muss bei Bewertung der sprachlichen Komplexität „weit mehr berücksichtigt werden als das Niveau der sprachlichen syntaktischen Strukturen“ (Bachmann-van Helt 2015: 228). So kann sich beispielsweise die Erzählperspektive auf das Verständnis und daher auf die Komplexität der Sätze und Textpassagen auswirken (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 228). „Denn durch die Erzählperspektive können auch einfache Worte und Sätze eine Interferenz, beziehungsweise Mehrstimmigkeit aufweisen, die nicht ohne Einfluss auf deren literarische Komplexität ist“ (Bachmann-van Helt 2015: 233).

In der Textstruktur sind beispielsweise beschreibende und erörternde Passagen schwieriger, da in diesen weniger auf das komplexitätsmindernde Element der wörtlichen Rede zurückgegriffen werden kann (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 34). Die direkte wird als weniger komplex als die indirekte Rede aufgefasst (vgl. Ewers 2000: 211). Dies liegt darin begründet, dass sie weniger mittelbar ist als die indirekte Rede. Darüber hinaus sollte der Gebrauch der erlebten Rede auf ein geringes Maß reduziert werden, wenn die Äußerungen auf einem geringen sprachlichen Niveau bleiben sollen (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 31). Betreffend der Komplexität ergibt sich folgende Steigerung bei der „Wiedergabe von innerer Rede, Gedanken, Assoziationen etc. (...): innere direkte Rede, innere indirekte Rede, Gedankenbericht, erlebte Rede“ (Ewers 2000: 254).

Daher kann konkludiert werden, dass beispielsweise auch der strukturellen Erzählaufbau und die Wahl der Narration eine Auswirkung auf die sprachliche Gestaltung eines Textes haben. Denn grammatikalische Ausgestaltungen, wie die Wortanzahl pro Satz, geben noch nicht zwingend Aufschluss über den sprachlichen Anspruch eines

Werkes. Aufgrund dessen wird in der nachfolgenden Analyse die sprachliche Komplexität um verschiedene komplexitätssteigernde Elemente aus verschiedenen Bereichen, wie dem Erzählaufbau und der paratextuellen Gestaltung ergänzt, um ein akkurateres Bild der Komplexitätsanforderung in den Werken zu generieren.

3. Begründung des Forschungsgegenstandes - Korpus

Im Rahmen der nachfolgenden Untersuchung wird eine beispielhafte vergleichende Analyse zweier Kriminalreihen für junge Leser vorgenommen. In diesem Kapitel soll das Untersuchungskorpus sowie die Kriterien zur Erstellung ebendieses vorgestellt werden.

Das Korpus setzt sich aus Einzelbänden aus den Reihen *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* zusammen. Als Kriterium für die Auswahl als Untersuchungsgegenstand wurde der hohe Stellenwert von *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* in der Kinder- und Jugendliteratur herangezogen. Dieser kann an ihren hohen Verkaufszahlen und ihrer Eingliederung auf Platz zwei – nach dem Erfolgsklassiker *Harry Potter* – der meistgelesenen Bücher der Jugend im Jahr 2016 festgemacht werden (vgl. mpfs 2017: 22 f.). Dass die Werke der Kriminalreihe *Die drei !!!* nicht in das Korpus mit aufgenommen wurden, liegt darin begründet, dass – entsprechend ihrer weiblichen Zielgruppe – Anpassungen im Figurenaufbau und in der thematischen und inhaltlichen Gestaltung der Werke getroffen wurden. Ein Vergleich mit *Die drei !!!* würde daher primär Unterschiede herausstellen, welche in Folge der Anpassung an die weibliche Leserschaft vorgenommen wurden.

Neben den klassischen Geschichten der Einzelbände existieren zahlreiche weitere literarische Versionen aus der Welt der drei Fragezeichen, wie beispielsweise Kurzgeschichten, Ratekrimis, Detektivhandbücher, Sachbücher, Graphic Novels und die Midi-Bände. Diese wurden in das Analysekorpus jedoch nicht aufgenommen, da die meisten Formen der Sonderbände entweder nur für die Leser von *Die drei ???* oder nur für jene von *Die drei ??? Kids* erhältlich sind. Zudem wird in dieser Arbeit die Unterscheidung in Hinsicht auf die Komplexität verschiedener Kriminalreihen vorgenommen. Als solche müssten die Sonderbände zur Aufnahme in das Korpus die Kriterien einer Kriminalerzählung erfüllen und zudem über einen Seriencharakter

verfügen, was beispielsweise bei den Detektivhandbüchern und Sachbüchern nicht gegeben ist.

Daher beschränkt sich das Analysekörpus insgesamt auf die Einzelbände der Reihen *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids*.

In der Arbeit stehen vor allem die Werke von Ben Nevis im Vordergrund, wenngleich er nicht der Autor ist, der insgesamt die meisten Bücher der Reihen geschrieben hat. Dies liegt darin begründet, dass es sich bei ihm um den einzigen Autoren – abgesehen von Christoph Dittert, der jedoch nur Sonderbände für *Die drei ??? Kids* verfasst hat – handelt, der für *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* Geschichten schreibt. Da beim Vergleich seiner Bücher Unterschiede aufgrund variierender individueller Schreibmuster verschiedener Autoren vermieden werden können, stellen seine Werke den Hauptfokus der Analyse und damit im Korpus dar.

Bei Ben Nevis handelt es sich um einen, unter einem Pseudonym schreibenden, Journalisten, der seit 1997 für *Die drei ???* und seit 2008 für *Die drei ??? Kids* schreibt (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2014: 13). Er verfasste bislang 22 Bände der Kultreihe, drei Bände von *Die drei ??? Kids* sowie vier Sonderbände.

Bei der spezifischen Auswahl unter seinen Werken wurde darauf geachtet, dass diese im Erzählaufbau und der thematischen Entfaltung beispielhaft für die Reihen stehen und ihre Besonderheiten prägnant darstellen. Zudem sollten die, zur Analyse genutzten, Bände der beiden Reihen im selben Jahr erschienen sein, damit ausgeschlossen ist, dass eine Entscheidung des Verlags zur Veränderung der Konzeption über die Jahre Ursache für variierende Ausarbeitungen der Bände ist. Die Einzelbände *Die drei ??? Skateboardfieber* und *Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach* aus dem Jahr 2010 erfüllen diese Kriterien und gewährleisten daher am ehesten eine Vergleichbarkeit der Werke, weshalb sie für diese Arbeit ausgewählt wurden. Jedoch beschränkt sich das Analysekörpus nicht auf diese beiden Werke, sondern wird aus methodischen Gründen um weitere Einzelbände ergänzt. Auf die Notwendigkeit dieser Korpuserweiterung wird im nachfolgenden Methodenkapitel näher eingegangen.

4. Methodisches Vorgehen

Bei den beiden Kriminalserien handelt es sich um intendierte und spezifische Kinder- und Jugendliteratur, die für verschiedene Altersklassen ausgewiesen ist. So kann *Die drei ??? Kids* mit einer Zielgruppe von acht bis elf Jahren als Vorläuferwerk für jüngere

Leser betrachtet werden (vgl. Navarro 2020). Die Arbeitshypothese ist daher, dass in den Werken von *Die drei ??? Kids* mehr leserbezogene Akkommodationen aufzufinden sind und die Komplexität insgesamt gegenüber dem Klassiker geringer ist, bei welchem die Altersempfehlung vonseiten des Verlags zehn bis dreizehn Jahre beträgt (vgl. Navarro 2020). *Die drei ???* können gegenüber *Die drei ??? Kids* somit auch als All-Age- oder Crossover-Literatur bezeichnet werden. Beim Franckh-Kosmos Verlag handelt es sich nach der Definition von Ewers (2000: 43) um einen Kinder- und Jugendbuchverlag.

Bei der Komplexitätsanalyse kann nach verschiedenen Ansätzen gearbeitet werden:

Ein Text als ganzer ließe sich zum einen als einfach bzw. komplex qualifizieren in Relation zu anderen Texten, die sich im Vergleich zu ihm als noch einfacher bzw. noch komplexer erweisen. Zum anderen ließe sich ein Werk als ganzes auf einen bestimmten Rezipienten beziehen und als entweder unterfordernd, fordernd oder überfordernd kennzeichnen. (Ewers 2000: 268)

In der vorliegenden Arbeit wird die Erste dieser Analysevarianten durchgeführt, da bei dieser das Sprachvermögen und die Literaturkenntnis der Rezipienten außen vor bleiben, die einen eigenen Forschungsgegenstand darstellen.

Entsprechend der Untersuchung von Akkommodationen an die Leser der Kinder- und Jugendliteratur wird dabei folgende Untersuchungsmethode gewählt: „Man vergleicht zwei Stichproben aus Texten ungefähr gleichen Typs, die vom gleichen Autor zur ungefähr gleichen Zeit für verschiedene Adressaten (...) geschrieben werden“ (Siebert 1996: 19). Dabei wird nach Siebert im Aufbau der Analyse wie folgt vorgegangen: „Wir empfehlen, **erstens** das Textganze (...) zu charakterisieren, **zweitens** konstituierende Einheiten und Strukturen (...) nachzuweisen, **drittens** Sprachverwendungsweisen, sprachliche Formulierungen (...) hinsichtlich ihrer Textfunktion zu bewerten“ (Siebert 1996: 11). Entsprechend werden textanalytische mit stilistischen Analyseverfahren verknüpft.

In dieser Arbeit wird sich auf der sprachlichen Ebene mit der local linguistic complexity sowie der semantisch-lexikalischen Komplexität auseinandergesetzt. Als sprachliche Norm wird die Standardsprache gewählt, sodass beispielsweise die Jugendsprache als Abweichung dieser Norm untersucht wird.

Wenn auch der allgemeine Sprachkontakt der Rezipienten in Bezug auf die Ermittlung der Sprachkomplexität einen wichtigen Faktor darstellt (vgl. Grandel 2018: 135), bleibt dieser in der vorliegenden Komplexitätsanalyse unberücksichtigt, da er im Rahmen der Arbeit nicht empirisch zu erheben ist. Die „ususelle Komplexität aus der Innensicht der Sprachbenutzer“ (Imo/ Lanwer 2017: 168) wird daher nicht untersucht.

In der Analyse werden Erkenntnisse aus der absolut-quantitativen und der redundanz-induzierten Komplexitätsdefinition nach Grandel verknüpft und auf die Texte von *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* angewandt, um eine sprachliche Komplexitätseinschätzung vornehmen zu können. Diese Erkenntnisse werden um jene aus der Forschung zu den Akkommodationen in der Kinder- und Jugendliteratur ergänzt. Dabei werden kindgemäße Akkommodationen gemäß Ewers (2000: 243) als Vereinfachungen gehandelt.

In Bezug auf die Illustrationen wird primär auf die dargestellten Motive und die Text-Bild-Verknüpfungen eingegangen und weniger auf deren stilistische Umsetzung. Dies liegt darin begründet, dass es bei den Illustratoren der beiden Reihen keine Überschneidungen gibt und daher die Bildgestaltung aufgrund des individuellen Stils der Zeichner und nicht unbedingt aufgrund planmäßig verlegerischer Überlegungen variiert. Auf gravierende Unterschiede wird jedoch trotzdem eingegangen, da sich auch zwischen den verschiedenen Illustratoren ein mehr oder weniger einheitlicher Zeichenstil durchsetzen konnte und daher auffällige Unterschiede zwischen den Buchreihen vermutlich verlegerisch begründet sind. Prägnante Unterschiede zwischen den beiden Reihen, die in nahezu allen Werken der einzelnen Reihe auftaucht, werden somit nicht als individuelle Entscheidung der Illustratoren, sondern eine bewusste Konzeption des Verlags verstanden. Denn solche durchgängigen Unterschiede können als Merkmale der einzelnen Reihen verstanden werden, die sie voneinander abgrenzen.

Die exemplarische Illustrationsanalyse erfolgt immer anhand jeweils eines Buches von jeder Reihe, welches im selben Jahr erschienen ist. So soll gesichert werden, dass nicht der zeitliche Wandel für die Unterschiede verantwortlich ist, sondern eine bewusste Entscheidung des Verlages zur Unterscheidung der beiden Kriminalserien. Die Analyse der Text-Bild-Verknüpfung erfolgt nach Thiele (2003b: 78 f.). Die generelle Bildanalyse erfolgt nach Große 2011 und wird mit der Bilderbuchanalyse nach Dichtl 2017 und Gelberg 2005 verknüpft.

Bei der paratextuellen Ebene wird primär auf die Erkenntnisse bezüglich des Aufbaus des Paratextes nach Genette 2001 zurückgegriffen. Jedoch bleibt der Epitext weitestgehend außen vor, da der Fokus der Analyse auf dem Peritext liegt. Des Weiteren wird nicht zwischen dem auktorialen und verlegerischen Paratext unterschieden, da unklar ist, in welchem Umfang die Autoren beim Franckh-Kosmos Verlag Einfluss auf die paratextuelle Gestaltung der Werke nehmen können.

In der paratextuellen Analyse wird auf alle Bücher der Jugendkriminalreihen *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* eingegangen, um die grundlegenden Aufmachungen der Kriminalreihen miteinander zu vergleichen, wobei jedoch exemplarisch auf einzelne Werke näher eingegangen wird. So werden beispielsweise bei der Analyse des Einbandes zunächst allgemeine Unterschiede zwischen den Reihen festgehalten und diese dann exemplarisch an je einem Werk der Reihe näher ausgeführt. Dadurch wird vermieden, dass werkspezifische Illustrationsmerkmale als Charakteristika der jeweiligen Reihe missinterpretiert werden.

Nach diesem Muster wird auch bei der Analyse der Figurengestaltung gearbeitet. Hier werden exemplarisch Auszüge aus verschiedenen Werken der Reihe dargestellt, welche bestimmte Charaktereigenschaften der Figuren besonders deutlich darstellen. Entgegen der paratextuellen Analyse wird hier jedoch zudem noch auf Sonderbände eingegangen, da in diesen die Figurengestaltung teilweise mittels Steckbriefen oder Kurzbeschreibungen erläutert wird. Der Aufbau der Figurenanalyse der drei Detektive orientiert sich teilweise am Kapitel „Charaktere“ der Diplomarbeit von Kathrin Schmidt⁷.

Bei der Analyse der Handlungsstruktur wird jeweils auf den ersten Band der Reihen eingegangen, um die Einführung der Figuren und der Gattung des Detektivromans zu untersuchen. Dabei handelt es sich um die Werke *Die drei ??? und das Gespensterschloss* und *Die drei ??? Kids. Panik im Paradies*. Da diese jedoch zu verschiedenen Zeiten entstanden sind und damit einhergehend gewisse Veränderungen selbstredend vorkommen, wird primär darauf eingegangen, ob und wie die Figuren eingeführt werden und wie die Detektive an ihren ersten Fall kommen. Historische Neuerungen, wie beispielsweise den Einzug technischer Hilfsmittel, bleiben außen vor.

⁷ Schmidt, K. (2002): *Die drei ??? – Eine populäre Kriminalserie für Kinder. Untersuchungen zur Konzeption und medienübergreifenden Vermarktung*. Stuttgart: Hochschule der Medien

Hinzu kommt eine detaillierte Analyse der Handlungsstruktur und –entfaltung anhand der Werke *Die drei ??? Skateboardfieber* und *Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach* von Ben Nevis. Die Analyse erfolgt auf Basis der Erzähltheorie, wobei ein besonderer Fokus auf der Darbietungsweise der Handlung liegt. Hier wird das Vorhandensein des klassischen Aufbaus von Detektivgeschichten nach Marsch untersucht und eine Spannungskurve in Anlehnung an Hasubek (1974: 48) erstellt.

Auf die genannten Bücher von Ben Nevis wird sich dann auch in der sprachlichen Analyse bezogen. Hier erfolgt jedoch eine Einschränkung, denn die sprachliche Analyse wird jeweils auf das erste Kapitel der beiden Bände beschränkt. Denn nach Best (2006: 39) ist die Auswahl eines Kapitels für die Analyse geeignet, da es sich dann um einen fortlaufenden Text handelt, der vollständig ausgewertet werden kann und trotzdem eine geeignete Länge aufweist. Da es sich jedoch beim ersten Kapitel des Kids-Werkes um ein Kapitel handelt, welches den Rechercheteil der Detektion beinhaltet und somit zahlreiche Fachwörter einführt und bei *Die drei ???* um ein spannungsgeladenes Kapitel, wurde auch das neunte Kapitel von *Monster in Rocky Beach* analysiert. Denn dieses weist eine ähnliche Spannungsstruktur wie *Die drei ???* sowie eine ähnliche Wortanzahl wie das erste Kapitel von *Die drei ??? Kids* auf und wird daher exemplarisch herangezogen.

Bei der sprachlichen Analyse wird zudem ein besonderes Augenmerk auf die wörtliche Rede gelegt. Diese wird daraufhin untersucht, ob sie sich mehr an konzeptionell schriftlichen als an konzeptionell mündlichen Strukturen orientiert. Dies ist der einzige Unterpunkt, in dem Abweichungen von der Standardsprache nicht als Normbruch verzeichnet, sondern als Anpassung an das kinder- und jugendliterarische Sprachmuster untersucht werden. Dies geschieht jedoch nur im Ansatz, da eine tiefgreifende Analyse aufgrund des Umfangs und der Komplexität eine eigene Forschungsfrage darstellen würde.

Im Kontext der sprachliche Analyse wird primär mit der relativen statt der absoluten Häufigkeit argumentiert, da die Kapitel eine unterschiedliche Länge aufweisen und damit einhergehend eine Argumentation nur entlang der relativen Zahlen zu wissenschaftlich verwertbaren Ergebnissen führt.

Insgesamt wird in dieser Arbeit analysiert, an welchen Stellen kindgemäße Akkommodationen vorgenommen und ob und in welchem Umfang komplexitätssteigernde Elemente in die Erzählung eingebaut werden.

5. Vergleichende Analyse

Im Folgenden wird die Hypothese der Komplexitätsdifferenz in *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* überprüft, um Schlussfolgerungen treffen zu können, welche Reihe in welchen Aspekten komplexer gestaltet ist.

5.1 Paratextuelle Ebene

5.1.1 Aufmachung

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der extratextuellen Gestaltung. Obgleich die paratextuelle Gestaltung deutliche Parallelen aufweist, unterscheiden sich die Reihen dennoch in einer Vielzahl von Aspekten, was dafür sorgt, dass sie optisch miteinander verknüpft, jedoch trotzdem voneinander abgegrenzt werden.

Bei beiden Reihen handelt es sich um Hardcover mit Fadenheftung und Stehkanten. Jedoch verfügen die beiden Reihen über ein variierendes Format. So sind die Bücher von *Die drei ???* im Format 14x20cm gehalten, während die *Die drei ??? Kids* mit 13x19cm geringfügig kleiner ausfallen. Dies kann als eine paratextuelle Akkommodation an den jungen Leser mit seiner geringeren Handgröße verstanden werden.

Beide Reihen treten besonders durch ihre schwarze Färbung hervor, welche den Umschlagrücken und den Einband prägen. Der dunkle Grund wird bei beiden Reihen auf dem Buchrücken auf den untersten vier Zentimetern durch den rot unterlegten Verlagsnamen in weißer Schrift und vertikaler Schreibweise unterbrochen. Bei *Die drei ???* wird der Buchrücken noch durch die horizontale Schreibweise des Reihentitels und die Wiederholung dieses Reihentitels mitsamt dem Einzelbandtitel in vertikaler Ausrichtung ergänzt. Bei der Kids-Reihe ist hingegen alles horizontal gedruckt. Hier findet sich auch der Reihentitel, jedoch fehlt der Titel des Einzelbandes. Eine Einordnung des Bandes erfolgt hier über die Nummer des Bandes. Bei *Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach* handelt es sich beispielsweise um eine 44, welche oben dem Buchrücken prägt. Des Weiteren findet sich auf dem Buchrücken der Kids-Reihe noch der Aus-

schnitt einer Illustration im Stil der Reihe, welches – wenn mehrere Bände in der richtigen Reihenfolge nebeneinanderstehen – ein Gesamtbild ergibt.

Auch die Buchdeckel sind durch Bilder geprägt. Der vordere Buchdeckel ist bei beiden Reihen neben dem schwarzen Untergrund durch ein Titelbild und den Reihen- sowie Einzelbandnamen geprägt. Rechts unten befindet sich wieder der rot unterlegte Verlagsname in weißer Schrift. Bei *Die drei ???* nimmt die farbig gestaltete Coverillustration 70% der Fläche ein, während es hingegen bei *Die drei ??? Kids* lediglich knapp 52% sind. Die Bilder sind bei der älteren Reihe auf ein Rechteck begrenzt, während bei der Kids-Version einzelne Bildaspekte über diese Rahmung hinausragen. Bei *Die drei ???* schließen die Bilder am Rand und unten mit dem Buchformat ab. Darüber findet sich in weißer Schrift rechtsbündig der Reihen- und Einzelbandtitel. Nur die drei Fragezeichen sind in den, im Buch beschriebenen, Farben weiß, rot und blau gehalten. Diese Färbung findet sich auch in der Kids-Reihe wieder. Hier findet sich jedoch der Einzelbandtitel unter der Illustration wieder, was als Akkommodation im Sinne der besseren Übersichtlichkeit und Strukturiertheit verstanden werden kann. Der Schrifttyp wird für die Ergänzung ‚Kids‘ variiert und imitiert eine handschriftliche Ergänzung, die kursiv geschrieben ist.

Charakteristisch für die beiden Kriminalromanreihen sind jedoch insgesamt „der schwarze Umschlag mit den drei Fragezeichen in Weiß, Rot und Blau und einer bunten Grafik darunter“ (Franckh-Kosmos Verlag 2014: 5), wodurch ein Wiedererkennungswert generiert wird.

Der Buchrücken bei *Die drei ???* greift in der linken Ecke in einer 3,5 x 3,5cm großen Illustration einen Ausschnitt des Titelbildes wieder auf. Rechts, leicht nach unten versetzt, findet sich erneut der Reihen- und Buchtitel. Darunter steht in Flattersatz der Klappentext.

Bei *Die drei ??? Kids* ist der Buchrücken in jeweils drei Text- und drei Bildfelder geteilt, die abwechselnd links und rechts positioniert sind. Die Bilder greifen dabei entweder ganze Bilder bzw. Ausschnitte der Illustrationen aus den Büchern bzw. des Titelbildes auf – wie beispielsweise bei *Monster in Rocky Beach* – oder sind Neuschöpfungen – wie beispielsweise bei *Zombie-Alarm*. Das erste Textfeld, welches sich stets oben links befindet, trägt den Inhalt „Für Leser ab 8 Jahren: Die drei ???

Kids“. Beim zweiten Textfeld, mittig rechts, handelt es sich um einen Auszug aus dem Werk und beim letzten Textfeld um den Klappentext in Flattersatz.

Der Flattersatz bei beiden Büchern geht mit einer Komplexitätsminderung einher (Ewers 2000: 208). Das durch die zahlreichen Illustrationen geprägte Layout von *Die drei ??? Kids* kann jedoch gegenüber der reduzierten Variante bei *Die drei ???* als paratextuelle Akkommodation und daher als kindgemäßer und daher weniger komplex verstanden werden (vgl. Ewers 2018: 9). Auf diese wird im Unterkapitel ‚Illustrationen‘ näher eingegangen. Der Textauszug bei *Die drei ??? Kids* kann zudem als zusätzlicher Leseanreiz verstanden werden, der durch eine spannungserzeugende Textpassage die Lesemotivation der jungen Rezipienten erhöhen soll.

Insgesamt werden also bei *Die drei ??? Kids* mehr paratextuelle Anpassungen in Bezug auf die Aufmachung der Werke vorgenommen, wie beispielsweise das Format und die zusätzliche Bebilderung, weshalb diese als weniger komplex eingestuft werden können.

5.1.2 Illustrationen

In diesem Kapitel wird auf einen direkten Bildvergleich zwischen den Reihen verzichtet, da es keine Überschneidungen zwischen den Illustratoren gibt. Jedoch kann beim Vergleich auf die Bildhäufigkeit und Aspekte, wie die inhaltliche Gestaltung oder den Stil der Illustrationen, eingegangen werden.

Beide Reihen sind geprägt durch Illustrationen auf dem Titelblatt. Die Illustrationen unterscheiden sich in einem auffälligen Detail: in den Bildern der älteren Reihe sind die drei Detektive nie abgebildet, während sie in den Illustrationen von *Die drei ??? Kids* den Hauptfokus des Coverbildes einnehmen. Die Entscheidung, dass die Detektive nicht dargestellt werden, wurde von der ursprünglichen Illustratorin Aiga Rasch getroffen und liegt darin begründet, dass die Fantasie der Leser nicht eingeschränkt werden sollte (vgl. Akstinat 2008: 11). Stets haben die Bilder einen zentralen Gegenstand, welcher höchstens um ein Setting ergänzt wird. Die „???-Bilder sind plakativ, klar und einfach gestaltet. Es gibt auch immer einen schnell erkennbaren Zusammenhang zwischen den Namen der Bücher und den Umschlagmotiven“ (Akstinat 2008: 12). Bei *Die drei ??? Skateboardfieber* steht beispielsweise ein Skateboardfahrer im Fokus des Bildes, welcher den zentralen Gegenstand der Geschichte – einen in einem Quader befindlichen

Speicherstick – in der Hand hält. „Knallbunte, gespenstische Illustrationen auf schwarzem Grund: Die Optik der ‚Die drei ???‘-Bücher war Ende der 60er Jahre ein absolutes Novum auf dem Kinderbuchmarkt“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019) und ist bis heute ein prägnantes Merkmal der Reihe mit hohem Wiedererkennungswert.

Die Titelbilder von *Die drei ??? Kids* sind hingegen detailreicher und legen den Fokus meist auf die drei Detektive sowie einen weiteren Aspekt, der mit der Geschichte in Verbindung steht. Im Falle von *Monster in Rocky Beach* handelt es sich hierbei beispielsweise um das Monster aus der Geschichte mitsamt seinen Fußspuren. Nichtsdestotrotz handelt es sich entsprechend der Definition von Thiele (2003b: 77 f.) bei den Illustrationen der beiden Reihen um monoszenische Bilder. Denn obgleich bei *Die drei ??? Kids* stets die drei Fragezeichen sowie ein mit ihnen interagierender Aktant oder Gegenstand zu sehen sind, handelt es sich nur um die Darstellung einer einzelnen Szene.

Die Illustrationen beider Reihen sind variierend in Frontalansicht und leichter Vogelperspektive gezeichnet. Dadurch kann ein Bühneneffekt entstehen, bei welchem der Betrachter das Gefühl erfahren kann, in die Geschichte der Erzählung mit eingebunden zu sein.

Im Kontext der Bildgestaltung ist hervorzuheben, dass die Illustrationen bei *Die drei ??? Kids* mit ihren klaren Linien und Strukturen an Comics erinnern. Sie verfügen über Räumlichkeit und sind durch sich überschneidende Bildelemente geprägt. Die Gestaltung der Coverbilder zeigt somit neben den handelnden Personen auch die Gegenstände und Personen in ihrer Umgebung, welche Aufschluss über den Ort des Geschehens und teilweise des Kontextes liefern.

Demgegenüber kann die Titelgestaltung bei *Die drei ???* als einer Vermischung von malerischem und grafischem Stil (vgl. Thiele 2003b: 73 f.) ohne klare räumliche Strukturen verstanden werden. Hier wird lediglich in einigen Werken durch eine angedeutete Hintergrundgestaltung eine gewisse Räumlichkeit erzeugt. Generell kann jedoch festgehalten werden, dass die Covergestaltung von *Die drei ??? Kids* mehr Details liefert und verstärkt eine Szene darzustellen versucht, während bei *Die drei ???* lediglich zentrale Gegenstände abgebildet werden, ohne dass diese zwingend in einen Kontext eingebettet werden.

Da die Titelbilder häufig kaufbestimmend sind (vgl. Fludernik 2010: 30), können diese als zusätzlicher Kaufanreiz für die, durch Bilderbücher und andere durch Illustrationen

beherrschte Medien, bildlich geprägten jungen Leser verstanden werden. Denn über das Titelbild werden noch vor dem Start des Leseprozesses mittels der Bildebene Vorstellungen und Hypothesen zum Handlungsverlauf und Thema des literarischen Textes angeregt (vgl. Dichtl 2017: 41 f.). Diese sind bei *Die drei ??? Kids* elaborierter und geben mehr über die Geschehnisse im Buch preis als bei *Die drei ???*. Demnach können die Illustrationen – in Bezug auf das Signifikat – bei *Die drei ???* weniger eindeutig mit der Geschichte verknüpft werden und sind daher als komplexer einzustufen als jene Illustrationen bei *Die drei ??? Kids*.

Doch nicht nur die Covergestaltung ist durch Illustrationen geprägt. Entgegen der Bücher von *Die drei ???* tauchen bei *Die drei ??? Kids* auch textbegleitende Illustrationen im Werk auf. Diese Illustrationen sind jedoch im Gegensatz zu der Coverillustration schwarz-weiß. Die einzige Illustration in den *Die drei ???*-Werken stellt die Visitenkarte dar, die jedoch in jedem Band gleich gestaltet ist und bei welcher es sich lediglich um einen dunkel hinterlegten Textteil in abweichender Schriftgröße und –type handelt⁸.

In *Die drei ??? Kids* werden die drei Detektive zunächst auf den Umschlagseiten zwei und drei im Kontext ihrer Steckbriefe bildlich dargestellt, damit sie im weiteren Verlauf des Buches klar voneinander abgegrenzt werden können. Dies dient der Vereinfachung der bildnerischen Decodierung.

In den Werken von Ben Nevis ist im Durchschnitt alle 4,6 Seiten eine Illustration in den Text eingebunden⁹. Bei *Monster in Rocky Beach* sind insgesamt 26 Bilder eingebaut. Die Illustrationen nehmen nur in Ausnahmefällen eine ganze Seite ein. Dies ist bei *Monster in Rocky Beach* zweimal der Fall. Meist beanspruchen sie nur eine halbe Seite oder sind klein genug, als dass der Text passend neben ihnen fortgeführt werden kann. Ebenso wie das Titelbild sind auch diese Bilder meist monoszenisch und können daher als wenig komplex eingestuft werden. Eine pluriszenische Ausnahme stellt beispielsweise die Illustration auf Seiten 109 dar. Dort sind fünf verschiedene Figuren abgebildet, welche sich zwar alle in einem Canyon befinden, jedoch mit unterschiedlichen Dingen beschäftigt sind. Zwei Figuren unterhalten sich, eine klettert einen Hang hinab und die vierte Figur weist der ängstlich aussehenden fünften Figur den Weg.

⁸ Bei *Die drei ??? Skateboardfieber* befindet diese sich auf Seite 35 (vgl. Nevis 2010a: 35).

⁹ Hierbei wurden Illustrationen, die sich über eine Doppelseite erstrecken, als *ein* Bild gezählt. Bei *Monster in Rocky Beach* betrifft dies drei Illustrationen.

Die Illustrationen haben, angelehnt an Searles Sprechakttheorie, eine Unterhaltungsfunktion inne und dienen als Repräsentative (vgl. Große 2011: 151). „Bilder machen visuell kodierte individuelle Angebote, eröffnen verschiedene Bedeutungsperspektiven“ (Dichtl 2017: 63) und sollten daher stets in Verknüpfung zum Text analysiert werden, was ihre intermodale Dimension eröffnet. Nach Thiele (2003b: 78) handelt es sich bei der Art der Bild-Text-Verknüpfung in *Die drei ??? Kids* um eine sogenannte Parallelität von Bild und Text. Dabei nehmen Illustration und Textteil „aufeinander Bezug, wobei dem Text eher die Funktion der Entwicklung einer Handlung zukommt und das Bild eher das Darstellen der ausgewählten Handlungsmomente übernimmt“ (Thiele 2003b: 78). Ebendiese Art der Verknüpfung wird nach Große (2011: 75) als redundantes Verhältnis von Illustration zu Text definiert. Diese Art der Bild-Text-Interpendenz orientiert sich vermehrt an Erstlesewerken und entfernt sich von der klassischen Verknüpfung im Bilderbuch, bei der es sich um den sogenannten geflochtenen Zopf handelt, bei welchem Text und Illustration abwechselnd eine primäre Rolle einnehmen und erzählerisch ineinander verwoben und voneinander anhängig sind (vgl. Thiele 2003b: 78).

Die bildliche Darstellung veranschaulicht bei einer Parallelität den Inhalt des literarischen Textteils und kann daher bei Verständnisproblemen eine Hilfestellung darstellen. Der Fokus junger Leser wird jedoch meist zunächst auf die bildliche Darstellung der Handlung gelegt, weshalb die Illustrationen dem textuellen Erzählen teilweise ein Stück voraus sind (vgl. Gelberg 2005: 65). Die bildlichen Darstellungen passen zudem nicht immer zum Text auf derselben Seite. Teilweise greifen sie Inhalte vor oder textuell Dargestelltes wird erst auf der Folgeseite durch die Illustration ergänzt. Dadurch kann – trotz der eigentlichen Textdominanz – das Bild kurzzeitig die Handlung im Sinne eines geflochtenen Zopfes vorantreiben, bis der Leser bei der entsprechenden Stelle im Text angelangt ist. Die Bebilderung hat somit zusätzlich eine sinnerschließende Funktion inne, da sie den weiteren Handlungsverlauf vorwegnimmt und der Szeneneinbettung dienen kann.

Die Darstellungen der drei Detektive bei *Die drei ??? Kids* erfüllen das Kriterium der Kindgemäßheit, da beispielsweise bei der äußeren Gestaltung die prägnanten Attribute besonders betont werden (vgl. Thiele 2003b: 86). Darüber hinaus verfügen die Illustrationen über überschaubare Kompositionen und es herrschen klare Text-Bild-

Bezüge (vgl. Große 2011: 155). All dies stellt eine ästhetische Anpassung an den präsumtiven Rezipienten zur Komplexitätsminderung dar.

Zudem nimmt Justus auf dem Cover – wie in der Geschichte selbst – eine Sonderrolle ein. Während Peter und Bob auf allen drei Titelbildern der Bücher von Ben Nevis mit überraschten, fast schockierten Gesichtsausdrücken dargestellt werden, schaut Justus entweder nachdenklich oder steht abseits der beiden und daher näher am Geschehen. Er wird zudem in der Bildkonzeption meist in den Vordergrund gestellt oder steht im Zentrum der Gruppe. Diese Vorausdeutung der Figurenkonzeption kann als eine weitere Anpassung an den bisher unerfahrenen Leser gedeutet werden. Seine Sonderrolle in der Bildkomposition wird auch bei den Bildern im Werk weitergeführt, indem er vom Detektivtrio insgesamt am häufigsten dargestellt wird und sogar teilweise alleine, beispielsweise auf den Seiten 51 und 92, abgebildet wird.

Da Illustrationen eins der prägnantesten Merkmale der Kinder- und Jugendliteratur darstellen (vgl. Ewers 2018: 9), können diese als paratextuelle Akkommodationen verstanden werden. Zwar verfügen beide Reihen in ihrer Einbandgestaltung über dieses Merkmal, jedoch weist nur die Kids-Reihe weiterführende, textverknüpfte Illustrationen im Werk auf. Der Stil der Coverbilder ist jedoch bei *Die drei ??? Kids* näher am Comic-Stil und daher an einem vertrauten Genre gehalten, während jene bei *Die drei ???* einen Interpretationsrahmen eröffnen, der erst im Verlauf des Buches eindeutig geklärt wird. So bleibt beispielsweise bis zum Lesen der 70. Seite der Geschichte *Skateboardfieber* unklar, was der Skateboardfahrer in seiner Hand hält. Bei *Monster in Rocky Beach* hingegen wird das Monster vom Titelbild bereits auf der ersten Seite erwähnt und eingeführt.

Da dichte Illustrierungen, wie bei *Die drei ??? Kids*, stets eine Vereinfachung darstellen (vgl. Ewers 2000: 243), kann diese Reihe beim Vergleich der Bildfrequenz mit den Werken von *Die drei ???* als kindgemäßer und daher weniger komplex eingestuft werden. Darüber hinaus stellt die Darstellung der Hauptfiguren eine weitere Akkommodation dar, welche die Fantasie zwar einschränkt, jedoch im Verlaufe des Buches bei der Text-Bild-Verknüpfung von Vorteil ist, da sie die Textrezeption vereinfachen kann.

5.1.3 Aufbau

Die Analyse des Aufbaus bezieht sich auf das Layout, die Typografie und die Kapitelgestaltung. Auf die Bebilderung wird hierbei nicht erneut eingegangen.

Die Erzählungen von *Die drei ???* haben im Durchschnitt einen Buchumfang von 130 Seiten (vgl. Akstinat 2008: 43) und die Bände der *Die drei ??? Kids*-Reihe von Ben Nevis einen Umfang von 122 Seiten. Dies geht mit der, vom Verlag intendierten, Verkürzung der Geschichten bei den jüngeren Lesern (vgl. Navarro 2020) und somit einer Komplexitätsminderung einher (vgl. Hasubek 1974: 69).

Die analysierten Erzählungen *Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach* und *Die drei ??? Skateboardfieber* von Ben Nevis sind hingegen mit 122 und 121 Seiten nahezu gleich lang. Trotzdem verfügen die Bücher über eine variierende Anzahl an Kapiteln, welche jeweils über eine Kapitelüberschrift verfügen. Nach Ewers (2000: 210) kann das bloße Vorhandensein von Kapitelüberschriften als paratextuelle Akkommodation verstanden werden. Diese Anpassung ist in beiden Kinderkriminalreihen aufzufinden. Die Überschriften sind in der Kids-Version durchschnittlich aus 1,9 Wörtern und bei *Skateboardfieber* aus 2 Wörtern aufgebaut. Die Kapitelüberschriften verfügen zudem auch über einen vergleichbaren sprachlichen Aufbau und können daher als ähnlich komplex eingeordnet werden.

Die Kids-Version ist in 16 und die Version für ältere Leser in 21 Kapitel unterteilt. Die Kapitel in *Skateboardfieber* bestehen im Durchschnitt aus 5,8 Seiten, während sie hingegen bei *Monster in Rocky Beach* durchschnittlich 7,6 Seiten¹⁰ lang sind. Dabei sind bei beiden Reihen die Kapitel aus mindestens fünf Seiten¹¹ aufgebaut. Kapiteleinschnitte können durch ihre pragmatische Natur mit einer Komplexitätsminderung einhergehen, da sie „lange Erzählpassagen in leichter rezipierbare ‚Häppchen‘“ (Fludernik 2010: 36) aufteilen. Dementsprechend wäre der Einzelband *Die drei ??? Skateboardfieber* weniger komplex als der Einzelband der Kids-Reihe, da er mehr Kapitel aufweist und daher eine differenziertere Gliederung in einzelne Erzählabschnitte aufweist.

¹⁰ Damit verfügt dieses Werk im Vergleich mit den anderen Kids-Versionen von Ben Nevis über die höchste durchschnittliche Seitenanzahl. Insgesamt beträgt der Durchschnitt bei diesen Werken 6,8 Seiten pro Kapitel.

¹¹ Die genaue Verteilung der Seiten auf die Kapitel findet sich im Anhang unter ‚Kapitelaufbau‘.

Bei *Skateboardfieber* bestehen die Kapitel aus höchstens 8 Seiten und bei *Monster in Rocky Beach* steigt dieser Wert auf 11. Entsprechend der Annahme, dass ein Mehr an Entitäten auch mit einer gesteigerten Komplexität einhergeht, könnte zunächst von einer erhöhten Komplexität bei der Kids-Version in Hinblick auf die Kapitellänge ausgegangen werden. Dies ließe jedoch das Vorhandensein von Illustrationen, die variierende Schriftgröße und den Zeilenabstand außen vor, welche Einfluss auf die Kapitellänge haben. Die Illustrationen, welche sich teilweise über eine ganze Seite oder eine Doppelseite erstrecken, verlängern die Seitenanzahl der Kapitel und sorgen trotzdem für eine Komplexitätsminderung. Dieselbe Auswirkung hat die erhöhte Gliederung durch Absätze. Die vielen Absätzen stellen überdies eine Leseranpassung dar, da sie die Textgliederung vereinfachen und somit die Rezeption erleichtern. Bei *Die drei ???* wird im Durchschnitt nach 8,3 Sätzen, bei *Die drei ??? Kids* nach 5,5 Sätzen ein Absatz eingebaut.

Obgleich die Schriftgröße bei beiden Kriminalreihen deckungsgleich ist, variiert dennoch der Zeichenabstand. Die Buchstaben in der Kids-Version stehen weiter auseinander und verlängern somit bei gleicher Zeichenanzahl die Kapitellänge gegenüber *Die drei ???*. Hinzu kommt ein dreimal so großer Zeilendurchschuss bei der Kids-Version gegenüber dem 1mm großen bei *Die drei ???*. Damit einhergehend ist auch der Zeilenabstand bei *Die drei ??? Kids* größer, was die Kapitellänge erneut ansteigen lässt. Auch der Satzspiegel ist – vor allem durch den um 0,5cm vergrößerten Seitenrand – bei dem Kids-Werk geringer, was ebenso zu einer Steigerung der Seitenzahlen führt.

Da der Einbezug von Illustrationen und die vergrößerte Zeilendichte paratextuelle Akkommodationen darstellen, die mit einer Steigerung der Seitenanzahl einhergehen, kann die Kids-Version trotz der längeren Kapitel als weniger komplex verstanden werden (vgl. Ewers 2000: 210). Obgleich beispielsweise das erste Kapitel von *Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach* über sieben Seiten verfügt und *Die drei ??? Skateboardfieber* lediglich über fünf, ist die Satzanzahl der Kids-Reihe um 41% und die Wortanzahl um 36% geringer als bei der Reihe für ältere Leser. Dadurch kann prägnant belegt werden, dass die Kapitellänge kein valides Kriterium für die Komplexitätsbestimmung darstellt. Im Fall der vorliegenden Werke weist der Kapitel-aufbau sogar entgegen der Kapitellänge auf eine gesteigerte Komplexität bei *Die drei ???* gegenüber *Die drei ??? Kids* hin. Diese Annahme wird zudem dadurch unterstützt,

dass Kapiteleinschnitte einen Schauplatz-, Figuren- und Szenenwechsel markieren (vgl. Fludernik 2010: 35). Durch eine Steigerung der Kapitelanzahl und dem damit einhergehenden Handlungsumbruch kann es auf erzähltheoretischer Ebene zu einer weiteren Komplexitätssteigerung kommen. Auf diesen Aspekt wird im Kapitel ‚Handlungsstruktur‘ näher eingegangen.

Die, in *Monster in Rocky Beach* gewählte, Schriftart ist serifenlos, während jene in *Skateboardfieber* über Serifen verfügt. Da der serifenlose Schrifttyp leichter zu perzipieren ist, da er mit einem klaren und leicht wahrnehmbaren Schriftbild einhergeht, kann erneut die Kids-Reihe als weniger komplex eingestuft werden (vgl. Brügelmann 1987: 113). Des Weiteren ist typografisch auffällig, dass beide Kriminalreihen im Blocksatz verfasst sind, da der Flattersatz in der Literatur als der kindgemäße Zeilenfall eingestuft wird (vgl. Ewers 2000: 208). Der Blocksatz hat gegenüber dem Flattersatz den Nachteil, dass häufig am Zeilenende Worttrennungen vorgenommen werden müssen, um weitgehend einheitliche Wortabstände zu bewirken. Dies kann für Leseanfänger eine Komplexitätssteigerung darstellen.

Bei beiden Kriminalreihen kann der Käufer seinen Namen im Vorsatzblatt in ein dafür gestaltetes Feld eintragen. Dieses wird bei *Die drei ???* durch den Titel ‚Ex Libris‘ markiert, gefolgt von der Erläuterung ‚Aus der Bibliothek von:‘. Obgleich eine inhaltliche Explikation des Terminus vorgenommen wird, kann diese lateinische Bezeichnung als komplexitätssteigernd gegenüber dem simplen ‚Dieses Buch gehört:‘ aus *Die drei ??? Kids* aufgefasst werden.

Die Vorsatzblätter sind bei *Skateboardfieber* ansonsten lediglich rot hinterlegt und damit einfach und übersichtlich gestaltet, wie es beim klassischen Buchaufbau häufig der Fall ist (vgl. Genette 2001: 37). Bei *Monster in Rocky Beach* finden sich in den Vorsatzblättern darüber hinaus noch Steckbriefe der drei Fragzeichen, welche suggerieren, dass die drei Detektive sie ausgefüllt haben, da ihre Antworten in variierender Schriftart in Schreibschrift verfasst sind. Dies kann als eine Leseranpassung verstanden werden, die eine Nähe zu den Hauptfiguren der Bücher schaffen soll. Der Aufbau der Steckbriefe, mitsamt des Textfeldes zum Eintragen des Besitzers, wird auf den hinteren Vorsatzblättern wiederholt. Dort wird jedoch das Textfeld durch eine handschriftliche Notiz der Figur Tante Mathilda an die drei Detektive ersetzt. Dies

stellt einen humoristischen Verweis auf den Charakter im Buch dar, welcher auch dort das Detektivteam stets – wie auch durch diese Notiz – zum Aufräumen einsetzen möchte.

Die Titelseite trägt bei *Die drei ??? Skateboardfieber* den Reihen- und Einzelbandtitel sowie den Namen des Autoren und des Verlags. Bei *Monster in Rocky Beach* wird dies noch um den Namen des Illustrators und eine kreisförmig begrenzte Illustration ergänzt. Bei beiden Reihen wird zum besseren Verständnis darauf zurückgegriffen, den Autoren in seiner Funktion durch das Satzfragment ‚Erzählt von...‘ einzuführen. Dies kann als eine Akkommodation an einen Leser verstanden werden, der die bibliografischen Hinweise auf dem Titelblatt noch nicht durch bisherige Lektüreerfahrungen ohne ein solches Hilfsangebot decodieren kann. Die Illustration bei dem Kids-Werk kann als eine motivierende Anregung interpretiert werden, sich mit diesem Buchaufbau aktiv auseinanderzusetzen.

Es folgen das Impressum und das Inhaltsverzeichnis, welche bei beiden Reihen ähnlich aufgebaut sind.

Bis Band 45 war den Erzählungen von *Die drei ???* ein sogenanntes aktoriales Vorwort der fiktiven Figur Alfred Hitchcock vorgelagert. Dieses kann nach Genette (2001: 192) als Hilfestellung zum Lesen des Werkes verstanden werden, da es die Hauptfiguren des Krimis und den Erzähler als die Figur des Autoren Alfred Hitchcock einführt. Die Figur des Alfred Hitchcock vermittelt den drei Figuren ihre ersten Fälle und meldet sich im Verlauf der frühen Werke zudem durch kursiv hervorgehobene Kommentare mitsamt seinem Konterfei zu Wort. Diese Einschübe können jedoch ohne inhaltliche Einbußen überlesen werden. Diese auktorialen Kommentare stellen eine intermittierende Rahmung dar und tauchen meist am Kapitelende auf. In seiner auktorialen Rolle wiederholt Hitchcock Fakten, reflektiert inhaltliche Passagen für den Leser und macht auf Diskrepanzen und Widersprüche in der Geschichte aufmerksam (vgl. Hasubek 1974: 90). Dadurch wird die Fiktionalität der Geschichte verstärkt und es entstehen „Illustrationsstörungen, die die bedingungslose Identifizierung des Lesers mit der dargestellten Welt korrumpieren“ (Hasubek 1974: 89). Da das Vorwort der eigentlichen Erzählung vorangestellt ist, kann es zu Irritationen bei der Kontextualisierung kommen, was mit einer Komplexitätssteigerung einhergeht.

Die vorletzte Seite enthält bei *Skateboardfieber* eine Anmerkung zur Intertextualität des Werkes. Da in dem Einzelband Verweise auf einen anderen Fall der drei Detektive zu finden sind, wird hier das entsprechende Buch thematisiert. Dabei wird jedoch auf die amerikanische Ausgabe hingewiesen, was bemerkenswert ist, da zu jedem Band auch deutsche Übersetzungen existieren. Dies verweist auf einen Leser, welcher der englischen Sprache mächtig ist und ist daher als komplexitätssteigernd einzustufen.

Die letzte Seite in beiden Werken beinhaltet eine Auswahl der bisherigen Bände der Kriminalreihen in Form einer Liste zum Ankreuzen. Dabei finden sich zudem Verweise auf den Preis der Werke und den Internetauftritt des Verlags. Bei *Die drei ???* handelt es sich um drei Spalten mit 15-17 Zeilen, bei *Die drei ??? Kids* um zwei Spalten mit 28 Zeilen. Bei *Die drei ??? Kids* werden zur Repräsentation der Werke vier beispielhafte Bilder von Einzelbandcovern genutzt. Dies soll vermutlich durch den zusätzlichen visuellen Reiz den kindlichen Leser ansprechen. Dahingegen werden bei *Die drei ???* zu den Einzeltiteln auch noch die ISBN-Nummern aufgeführt. Das Marketingkonzept von *Die drei ???* ist damit auf einen älteren Rezipienten ausgerichtet als jenes von *Die drei ??? Kids* und ist damit einhergehend als komplexer einzustufen.

Insgesamt erweist sich der Aufbau von *Monster in Rocky Beach* gegenüber *Skateboardfieber* in Hinblick auf die Typologie und die Werkstruktur als weniger komplex, auch wenn beide Reihen klare Merkmale der Kinder- und Jugendliteratur im Sinne der paratextuellen Akkommodation aufweisen, wie beispielsweise die Kapitelüberschriften und die interaktive Auflistung bisheriger Bücher der Reihen am Ende der Werke.

Die drei ??? gestaltet sich komplexer, da die tatsächliche Kapitellänge – nach Einbezug von Einflussfaktoren wie der Illustrationen und der Zeilendichte – bei *Skateboardfieber* gegenüber dem Kids-Werk erhöht, der Buchstaben- und Zeilenabstand kleiner und die Schriftart schwerer zu lesen ist sowie auf die motivierenden Illustrationen verzichtet wurde. Des Weiteren führen hier in den ersten 45 Bänden der Einbezug der Figur Alfred Hitchcock und in *Skateboardfieber* der intertextuelle Bezug zu einer Komplexitätssteigerung.

5.2 Inhaltliche Ebene

5.2.1 Figuren

Entsprechend der Anpassung an jüngere Leser handelt es sich bei beiden Kriminalreihen beim Ermittler um eine Detektivgruppe. In *Die drei ???* sind Justus, Peter und Bob anfangs ungefähr 13-14 Jahre alt (vgl. Bastian 2003: 97). Ab Folge 47 haben die Detektive jedoch einen Führerschein, wodurch ihr Alter auf mindestens 16 Jahre ansteigt (vgl. Beurmann 2011: 11). In *Die drei ??? Kids* sind sie „zehn Jahre alt – und bleiben es auch“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 3). Damit orientiert sich das Alter der Figuren am Alter der präsuntiven Leser.

Bei Justus Jonas, Peter Shaw und Bob Andrews handelt es sich um „drei sympathische Helden, die auch ihre Schwächen haben und die eine Freundschaft fürs Leben verbindet“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 19). Sie haben in beiden Reihen eine Detektivzentrale, in der sie ihre Theorien entwickeln und die als Treffpunkt dient. In der Kids-Reihe handelt es sich dabei um die sogenannte ‚Kaffeekanne‘, einem ausgedienten Wassertank für Dampflokomotiven außerhalb von Rocky Beach, den die Jungen durch eine Luke im Boden betreten können (vgl. Blanck 2009: 9 ff.). Bei der Reihe für ältere Leser handelt es sich um einen beschädigten Campinganhänger, der, unter Bergen von Altmaterial verborgen, auf dem Schrottplatz der Familie Jonas steht und durch mehrere Geheimgänge betreten werden kann (vgl. Arthur 1979: 27). In beiden Zentralen ist alles gelagert, was die Detektive für ihre Ermittlungen benötigen. Dabei sind die Hilfsmittel jedoch in *Die drei ???* fortschrittlicher, da die Klassiker wie Taschenlampe und Fernglas, beispielsweise um ein Labor und eine Dunkelkammer erweitert werden (vgl. Arthur 1979: 27 f.). Dementsprechend können auch anspruchsvollere Indizien analysiert werden, womit eine Komplexitätssteigerung einhergeht.

Bei *Die drei ??? Kids* lautet der Leitspruch der Detektive: ‚Keine Frage soll lange ohne Antwort bleiben‘ (vgl. Blanck 2009: 12), bei *Die drei ???* lautet er: ‚Wir übernehmen jeden Fall‘ (vgl. Nevis 2010a: 35). Beide Male richtet er sich auf die Lösung mysteriöser Vorkommnisse. Da die Detektivgruppe jedoch erst im ersten Band von *Die drei ???* gegründet wurde, kann die Veränderung des Leitspruches bei der Kids-Reihe als eine inhaltliche Anpassung an die bereits bestehende Reihe verstanden werden.

In diesem Kontext wird auch die Genese des Detektivteams nur in *Die drei ???* thematisiert. Im ersten Band von *Die drei ???* werden die drei Detektive im Vorwort

von der Figur Alfred Hitchcock eingeführt. Die Gründung des Detektivbüros vollzieht sich dann auf den ersten 16 Seiten des Werkes, wobei Justus entsprechend der Talente die Aufgaben zuteilt:

Als erster Detektiv übernehme ich die Strategie. Peter, Zweiter Detektiv, wird für alle Aufgaben eingesetzt, die körperliche Kraft und Geschicklichkeit erfordern. Da du, Bob, beim Beschatten von Verdächtigen oder beim Zäune-Überklettern zur Zeit [durch einen Beinbruch] etwas behindert wärst, kommt es dir zu, die nötigen Nachforschungen in unseren Fällen zu betreiben. Außerdem wirst du über unsere gesamte Tätigkeit die Akten führen (Arthur 1979: 13).

Der Name der Detektivgruppe lautet ‚Die drei Detektive‘ und wird geprägt durch drei Fragezeichen, die das Gütezeichen des Detektivbüros werden, da sie das „universelle Symbol des Unbekannten“ (Arthur 1979: 13 f.) sind. Denn die Drei sind „bereit, Rätsel, Geheimnisse und Verwicklungen aller Art zu lösen, sofern man (...) [sie] damit betraut“ (Arthur 1979: 14). Daraus ergibt sich folgende selbstgedruckte Visitenkarte für das Detektivteam, welche ihren Klienten in einem Ritual in jedem Werk überreicht wird:



Abbildung 1: Visitenkarte der Detektivgruppe (Nevis 2010: 35)

Ein solches Ritual fehlt bei *Die drei ??? Kids*. Die Detektive haben hier meist keinen Klienten, sondern starten eigenständig Ermittlungen, um ihre Neugierde zu befriedigen und geraten dadurch in ihre Fälle. Dies geht mit einer verringerten Figurenanzahl und daher einer Komplexitätsminderung einher.

Alle drei Detektive sind Einzelkinder, was das Figurenensemble kleinhält. Justus Jonas, der erste Detektiv, auf den auch häufig mit seinem Spitznamen ‚Just‘ referiert wird, ist zudem Vollwaise und lebt bei seinem Onkel Titus Jonas und dessen Frau Mathilda auf dem Gelände deren Schrottplatzes. Er ist der Gründer sowie Anführer und Kopf der Detektivgruppe. Seine Gewichtsprobleme bringen ihm oftmals gehässige Kommentare ein. Diese Schwäche kann er jedoch durch seinen überragenden Intellekt, mit dem er oftmals auch Erwachsene überflügelt, ausgleichen. Sein herausragendes Wissen eignete er sich aufgrund seiner Mobbing Erfahrungen an, was ihm u.a. durch sein fotografisches Gedächtnis leichtfiel (vgl. Arthur 1979: 8; Franckh-Kosmos Verlag 2018: 10). Durch

das viele Lesen eignete er sich umfangreiches Wissen in den verschiedensten Bereichen an. Dies zeigt sich in seiner geschwollenen Sprache, die ihn häufig altklug oder überheblich wirken lässt (vgl. Akstinat 2008: 105). Durch seine Figur findet das Merkmal des ‚exzentrischen Ermittlers‘ in abgeschwächter Form Einzug. Von seinen Detektivkollegen wird er deshalb hin und wieder aufgezogen oder zurechtgewiesen. Ein Klassiker in den *Die drei ???* Büchern ist, dass Justus die Identität von Verdächtigen überprüft, indem er Fachbegriffe aus deren beruflichen Metier falsch verwendet oder fachfremde Termini nutzt. Wenn die Verdächtigen ihm dennoch glauben, wissen die Detektive, dass derjenige seinen Beruf nur vorgibt.

Überdies verfügt Justus über eine außerordentliche Beobachtungsgabe und ein ausgeprägtes Kombinationstalent. So kann er sich beispielsweise durch bloßes Zusehen die Regeln des Kartenspiels Patience erschließen (vgl. Nevis 2007: 26) und löst die Fälle meist als Erstes. Dabei behält er seine Schlussfolgerungen und Pläne zur Täterüberführung meist vorerst für sich, um sie dann seinen Kollegen nach dem erfolgreichen Abschluss in einer „großen Justus-Jonas-Show“ (Nevis 2007: 46) zu präsentieren. Dieses Verschweigen von Überlegungen des Detektivs ist ein klassisches Merkmal der Kriminalromane für Erwachsene und geht meist mit einer, auf den Leser ausgerichteten, Rekapitulation des Falles am Ende einer Erzählung einher (vgl. Nusser 2009: 29 ff.)

Justus ist Wortführer der Gruppe und setzt sich bei Meinungsverschiedenheiten in der Detektivgruppe in der Regel durch. „Wenn Justus zu etwas entschlossen war, brachte ihn nichts davon ab und niemand konnte ihn umstimmen“ (Arthur 1979: 37). Seine Kollegen überstimmt er dabei oftmals „eins zu zwei“ (Hitchcock 1979: 11). Dabei ist er oftmals die Stimme der Vernunft, da er nicht an übernatürliche Phänomene glaubt und diese daher rigoros ausschließt.

Peter Shaw, der zweite Detektiv, bildet den Gegenpol zu Justus. Er ist ein überaus ängstlicher Charakter und gerät oftmals bereits in Panik, bevor etwas geschieht und Justus beispielsweise nur die nächsten Ermittlungsschritte erläutert.

Eine Weile dachten die beiden schweigend vor sich hin, während Peter immer unruhiger von einem Fuß auf den anderen trat. »Mir ist nicht wohl bei der Sache«, platzte es schließlich aus ihm heraus. Bob grinste. »Alles andere hätte mich auch gewundert.« »Nein, nicht was ihr denkt!« Peter suchte nach Worten. »Ich weiß schon: Peter der Angsthase... (Nevis 2007: 20)

In konkreten Gefahrensituationen erweist er sich jedoch als überaus mutig und wächst über sich hinaus, wenn seine Kollegen in gefährliche Situationen geraten. Trotzdem

stellen Äußerungen wie: „Wenn ich gewußt hätte, wie das ist (...) wäre ich nie Detektiv geworden.“ (Arthur 1979: 36) keine Seltenheit dar.

Peter wird teilweise als begriffsstutzig dargestellt, was Justus die Möglichkeit gibt, Fachbegriffe oder Sachverhalte nochmals in leichter verständlicher Form und Sprache zu erklären. Dadurch können dem Leser unbekannte Termini oder Inhalte ohne eine Leseunterbrechung erläutert werden. Peter neigt dazu, explosionsartig in die Luft zu gehen, wobei sich seine Wut auch gegen seine Kollegen richten kann (vgl. Nevis 2007: 57 f.). Jedoch entstehen daraus selten ernsthafte Streitigkeiten, da der zweite Detektiv sich stets schnell wieder beruhigt.

Seine Ängstlichkeit und die Wutausbrüche kann er durch seine Geschicklichkeit beim Öffnen von Türen mit seinem Dietrichset und mit seiner Sportlichkeit ausgleichen. Peter geht verschiedenen Sportarten nach und nutzt das Training häufig als Ausrede, um sich vor gruseligen Fällen zu drücken.

Peter hat als erster der drei Detektive ein eigenes Auto und eine Freundin namens Kelly.

Bob Andrews, der dritte Detektiv, kann als ausgleichendes Element in der Detektivgruppe gesehen werden. „Er ist klug, aber nicht altklug wie Justus. Er ist vorsichtig, aber nicht ängstlich wie Justus“ (Bastian 2003: 81). Er ist der unauffälligste der drei Detektive und „gewissermaßen Verstandsmensch, doch nicht ohne einen Hang zum Abenteuer“ (Arthur 1979: 7), wodurch er zwischen den beiden Extremen von Justus und Peter vermitteln kann.

Bob arbeitet in der Bibliothek und für die Musikagentur Rock Plus, was bei den Recherchen oftmals von Vorteil ist (vgl. Erlhoff 2014: 66, Arthur 1979: 9). Für seinen Aufgabenteil, die Recherchen, greift er meist auf Bücher zurück, denn er sagt: „Seit es das Internet gibt, macht das Faktenforschen gar keinen Spaß mehr (...). Es hat seine Besonderheit verloren. Jeder Trottel kann das.“ (Nevis 2007: 20). Seine Wissensschwerpunkte sind die Bereiche Musik und Kunst (vgl. Erlhoff 2014: 16).

Insgesamt unterscheiden die drei Detektive sich in der Kids-Reihe noch nicht derart stark voneinander, da ihre Charaktereigenschaften weniger ausgeprägt sind. Jedoch sind bereits eindeutige Tendenzen zu erkennen, die besonders zutage treten, wenn die Figuren aus *Die drei ???* bereits bekannt sind. Diese leichte Verflachung der Charaktere kann dazu dienen, dass die Stärken und Schwächen der Jungen nicht derart deutlich

hervorstechen und die Leser sich dadurch mit mehr als nur einer Ermittlerfigur identifizieren können. Zudem stellt dies eine Komplexitätsverminderung dar, da die Eigenschaften der Detektive dem Leser nicht immer präsent sein müssen. So würde beispielsweise ein Wutanfall von Peter, wie sie bei *Die drei ???* vorkommen, Irritationen auslösen, wenn nicht herausgearbeitet wird, dass es sich um einen Charakterzug des zweiten Detektivs handelt. Des Weiteren ist der Umfang der Standardfiguren in den Kids-Werken geringer, da das Detektivtrio noch nicht über Freundinnen und Jobs verfügt.

Die Detektive in *Die drei ???* sind den Ermittlern der Erwachsenenwelt stets voraus und kommen weitgehend ohne die Hilfe von Erwachsenen aus. So verkündet beispielsweise Peter in *Sinfonie der Angst*: „Wir haben schon einige Fälle gelöst, an denen sich erwachsene Detektive die Zähne ausgebissen haben!“ (Erlhoff 2014: 15). In *Die drei ??? Kids* hingegen werden die Detektive, aufgrund der Aufsichtspflicht, mangelnder Transportmöglichkeiten oder Sorgen der Erwachsenen, meist von Erwachsenen bei ihren Fällen begleitet. Gefahrensituationen treten hier daher meist tagsüber auf, während sich die Detektive unbeaufsichtigt in ihrem Heimatort Rocky Beach befinden. Teilweise können sie sich zwar auch nachts mittels des ‚Alibikreisels‘ davonschleichen, bei welchen die drei Detektive jeweils behaupten bei einem anderen Detektiv zu übernachten, dies stellt jedoch die Ausnahme dar (vgl. Blanck 2009: 74).

Dies kann als eine thematische Akkommodation an einen jüngeren Leser und seine Lebensumwelt verstanden werden. Damit einher geht auch eine inhaltliche Einschränkung, welche die Werke weniger komplex macht. Auf solche inhaltlichen Anpassungen wird im nächsten Kapitel näher eingegangen.

Weitere, in der Serie wiederkehrende, Figuren sind die Väter der Detektive. Peters Vater arbeitet im Bereich Spezialeffekte beim Film und vermittelt den Detektiven teilweise Fälle. Bobs Vater ist Journalist und kann daher hin und wieder bei Recherchen mit entsprechender Kenntnis und dem Zugang zu Zeitungsarchiven aushelfen.

Außerdem gehört stets – dem Jugenddetektivroman entsprechend – ein, den Detektiven freundlich gesinnter, Polizeibeamter zum Figurenensemble. Dabei handelt es sich in *Die drei ??? Kids* sowie bis zum 57. Band in *Die drei ???* um Kommissar Reynolds, der anschließend in Rente geht und von Inspektor Cotta abgelöst wird. Von Kommissar Reynolds erhalten die Detektive auch einen Ausweis, der sie als ehrenamtliche Junior-

Mitarbeiter der Polizei von Rocky Beach ausweist und somit manche Tür öffnet (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2018: 13). Während Reynolds die Detektive häufig wegen ihres riskanten Verhaltens kritisiert und insgesamt eine starke Respektperson und nichtdestotrotz einen „väterlichen Freund“ (Akstinat 2007: 109) darstellt, pflegt sein Nachfolger einen kumpelhaften Umgang mit den drei Detektiven, was jedoch nicht bedeutet, dass er jede ihrer Handlungen gutheißt (vgl. Bastian 2003: 85 f.). Meist taucht die Polizei erst in Gefahrensituationen oder als Informationsquelle auf. Inspektor Cotta wird teilweise auch humorvoll eingebaut. So beschwert er sich beispielsweise in *Fluch des Piraten* über den Anruf der drei Detektive bezüglich der Festsetzung eines Verbrecherpärchens, da er dadurch seinen Fernsehkrimi unterbrechen muss, was Peter mit „er ist ja Kummer von uns gewohnt!“ (Nevis 2007: 119) kommentiert. Solche humorvollen Anekdoten und Begebenheiten werden in beide Reihen eingebaut und sorgen für eine lockere Atmosphäre im Werk. Dies kann als eine inhaltliche Akkommodation verstanden werden.

Das Figurenensemble in den beiden Reihen ist nicht deckungsgleich, da die Kids-Reihe zeitlich noch vor der Reihe für ältere Leser einzuordnen ist. So tauchen beispielsweise der Stadstreicher Rubbish George, der Chauffeur Morton und der Kunstdieb Victor Hugenay nur in *Die drei ???* auf, während der Geschäftsmann Mr. Porter und der Eiscafébesitzer Giovanni Merkmale der *Die drei ??? Kids* – Geschichten sind. Dabei ist auffällig, dass die Figuren in der Kids-Reihe primär über ihren Beruf definiert werden und dadurch zumeist an ihrem Arbeitsplatz anzutreffen sind. Bei *Die drei ???* werden hingegen auch Figuren etabliert, die kontextlos in den Geschichten auftauchen können, da sie nicht durch zwingend durch ihren Beruf an einen bestimmten Ort gebunden sind. Dies stellt eine Komplexitätsminderung bei *Die drei ??? Kids* gegenüber *Die drei ???* dar.

Zur exemplarischen Analyse der Figurenzusammensetzung wird nun auf die beiden Werke von Ben Nevis aus dem Jahr 2010 eingegangen.

Das Figurenensemble bei *Die drei ??? Skateboardfieber* ist komplexer, da es insgesamt aus mehr Akteuren besteht. Eine Auflistung der involvierten Figuren ist im Anhang unter ‚Figuren‘ aufgeführt. Dabei sind neben den ‚Standardfiguren‘, welche in einer Vielzahl von Geschichten auftauchen, bei *Die drei ??? Kids* drei weitere Figuren

wichtig, die namentlich aufgeführt sind. Hinzu kommen weitere Nebenfiguren, die jedoch weitgehend namenlos bleiben und über ihre Berufsbeschreibung definiert werden, wie beispielsweise „Blazers Assistent“ (Nevis 2010b: 86). Die einzige Nebenfigur, der ein Name verliehen wird, ist ein Buchhändler namens Mr. Smith, der jedoch nur einmal erwähnt wird und im weiteren Verlauf des Romans nicht mehr vorkommt.

Bei *Skateboardfieber* steigt die Zahl der wichtigen Hauptfiguren auf das Doppelte an. Dabei werden die Figuren, entgegen der Kids-Bände, nicht bei ihrem ersten Auftritt namentlich eingeführt. Teilweise werden sie, wie beispielsweise Tony Ambrosio, zunächst ausschließlich über ihre Eigenschaften und Funktion definiert. Auffällig gegenüber dem Werk für jüngere Leser ist, dass zahlreiche Nebenfiguren einen Namen verliehen bekommen, obwohl sie meist nur in einem Kapitel eine Rolle spielen. Weniger als die Hälfte der Nebenfiguren wird über ihre Berufsbeschreibung definiert. Das erhöhte Figurenensemble, die klarere Figurencharakterisierung sowie die verstärkte Verwendung von Namen gegenüber Berufsbezeichnungen macht *Die drei ???* komplexer als *Die drei ??? Kids*. Hinzu kommt, dass der Leser – wie beim Erwachsenenkrimi – bei *Skateboardfieber* durch Berufsbezeichnungen und Charakter schilderungen kurzzeitig in die Irre geführt wird, da sich der Geheimdienst als der Bösewicht der Geschichte entpuppt.

5.2.2 Handlungsstruktur

In diesem Kapitel wird auf die Handlungsentfaltung in den Reihen eingegangen und diese mit der Grundstruktur im klassischen und Jugendkriminalroman verglichen. Dabei entspricht die Reihenbildung bereits, mitsamt der damit verbundenen Wiederholung der Figuren und Handlungsorte, einem jener Charakteristika der Kriminalromane.

Die Handlung der Geschichte *Die drei ??? Skateboardfieber* startet unvermittelt, indem am Strand auf Peter geschossen wird, nachdem er dort Fotos für ein Schulprojekt machte. Dem schließt sich eine Verfolgungsjagd durch Rocky Beach an, am Ende derer sich Peter in die Zentrale der drei Fragezeichen retten kann. Die drei Detektive versuchen zu ermitteln, was die Ursache für den Angriff sein könnte und gehen dabei verschiedenen Spuren nach, wobei Peter in der Zentrale verbleibt. Von dort wird der

zweite Detektiv anschließend vom amerikanischen Geheimdienst entführt und verhört. Peter kann fliehen, nachdem er herausfindet, was es mit den Schüssen auf sich hatte. Am Strand fand die Übergabe eines Datensticks statt, welcher gefälschte geologische Daten bezüglich des Anspruches verschiedener Länder auf ein wirtschaftlich ertragreiches Meeresgebiet enthielt. Zeitgleich können Justus und Bob ermitteln, dass russische Vertreter an dieser Übergabe beteiligt waren. Während seiner Flucht nimmt Peter den Stick mit den Originaldaten mit, den der amerikanische Geheimdienst aufbewahrt hat. Nach einigen Umwegen werden die drei Detektive wieder vereint und planen die Übergabe der echten Daten an die Wissenschaftler des Projektes. Dies geschieht anschließend durch verschiedene Ablenkungsmanöver auf einem Skateboardplatz, auf welchem Peter den Datenstick an den Sohn eines der entscheidenden Wissenschaftler übergibt. Der amerikanische Geheimdienst, der ebenfalls gefälschte Daten einschleusen wollte, will Peter anschließend erneut mitnehmen, was jedoch von Inspektor Cotta verhindert wird. Am Ende der Geschichte lesen die drei Detektive in der Zeitung, dass anhand der Daten der Anspruch auf das Meeresgebiet nicht eindeutig geklärt werden konnte, was die Echtheit des übergebenen Datensticks und damit den Erfolg der Ermittlungen symbolisiert.

Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach beginnt mit einem Zeitungsbericht über eine Monstersichtung von Bill Taylor im Canyon bei Rocky Beach. Die Detektive stellen Nachforschungen an und ermitteln den Ort, an welchem das Monster gesichtet wurde. Mit Onkel Titus übernachten sie dort und werden vom Monster angegriffen, können es jedoch verscheuchen. Der berühmte Buchautor und Monsterjäger D. H. Blazer kommt nach Rocky Beach, um dem Phänomen nachzugehen. In einem Geschäft in der Nähe des Canyons, in dem auch Kostüme verkauft werden, verkleiden die drei Detektive sich als Monster, um Onkel Titus zu erschrecken. Außerhalb des Geschäftes werden sie für Nachwuchs des Monsters gehalten und müssen in den Canyon flüchten, wo sie von Kommissar Reynolds gerettet werden. Abends wird Peter auf dem Schrottplatz der Familie Jonas vom Monster überrascht und angegriffen. Dieses kann jedoch verscheucht werden. Das Monster taucht erneut bei einer Lesung von Blazer auf dem Schrottplatz auf, sorgt für Unruhe, verschwindet jedoch erneut. Ein letzter Angriff erfolgt, als die drei Detektive zusammen mit Blazer und Taylor im Canyon nach dem Monster suchen. Dabei klaut das Monster Blazer eine wertvolle Halskette, kann jedoch

gestoppt werden. Es stellt sich raus, dass Taylor das Monster mittels eines Kostüms erschaffen hat, um Blazer nach Rocky Beach zu locken und dann seine Kette zu stehlen. Die Geschichte endet humorvoll mit einer Szene auf dem Schrottplatz.

Bei *Skateboardfieber* ist die Detektionsspannung somit auf die Frage ausgerichtet: Warum wurde am Strand auf Peter geschossen und wer und was steckt dahinter? Bei *Monster in Rocky Beach* handelt es sich um folgende Frage: Ist das Monster echt und wenn nicht, wer oder was steckt dahinter? Der Aufbau der Frage ist daher ähnlich, jedoch ist die Lösung bei *Die drei ???* komplexer als jene bei *Die drei ??? Kids*, obgleich es sich bei beiden Tatmotiven um Habgier bzw. Bereicherung handelt. Denn in dem einen Werk geht es um individuelle und finanziell motivierte Bereicherung, während in *Skateboardfieber* die Interessen mehrerer Länder durch zahlreiche Vertreter durchgesetzt werden sollen. Dabei stehen politische und wirtschaftliche Interessen im Vordergrund. So handelt es sich bei der Geschichte in *Die drei ??? Kids* mit dem simplen Diebstahl um ein gewöhnliches Verbrechen, welches aus der Lebenswelt der Leser heraus vorstellbar ist. Dahingegen handelt es sich in *Die drei ???* um normalerweise verdeckt ablaufende Operationen, wie die Arbeit des Geheimdienstes, welche in der Lebenswelt der Leser nur selten bzw. gar nicht bewusst wahrgenommen werden und daher schwerer vorstellbar sind. Entgegen der Kids-Geschichte entspricht die Tat nicht einem Verbrechen aus dem Alltagsleben, was ein Merkmal für Jugenddetektivgeschichten darstellt. Daher kann die *Die drei ???*-Geschichte eher als eine Kriminalerzählung für erwachsene Leser eingeordnet werden, wo die Verbrechen auch häufig außerhalb der Lesererfahrung liegen.

Durch die Themenorientierung an der Kriminalliteratur für Erwachsene und die deutlichere Darstellung von Gewalt, wie beispielsweise durch die Schüsse auf Peter und die Androhung körperlicher Gewalt bei seinem Verhör, kann *Die drei ???* somit in Hinblick auf die Detektionsspannung als komplexer als *Die drei ??? Kids* eingeordnet werden, da bei dem Kids-Werk entsprechende thematische Akkommodationen für die jüngeren Leser vorgenommen wurden.

In beiden Bänden werden, für die Reihen klassische, Tatmotive und Tatbestände aufgegriffen (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2018: 18 f.; 34). Beim Tatbestand im Kids-Band handelt es sich um Diebstahl und Erregung öffentlichen Ärgernisses, was

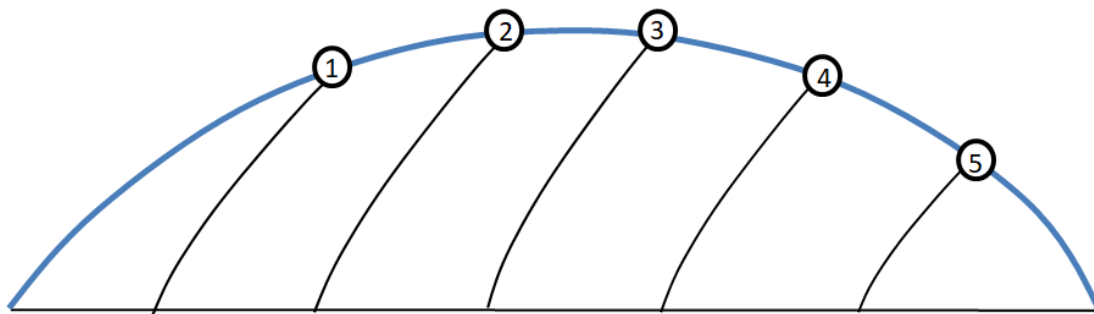
Kommissar Reynolds am Ende des Bandes auch zur Anzeige bringt (vgl. Nevis 2010b: 125). In der Detektivgeschichte *Skateboardfieber* sind mehrere Geheimdienstmitarbeiter in Betrug, versuchten Mord und Entführung involviert. Dabei sind diese drei Tatbestände jeweils miteinander verknüpft.

Die Detektive schaffen es in beiden Werken durch ihre Detektion den Fall zu lösen. Jedoch erhalten die Detektive bei *Die drei ??? Kids* häufig erwachsene Unterstützung. So rettet sie beispielsweise Kommissar Reynolds, als sie für Monsternachwuchs gehalten werden und Onkel Titus ist im Moment der Aufdeckung der Täteridentität zur Stelle, um die Jungen zu beschützen.

Bei *Die drei ???* hingegen wird suggeriert, dass die Detektivgruppe es alleine auch mit mehreren verschiedenen Geheimdiensten gleichzeitig aufnehmen kann. Lediglich nach der Lösung des Falls und der Übergabe der Originaldaten tritt ein Erwachsener, in dem Fall Inspektor Cotta, in die Geschehnisse ein und hilft Peter. Dieser kann sich jedoch in der Situation auch selbst behaupten, indem er vortäuscht, Blake den Originalstick zu übergeben, ihm jedoch die russische Fälschung überreicht. Zwar versuchen die Detektive nach den Schüssen auf Peter Hilfe von Inspektor Cotta zu erhalten, geraten jedoch am Telefon an eine unbekannte Beamtin, der sie nicht trauen. Deshalb starten sie anschließend ohne das Involvement der Polizei ihre Ermittlungen. In *Skateboardfieber* wird – entsprechend der im Kinderkrimi populären Losung ‚Gemeinsam sind wir stark‘ (vgl. Krieg 2002: 125) – auf jugendliche Hilfe, wie beispielsweise durch Sunny und Francesco, zurückgegriffen. Jedoch spielt in diesem Werk auch der erwachsene Stadtstreicher Rubbish George eine entscheidende Rolle. Dieser hilft dem Detektivteam bei ihren Ermittlungen und beim Ablenkungsmanöver zur Übergabe des Datensticks. Er schlägt vor: „Wir machen einen Penner aus Peter“ (Nevis 2010a: 111), sodass ihn niemand mehr wiedererkennt. Durch die Umsetzung dieser Idee finden auch gesellschaftskritische Ansätze Einzug in das Werk, welche häufig in der klassischen Kriminalliteratur vorkommen (vgl. Krieg 2002: 9). Denn nur aufgrund seiner Verkleidung gehen die Leute aus Rocky Beach anders mit ihm um: „Andere Menschen sahen ihn geringschätzig an, als wäre er kein Mensch mehr, nicht mal ein Tier, und bei wieder anderen spürte er deutlich, dass er für sie einfach nur Luft war“ (Nevis 2010a: 115). Diese Thematisierung einer sozialen Grenzerfahrung kann als inhaltliche Komplexitätssteigerung gesehen werden, denn sie treibt die Geschichte nicht voran, sondern

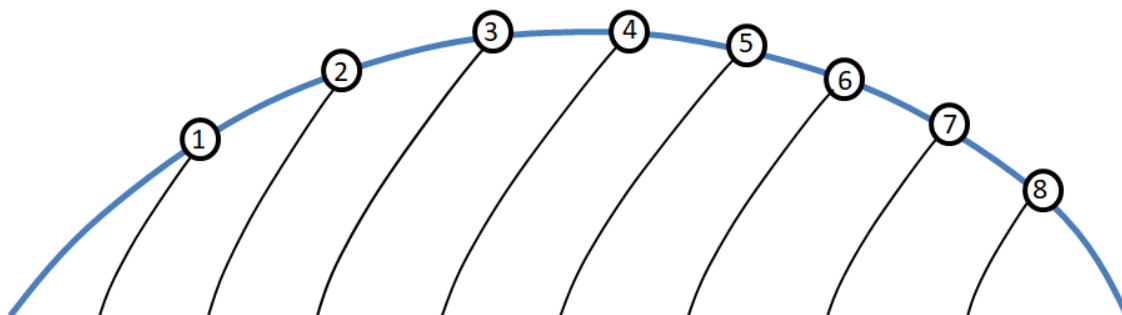
eröffnet neben der Haupthandlung einen sozialkritischen Handlungsbereich, der den jungen Leser zur Reflektion anleitet.

Im Kontext der Spannungsgestaltung wird auf die Darstellungsweise nach Hasubek (1974: 48) zurückgegriffen. Dabei steht der blaue Bogen für die Detektionsspannung, welche das gesamte Werk überspannt und die schwarzen, nummerierten Bögen für die punktuelle Situationsspannung. Danach ergibt sich für *Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach* folgende Struktur¹²:



1. Monsterangriff auf Titus Jonas im Canyon → Monster kann verscheucht werden
2. Justus, Peter und Bob werden für Monster gehalten und verfolgt → Rettungsaktion durch Kommissar Reynolds
3. Monsterangriff auf dem Schrottplatz (nachts) → Monster kann verscheucht werden
4. Monsterangriff auf dem Schrottplatz (während der Lesung) → Monster kann verscheucht werden
5. Monsterangriff auf Blazer im Canyon → wird als Taylor enttarnt

Bei *Die drei ??? Skateboardfieber* ergibt sich folgende Darstellung:



1. Schüsse auf Peter und anschließende Verfolgungsjagd → Flucht in die Zentrale

¹² Eigene Darstellung in Anlehnung an Hasubek 1974: 48

2. Justus wird bei seinen Nachforschungen im Haus der Nachbarin überrascht → statt Peters Verfolgern handelt es sich nur um Polizisten, angeführt von Inspektor Cotta
3. Peter wird entführt
4. Peter wird verhört (inklusive Gewaltandrohung) und soll Informationen preisgeben → Peter kann über eine List rekonstruieren, was Blake und Amoroso von ihm hören wollen
5. Peter entkommt seinem Gefängnis und wird fast entdeckt → ein Anruf rettet ihn
6. Peter flieht (auf ihn wird geschossen und er gerät in eine Polizeikontrolle) → kann (unter anderem durch einen neuen Verbündeten namens Sunny) entkommen
7. Übergabe des Datensticks → gelingt durch Verkleidungen und Ablenkungsmanöver
8. Peter soll von Blake erneut mitgenommen werden → durch die Übergabe einer Fälschung und Cottas Mithilfe kann dies verhindert werden

Auffällig ist hierbei, dass es insgesamt mehr Situationsspannung bei *Skateboardfieber* als bei *Monster in Rocky Beach* gibt. Dies ist erneut ein Anzeichen für die erhöhte inhaltliche Komplexität des Bandes. Hinzu kommt, dass es sich bei 80% der Spannungsmomente im Kids-Werk um einen Monsterangriff handelt, der auf dieselbe Art und Weise, nämlich durch das Vertreiben des Monsters, gelöst wird. Diese punktuellen Spannungsmomente treiben die Ermittlungen jedoch nicht weiter voran, da sie keine Indizien für den Fall liefern. Die einzige Ausnahme stellt der erste Monsterangriff dar, da durch ihn der Zeitungsartikel belegt wird, in welchem über die Existenz eines Monsters in Rocky Beach berichtet wird. Die Situationsspannung hat damit primär eine unterhaltende Funktion inne, die den Leser durch aufregende Geschehnisse an das Buch binden, aber ihn trotzdem nicht überfordern soll.

Dagegen ist in *Skateboardfieber* zwar meist Peter Hauptakteur der Situationsspannung, jedoch weichen die Gründe und die Ansätze für die Lösung der Spannungsmomente voneinander ab und bleiben daher unvorhersehbar. Des Weiteren treibt die Situationspannung in diesem Band die Detektionsspannung voran, da die Spannungsmomente meist Indizien für die Aufklärung des Mysteriums liefern. So kann Peter beispielsweise, nachdem er in Spannungsmoment 4 den Kontext seiner Entführung rekonstruieren kann, in Spannungsmoment 5 ein Gespräch belauschen, welches ihm eröffnet, wo sich die Originaldaten befinden und dass auch der amerikanische Geheimdienst gefälschte Daten eingeschleust hat.

In *Skateboardfieber* kommt es zur Androhung von körperlicher Gewalt und potentiell tödlichen Schüssen gegenüber Peter. Die gefährlichste Situation für die drei Detektive in *Monster in Rocky Beach* ist hingegen jene, als sie als Monsternachwuchs verfolgt werden und die Polizei mit Betäubungsgewehren anrückt, diese jedoch nicht einsetzt. Die Situation lässt sich durch das Ausziehen der Kostüme einfacher lösen als jene in *Die drei ???*, bei welcher eine bewusste Tötungsabsicht hinter den, auch tatsächlich abgefeuerten, Schüssen steht. Diese Ausklammerung von Gewalt in den Spannungsmomenten in *Die drei ??? Kids* kann als eine thematische Anpassung an einen jüngeren Leser verstanden werden. Der Verlag postuliert hierzu, dass die Detektive in der Kids-Reihe „nie in ernste Gefahr“ (Franckh-Kosmos Verlag 2019: 3) geraten.

Bei *Die drei ??? Kids* wird die Situationsspannung zweimal durch das Ende eines Kapitels unterbrochen und somit über das Kapitelende hinweg aufrechterhalten. Bei *Die drei ???* sind es sieben solcher Umbrüche. Diese Steigerung ist nicht durch die erhöhte Kapitelanzahl zu erklären, da *Die drei ???* nur knapp 25% mehr Kapitel aufweist, weshalb die kapitelübergreifende Spannung als bewusste Entscheidung gewertet werden kann und daher ein Anzeichen für eine gesteigerte Komplexität darstellt. Denn der Spannungsabfall zum Kapitelende ermöglicht eine Unterbrechung der Lektüre nach der Spannungsentladung. Dies ist dementsprechend eine Anpassung an die geringere Lesegeschwindigkeit unerfahrener Leser, für welche eine Unterbrechung beim Lesen einen zeitlichen Vorteil darstellt.

Es lässt sich festhalten, dass in der Geschichte für jüngere Leser die Abenteuerstruktur im Sinne der Situationsspannung teilweise einen höheren Stellenwert als die Detektionsspannung einnimmt, was ein Merkmal der Kriminalgeschichte für jüngere Leser darstellt. Dies ist gut daran zu erkennen, dass die Spannungsmomente selten Indizien zur Lösung der Detektionsspannung bereitstellen. Bei *Skateboardfieber* hingegen ist dieses Kriterium der Anpassung an jüngere Leser nicht aufzufinden.

Insgesamt ist somit inhaltliche Gestaltung, Funktion und Lösung der Situationsspannung in *Die drei ??? Kids* kindgemäßer und daher als weniger komplex einzustufen.

Auch in Bezug auf die Anzahl der Handlungsorte ist *Die drei ??? Kids* weniger komplex, da die Detektive im gesamten Roman nur fünf verschiedene Lokalitäten auf-

suchen. Die Haupthandlung spielt sich dabei auf dem Schrottplatz der Familie Jonas und in dem Canyon ab.

Dagegen werden in *Die drei ???* neun Schauplätze geschildert. Hinzu kommen noch jene Orte, an denen Peter auf der Flucht vorbeikommt. Da er sich an diesen jedoch nicht lange aufhält, sondern – wie beispielsweise am Polizeirevier – lediglich vorbeifährt, wurden diese nicht mit aufgenommen. Hauptschauplätze sind das Boot von Rubbish George, ein Skateplatz sowie der Ort, an dem Peter vom Geheimdienst festgehalten wird. Somit spielt die Handlung primär an Lokalitäten, die aus der Reihe noch nicht bekannt sind und die im Werk erstmals neu eingeführt werden. Zur Komplexitätssteigerung durch die Mehrzahl an Settings in *Skateboardfieber* kommt hinzu, dass die Detektive sich nicht immer an denselben Standorten befinden. Während die Handlung in *Die drei ??? Kids* einsträngig und chronologisch abläuft, trennen die Detektive sich in *Die drei ???* und treiben die Geschichte in parallelen Handlungssträngen voran. Dadurch wechselt der Standort in nahezu jedem Kapitel, denn selbst als Peter sich längere Zeit an einem Standort befindet, kommt es dennoch beim Kapitelübergang zu einem Standortwechsel, da Peters Handlungsstrang durch jenen der beiden anderen Detektive unterbrochen wird.

Bei der Einsträngigkeit und Chronologie in *Die drei ??? Kids* handelt es sich um eine formale und gattungsmäßige Akkommodation, die mit einer verminderten Komplexität einhergeht.

Auf inhaltlicher Ebene zeigt sich daher eine verminderte Komplexität bei *Die drei ??? Kids* gegenüber *Die drei ???*, da die Geschichte für ältere Leser ein vielschichtigeres Setting aufweist, mehr Personen involviert sind, die Spannungsmomente vielfältiger aufgebaut sind, Parallelhandlungen eingeführt und ernstere Themen aus der Erwachsenenwelt aufgegriffen werden.

Im Vergleich mit dem Aufbau einer Kriminalerzählung nach Marsch bietet sich für *Skateboardfieber* Typus III der klassischen Kriminalerzählung an, während *Monster in Rocky Beach* sich eher an dem Aufbau einer Jugenddetektivgeschichte orientiert. Bei Typus III, bei dem der Aufbau dem Muster *VG – F // EE // D* folgt, handelt es sich um die zweithäufig vertretene Variante einer Detektiverzählung. Sie „setzt mit der Detektionsphase ein, die ›meist nur durch eher unbedeutende Hinweise und Anstöße in Gang gebracht‹ wird (...). Entdeckt und aufgedeckt werden muss hier nicht nur die

Vorgeschichte, sondern im Verlauf der Ermittlung erst einmal der Fall selbst“ (Blödorn 2018: 17). Dies entspricht dem unvermittelten Start der Geschichte *Skateboardfieber* und der sich dadurch aufdrängenden Frage nach der Ursache der Schüsse auf Peter. Von Beginn an sind die Handlungen der Detektive auf die Rekonstruktion und die Lösung des Falls ausgerichtet. Die Vorgeschichte und der Fall selbst werden stückweise durch die Ermittlungen der drei Detektive aufgedeckt, wenn auch weitere Taten im Verlauf des Werkes verübt werden. Diese stehen jedoch stets mit dem eigentlichen Fall, dem Fälschen der wissenschaftlichen Daten und dessen Verdeckung in Zusammenhang. So wird beispielsweise Peter nur angegriffen und entführt, damit der Austausch der Originaldaten nicht aufgedeckt werden kann.

Das, in der Jugendetektivgeschichte stets präsente, Element der Ergreifung und Überführung der Täter entfällt hier vollständig. Am Ende siegt die Gerechtigkeit, da die Originaldaten von den Wissenschaftlern ausgewertet werden, jedoch die Täter nicht ergriffen werden. Sie werden zwar von den Detektiven identifiziert, aber nicht öffentlich entlarvt und bestraft. Dies stellt zudem eine Abweichung vom klassischen Happy End der Kinder- und Jugendliteratur dar.

Demgegenüber steht der Aufbau von *Monster in Rocky Beach*. Dieser orientiert sich an den Erzähleinheiten der Jugendetektivgeschichte. Die Ergreifung und Überführung des Täters nehmen hier 20 Seiten und damit einen hohen Stellenwert ein. In der Jugendetektivgeschichte werden die „Handlungen der Täter bis hin zur eigentlichen Tat und die Vorbereitung des Verbrechens (...) zu dem Komplex Fall gerechnet“ (Hasubek 1974: 39). Die Auftritte des Monsters zur Anlockung von Blazer können demnach mitsamt der eigentlichen Tat, dem Diebstahl der Kette gegen Ende der Erzählung, zur Erzähleinheit des Falles gerechnet werden. Da sich dies alles im Kontext der Erzählung, also nach dem Erzähleinsatz, abspielt, ergibt sich folgender Aufbau: $EE // F - VG - D - Ü$. Die Schilderung der Lebenswelt und Charaktereigenschaften der Detektive, welche den Komplex der ‚Vorgeschichte‘ prägt, erfolgt immer wieder in kleinen Ausschnitten im Verlauf des Romans. So werden beispielsweise die beiden klassischen Settings der Reihe, der Schrottplatz und die ‚Kaffeekanne‘, bereits im ersten Kapitel eingeführt. Von dort aus startet anschließend die eigentliche Geschichte, in deren Kontext immer wieder Hinweise auf die Charaktereigenschaften der Detektive vorgenommen werden.

In beiden Reihen bleiben jedoch die Schilderungen „von für die Welt der Jugendlichen typischen Verhaltensweisen und Handlungen (z.B. Spiele, Vorbereitungen zu Ferienreisen etc.)“ (Hasubek 1974: 39), die in der Jugendgeschichte den Komplex ‚Vorgeschichte‘ ersetzen, hinter den anderen Erzähleinheiten zurück oder vermischen sich mit diesen. Eine solche Verschachtelung bzw. Verknüpfung der Elemente und damit einhergehend eine nicht eindeutige Bestimmung und Abgrenzung der einzelnen Erzähleinheiten kommt in den meisten kriminalistischen Erzählungen vor (vgl. Finckh 1974: 13), sodass dies kein Problem in Hinsicht auf die vorgenommene Einordnung der Erzählungen zu den Aufbaumustern darstellt.

Entsprechend der Einordnung von *Die drei ???* zu den Erzählmustern einer klassischen Detektivgeschichte kann die Erzählung als komplexer als das Kids-Werk, welches sich am Erzählmuster einer Jugenddetektivgeschichte orientiert, eingeordnet werden. Dadurch wird deutlich, dass „sich mit der ursprünglichen Absicht des Detektivromans, den Täter zu entlarven, in der Detektivgeschichte für Jugendliche andere Erzählintentionen verbinden“ (Hasubek 1974: 40). Die Spannungsanregung und die Unterhaltung des Lesers stehen bei *Die drei ??? Kids* noch vor der komplexen Entfaltung der Detektion über mehrere, sich am Ende verknüpfende, Handlungsstränge. Wenn auch beide Werke einen starken Fokus auf die Spannungsgenerierung legen, dient diese bei *Die drei ???* somit meist einem detektorischen Zweck, der sich im Kontext der Ermittlung entfaltet. Demgegenüber stehen die überschaubareren Fälle in der Kids-Reihe, die einen größeren Fokus auf die Unterhaltung als auf komplexe Fallstrukturen legen. Von Verlagsseite wird dazu mitgeteilt, dass die Freundschaft der Jungen in *Die drei ??? Kids* im Vordergrund steht, aber dieselben Werte wie bei der Reihe für ältere Leser vermittelt werden sollen (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 4). Dabei wird insgesamt jedoch auf einfachere Themen mit emotional geladeneren Aspekten zurückgegriffen (vgl. Navarro 2020), die mit einer Komplexitätsverringering in inhaltlicher Hinsicht einhergehen.

5.3 Sprachliche Ebene

5.3.1 Titel

Der Titel stellt zwar einen Teil des Peritextes dar, wird jedoch in diesem Kapitel auf seine sprachliche Komplexität hin untersucht.

Die Werke von *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* weisen dieselbe Titelstruktur auf, da sie beide in einen Titel und einen sekundären Titel bzw. Untertitel unterteilt sind. Der Titel bleibt dabei stets der Reihename, der durch den sekundären Titel ergänzt wird, welcher dann die einzelnen Werke der Reihen voneinander abgrenzt. Der Titel der Reihe – mit dem Eigennamen des Detektivbüros der Hauptfiguren – erfüllt somit die Identifikationsfunktion, während der Untertitel¹³ primär eine deskriptive Bezeichnungsfunktion mit zum Kauf anstiftender Verführungsfunktion innehat. Nach Genette (2001: 82) handelt es hierbei um sogenannte thematische Titel, da sie sowohl auf die Figuren als auch auf die zentralen Gegenstände des Werkes hinweisen. In ihrem Aufbau gleichen sie den klassischen Titeln und sind daher aufgrund der Erfüllung der Leserexpectationen als weniger komplex einzuordnen (vgl. Genette 2001: 85 f.).

Im Folgenden wird nun der Untertitelaufbau der beiden Kriminalreihen miteinander verglichen. Eine Zusammenfassung der Analyseergebnisse findet sich im Anhang unter „Wortartenbestimmung der Titel“. Die Ergebnisse der grammatikalischen Analyse sind dort in tabellarischer Form festgehalten. Da der Titel *Die drei ???* bzw. *Die drei ??? Kids* bei allen Bänden der Reihen vorkommt, ist dieser der Tabelle vorangestellt und nicht in die Analyse integriert. Die Verknüpfungen von Präposition und Artikel, wie beispielsweise ‚im‘ und ‚ins‘, werden als Präpositionen aufgeführt.

Die Reihentitel sind nach demselben Muster aufgebaut, nur dass bei der Reihe für jüngere Leser noch ein ‚Kids‘ an die Satzzeichen angehängt wird. Diese lexikalische Entlehnung von der englischen Bezeichnung für ‚Kinder‘ wird häufig im Deutschen als Kurzform für Kinder oder Jugendliche genutzt. Insofern wird der Begriff in seiner Alterseinschränkung im Deutschen gegenüber der englischen Version erweitert. Im Folgenden wird er jedoch nicht als Fremdwort klassifiziert und stellt somit auch keine

¹³ Eine Auflistung sämtlicher Titel der Reihen findet sich im Anhang unter ‚Liste der Die drei ??? – Bücher‘ und ‚Liste der Die drei ??? Kids – Bücher‘.

sprachliche Komplexitätssteigerung dar¹⁴. Dementsprechend können die Reihentitel in der Komplexitätsanalyse der Titel exkludiert werden.

Die Untertitelgebung bei *Die drei ???* entwickelte sich in zwei Etappen. Die Bücher, welche als deutsche Originalausgaben erschienen, haben sprachlich einen anderen Schwerpunkt als die amerikanischen Übersetzungen, die im Folgenden unter den Begriff ‚Klassiker‘ gefasst werden.

Die Übersetzungstitel sind – bis auf sieben Bände, die eine Ausnahme darstellen¹⁵ – nach folgendem Muster aufgebaut: Es handelt sich um eine Abfolge aus der nebengeordneten Konjunktion ‚und‘, welcher ein bestimmter Artikel nachgestellt ist, der sich auf das nachfolgende Substantiv bezieht, welchem teilweise ein attributives Adjektiv vorangestellt ist. Nach diesem Muster sind beispielsweise der erste Band *Die drei ??? und das Gespensterschloss* und der dritte Band *Die drei ??? und die flüsternde Mumie* aufgebaut. Vier der sieben Ausnahmebände entsprechen diesem Muster zwar, werden jedoch um ein Genitivattribut ergänzt. Die letzten drei Bände der Klassiker orientieren sich mehr an den deutschen Originalbänden. Hier ist eine deutliche Variation in der Titelgebung festzustellen. Insgesamt 18 verschiedene Versionen des sprachlichen Aufbaus sind hier zu verzeichnen. Der in den Klassikern mit 87% so prominente Aufbau macht hier nur noch 18% aus. Wird jedoch derselbe Aufbau ohne die Konjunktion zugrunde gelegt, dann steigt der Wert in den deutschen Originalausgaben auf 29%. Wird zudem die Artikelnennung exkludiert, dann steigt der Wert sogar auf 37%. Es kann daher festgehalten werden, dass der Aufbau der Klassiker in reduzierter Form weitergeführt wird, jedoch um Alternativen mit anderem Aufbau ergänzt wird.

In allen Werken ist also der Aufbau: *(Konjunktion) + (Artikel) + (Adjektiv) + Substantiv* mit 62% am häufigsten vertreten. Dabei machen Titel, die lediglich aus einem Substantiv bestehen, knapp 10% der Werke aus.

Das zweite Strukturmuster stellt die Kombination: *(Konjunktion) + (Artikel) + Substantiv + (Artikel) + (Präposition) + Substantiv* mit 33% dar. Nur drei Werke sind aus dem Grundmuster und damit lediglich aus zwei Substantiven, ohne weitere Wortarten, aufgebaut. Auch wenn zwei Grundmuster auszumachen sind, gliedern diese

¹⁴ Die Integration in den deutschen Wortschatz wird hier an der Aufnahme des Wortes in den Duden festgemacht.

¹⁵ Es handelt sich hierbei um die Bände 7, 30, 42, 45, 53, 54, 55.

sich in zahlreiche Ausprägungen. Das erste Strukturmuster umfasst acht mögliche Ausprägungen, während das zweite Modell 16 Kombinationsmöglichkeiten ermöglicht. In diesen beiden Formeln sind jedoch vier Strukturformen noch nicht aufgenommen, die insgesamt bei 12 Werken vorkommen. Diese Formen haben jeweils mindestens eine Präposition. Insgesamt wird bei *Die drei ???* ein substantivzentrierter Aufbau präferiert. Die Wortarten Präposition und Konjunktion nehmen in den Titeln mit 19% der Wörter jedoch einen hohen Stellenwert ein. Sie stellen – gegenüber den klassischen Wortarten Artikel, Adjektiv und Substantiv – wiederum eine Komplexitätssteigerung dar.

Die Untertitel von *Die drei ??? Kids* weisen eine geringere Variationsbreite auf. Zwar existieren auch hier 15 verschiedene Zusammensetzungsmuster der Wortarten, jedoch in geringerer Häufigkeit. Während bei *Die drei ???* lediglich 38% der Titelvariationen weniger als fünf Vertreter aufweisen, sind es bei *Die drei ??? Kids* hingegen 47%. Zudem sind die Formeln zur Titelerstellung insgesamt aus weniger Komponenten aufgebaut. Dies zeigt, dass in der Version für jüngere Leser die Normabweichungen bei der Titelgebung Ausnahmen markieren, während sie hingegen bei den *Die drei ???* Bänden den Regelfall darstellen.

Insgesamt sind 98% der Bände von *Die drei ??? Kids* nach folgenden zwei Mustern aufgebaut: In der ersten Variante bestehen sie aus zwei Substantiven. Diese stehen entweder wie bei Band 18 in inhaltlicher Verknüpfung nebeneinander oder werden wie bei Band 1 durch eine Präposition verknüpft. Ansonsten wird das zweite Nomen, mitsamt seinem Artikel, als Genitivattribut aktiv. Diese drei Variationen des ersten Strukturmusters machen 37% der Titelnzusammensetzungen aus. Daraus ergibt sich die Formel: *(Artikel) + Substantiv + (Präposition) + (Artikel) + Substantiv*. Nach dieser Formel gäbe es acht mögliche Umsetzungen.

Mit knapp 45% sind Untertitel nach dem zweiten Strukturmuster häufiger vertreten. Sie bestehen aus nur einem Substantiv, dem ein bestimmter Artikel und/ oder ein Adjektiv vorangestellt ist. Eine Besonderheit stellt in diesem Zusammenhang nur Band 45 dar, welcher als einziger Titel der beiden Reihen einen unbestimmten Artikel aufweist. Die Formel lautet hier: *(Präposition) + (Artikel) + (Adjektiv) + Substantiv* und ergibt ebenfalls acht mögliche Umsetzungen. Lediglich zwei Titel werden nicht von diesen beiden Formeln erfasst.

Es lässt sich also festhalten, dass trotz der recht variablen Titel ein Grundmuster bei der Benennung der *Die drei ??? Kids* – Reihe zu erkennen ist.

Insgesamt sind die Titel von *Die drei ??? Kids* in ihrer Konzeption stabiler, als der variable Aufbau von *Die drei ???*. Die ältere Reihe ist in der quantitativen Titelmzusammensetzung stark durch ihre Anfänge geprägt, in welchen ein bestimmtes Muster etabliert wurde, das erst durch die deutschen Originale gelockert und erweitert wurde. Während die Untertitel von *Die drei ??? Kids* aus einer Verknüpfung einfacher grammatikalischer Strukturen aufgebaut sind, imitieren die Untertitel von *Die drei ???* durch die Konjunktion „und“ in vielen Fällen ein Satzgefüge. Jedoch fehlt in allen Bänden ein Prädikat, wodurch es nicht zu einer tatsächlichen Satzbildung kommt. Dies kann zu einer gesteigerten Leseschwierigkeit führen und damit einhergehend zu einer sprachlichen Komplexitätssteigerung. Die Untertitel von *Die drei ??? Kids* bestehen durchschnittlich aus 2,5 Wortarten und *Die drei ???* aus 3,2. In Hinblick auf den zu decodierenden Umfang kann dies auch als Komplexitätssteigerung verzeichnet werden.

Bei 25% der Nomen in *Die drei ???* handelt es sich um hypotaktische Komposita mit endozentrischem Bedeutungsverhältnis. Obgleich Determinativkomposita im Vergleich zu anderen Kompositaformen leichter zu decodieren sind, da der vordere Teil den hinteren näher bestimmt und die Bedeutung im Wort enthalten ist, stellen diese gegenüber Simplicia eine Komplexitätssteigerung dar. Daher verfügen *Die drei ??? Kids*, mit 20% Komposita gegenüber 80% Simplicia, in Bezug auf die Substantive über die geringere sprachliche Komplexität. Die sprachlich einfachste Form, die Substantivkomposita, machen bei *Die drei ???* 83% und bei *Die drei ??? Kids* 75% aus. In beiden Kriminalreihen kommen im Durchschnitt gleich viele Fugenelemente vor.

Bei den Determinativkomposita in beiden Werken handelt es sich zudem oftmals auch um Ad-hoc Verbindungen, wie beispielsweise bei *Die drei ??? Ameisenmensch* oder *Die drei ??? Kids. Die Schokofalle*. Diese Neologismen erhöhen den sprachlichen Anspruch, da sie nicht dem Allgemeinwortschatz entspringen und dementsprechend nicht bekannt sind. Bei ‚Codename‘ (Band 115), ‚Dopingmixer‘ (Band 59) und ‚Skateboardfieber‘ (Band 152) aus *Die drei ???* handelt es sich bei den Bestandteilen zudem um Anglizismen, was die Komplexität nochmals erhöht, da sie nicht dem deutschen Sprachsystem entspringen. Auch in der Kids-Version gibt es eine solche

Zusammensetzung bei Band 73. Da bisher jedoch nicht einmal halb so viele Bände von *Die drei ??? Kids* wie von *Die drei ???* erschienen sind, wird dies in der vorliegenden Arbeit nicht zur Komplexitätsbestimmung herangezogen. Insgesamt werden Komposita komplexer, wenn es sich bei einem Wortstamm bereits um ein Kompositum handelt. Dies ist bei *Die drei ???* einmal bei „Skateboardfieber“ und bei *Die drei ??? Kids* dreimal der Fall, jedes Mal mit „Fußball-“. Der erste Wortstamm der Dekomposita ist jedoch bereits aus der Alltagssprache bekannt und stellt nicht ebenfalls einen Neologismus dar. Dadurch kann der dadurch entstehende Komplexitätszugewinn als gering eingeschätzt werden.

Bei den Substantiven handelt es sich bei *Die drei ???* teilweise um Entlehnungen aus anderen Sprachen. ‚Foul‘ (Band 78) und ‚Skateboard‘ haben einen englischen Ursprung, während ‚Voodoo‘ (Band 79) aus dem westafrikanischen Sprachraum stammt. Bei *Die drei ??? Kids* hingegen stehen vor allem Eigennamen im Fokus der Substantivanalyse.

Eine eindeutige Abstufung der Komplexität zwischen den Untertiteln von *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* ist anhand der Substantive daher nicht möglich.

Da Verbindungen von Artikel und Präposition, im Folgenden in Anlehnung an Wandruszka *Artikelpräpositionen* genannt, ein Funktionskompositum herstellen, das „keiner Konstituenten der zugrundeliegenden syntaktischen Struktur mehr“ (Wandruszka 2007: 72 f.) entspricht, stellen sie eine komplexere Struktur dar als wenn die Wortarten getrennt vorkommen. In beiden Reihen kommen diese jedoch in Hinsicht auf den prozentualen Gehalt der Präpositionen gleich oft vor, jedoch in Hinsicht auf die Gesamtwortzahl in *Die drei ??? Kids* 3% häufiger als in *Die drei ???*.

Nach Ewers (2000: 211) vereinfacht ein reduzierter Gebrauch von Adjektiven die Sprache. Dementsprechend können in Bezug auf diese Wortart die *Die drei ??? Kids* Bücher mit 18% Adjektiven in den Titeln gegenüber 37% bei *Die drei ???* als die sprachlich weniger komplexe Reihe eingeordnet werden. Jedoch wiederholen sich bei der älteren Reihe 30% der Adjektive, während es hingegen bei *Die drei ??? Kids* nur 13% sind. Dies liegt vermutlich in der geringen Anzahl der Wortform insgesamt begründet und wird daher im Folgenden vernachlässigt. Die Adjektive bei der Kids-Version sind geläufige Wörter, während hingegen bei *Die drei ???* auch altertümlich

anmutende Adjektive wie ‚schrullig‘ (Band 43) aufgenommen werden. Auffällig ist die ausgeprägte Verwendung des Wortfeldes der Farben, das in 12 Fällen vorliegt. Diese Adjektive können auch in der deklinierten Form vermutlich leicht decodiert werden. Da es sich in den Titeln um attributive Adjektive handelt, geht der vermehrte Gebrauch der Wortart auch mit einer Komplexitätssteigerung von *Die drei ??? Kids* zu *Die drei ???* einher. Entgegen der Kids-Version kommen die Adjektive in *Die drei ???* häufig in präfigierter Form vor. Ein weiterer Unterschied ist, dass sich dreimal in den Titeln von *Die drei ???* der Wortstamm ändert. Dies ist bei jenen Adjektiven der Fall, bei denen es sich ursprünglich um Verben handelte. Beispiele hierfür stellen ‚verschwinden‘ (Band 5, 51, 70), ‚sinken‘ (Band 136) und ‚stehlen‘ (Band 40, 174) dar. Die Derivationen erhöhen somit in *Die drei ???* die sprachliche Komplexität. Denn bei Affixen handelt es sich um ein „Prinzip der Synthetisierung und Verdichtung mehrgliedriger syntaktischer Konstruktionen bis hin zur Erzeugung morphologisch komplexer Wörter und Wortformen“ (Wandruszka 2007: 80).

Es kann konkludiert werden, dass *Die drei ??? Kids* in Bezug auf den Strukturaufbau in der Unterüberschrift eine geringere Komplexität aufweist, als *Die drei ???*. Auf lexikalischer Ebene ist jedoch keine eindeutige Schlussfolgerung möglich. Die Substantive verfügen in beiden Reihen um komplexitätssteigernde Faktoren, während die Verwendung der Artikelpräpositionen die Reihe *Die drei ???* und die Analyse der Adjektive die Reihe *Die drei ??? Kids* als weniger komplex ausweist.

In Hinsicht auf die rezeptionssteuernde Wirkung der Untertitel der beiden Analysewerke von Ben Nevis ist auffällig, dass der Titel *Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach* auf den zentralen Gegenstand der Geschichte hindeutet, während der Titel *Die drei ??? Skateboardfieber* eine Assoziationskette anregt, welche lediglich auf einen Aspekt der Geschichte hindeutet, der als Rahmenbedingung definiert werden kann. Durch den Titel wird somit nicht erkennbar, dass es sich bei der Geschichte vor allem um die groß angelegte Manipulation von Forschungsdaten handelt. In dieser Hinsicht kann der Untertitel der Kids-Reihe im Sinne der Etablierung von Lesererwartungen als weniger komplex bezeichnet werden.

Die Untertitel bei *Die drei ???* sind somit als komplexer einzuordnen, da sie beispielsweise in ihrem Aufbau – vor allem seit den deutschen Originalen – vielfältiger

sind und dadurch über Formeln mit mehr Bestandteilen verfügen, die ihren Aufbau beschreiben. Zudem kommen bei *Die drei ???* mehr Adjektive vor, die mit einer sprachlichen Komplexitätssteigerung einhergehen, die überdies auch noch seltener und daher schwerer verständlich sind.

5.3.2 Struktur

Bereits im Kapitel ‚Handlungsstruktur‘ wurde darauf eingegangen, dass es sich bei *Skateboardfieber* um eine Erzählung mit alternierenden Erzählsträngen handelt. Eine solche mehrsträngige bzw. mehrphasige Erzählung geht stets mit einem Komplexitätszuwachs einher, da in dieser Erzählweise nicht nur einzelne Elemente der Narration verknüpft werden, sondern ebendiese auch „noch als Elemente der Gesamtnarration zu realisieren“ (Ewers 200: 253) sind. Denn „Nebenhandlungen machen (...) erst eigentlich Sinn, wenn sie sich mit der Haupthandlung überkreuzen“ (Fludernik 2010: 57 f.) und somit in *Die drei ???* zu weiteren Indizien und damit zur Lösung des Falles führen. Demgegenüber müssen in einer einsträngigen Erzählung wie *Die drei ??? Kids* weniger Verknüpfungen und Verkettungen vorgenommen werden, was auch mit einer sprachlichen Komplexitätsminderung einhergeht.

Des Weiteren wird durch alternierendes Erzählen oftmals die Chronologie der Erzählung aufgehoben, da Geschehnisse teilweise aus zwei Perspektiven erläutert werden. So wird beispielsweise in *Skateboardfieber* Peters Entführung zunächst aus seiner und dann aus Justus Sicht geschildert. Dabei springt die Handlung beim Kapitelübergang zu dem Erzählstrang von Justus einige Zeit zurück, indem zunächst geschildert wird, was Justus alles erlebt hat, bevor er die Entführung von Peter beobachten kann. Da jedoch das Kapitel über Peter mit dem Start seiner Entführung endet, erfolgt in der Erzählung insgesamt mit dem Kapitelübergang ein Zeitsprung. Es handelt sich jedoch nach Fludernik (2010: 46) trotzdem um eine singuläre und nicht um eine repetitive Erzählung, da verschiedene Aspekte der Entführung durch die verschiedenen Figuren geschildert werden. In Peters Handlungsstrang wird der Start dargestellt und bei Justus das Ende, indem er Peter im Auto mit seinen Entführern davonfahren sieht.

Die Wechsel zwischen den verschiedenen Erzählsträngen gehen meist auch mit einem Schauplatzwechsel einher, den es kontextuell zu markieren gilt. „Neben Deiktika und räumlichen Präpositionalphrasen sind es vor allem Beschreibungen, die den Schauplatz-

wechsel charakterisieren und ausgestalten“ (Fludernik 2010: 53). Da die Synchronie von Ereignissen als Ausnahme der Chronologie der Erzählung definiert werden kann, ist ebenso eine zeitliche Markierung vorzunehmen. Dies erfolgt meist „durch Zeitadverbia bzw. zeitliche Präpositionalphrasen und Deiktika“ (Fludernik 2010: 54). Da Präpositionalphrasen Bestandteile von Verbal- oder Nominalphrasen sind, steigern sie die sprachliche Komplexität (vgl. Meng 1998: 33).

Die Mehrstängigkeit und damit einhergehend die Anachronie führen damit auf sprachlicher Ebene zur Notwendigkeit der Erläuterung von Setting, Figuren und Handlungsgegenstand mit jedem Kapitelbeginn.

In beiden Reihen werden retrospektive Passagen eingebaut, welche die Komplexität gegenüber einer rein chronologischen Erzählung erhöhen (vgl. Ewers 2000: 253 f.). Diese sind jedoch im Kids-Band nahezu ausschließlich in die wörtliche Rede integriert, während sie bei *Die drei ???* auch in Erzählpassagen auftreten. Lediglich in Hinsicht auf die Lösung des Falles sind im Kids-Werk Rückblenden auf Geschehnisse vor dem Erzählbeginn zu finden. *Skateboardfieber* verfügt im Verlaufe der Erzählung über mehrere solcher Rückblicke, welche teilweise sogar intertextuelle Bezüge herstellen.

Bei den Passagen handelt es sich meist um Analepsen, in denen Ereignisse nachträglich geschildert werden, die sich vor dem Zeitpunkt abspielten, welchen die Geschichte an dieser Stelle bereits erreicht hat (vgl. Genette 2010: 21). Die kompletiven Analepsen füllen somit Erzähllücken. So wird beispielsweise deutlich, warum in *Skateboardfieber* anfangs auf Peter geschossen wird. Ein Beispiel für eine solche Rückblende findet sich beispielsweise in Kapitel fünf und sechs, in denen Peter seinen Detektivkollegen schildert, was er vor den Schüssen am Strand an dem Tag unternommen hat. Der Rückblick liefert den Detektiven dann erste Ermittlungsansätze.

Diese aufbauenden Rückwenden können gegenüber dem geringen Maß an Analepsen in *Monster in Rocky Beach* zu einer komplexeren Erzählstruktur führen. Unter Einbezug der Zeitsprünge durch die zeitlich leicht versetzte Schilderung der Erzählstränge, kann dadurch konkludiert werden, dass *Skateboardfieber* in Hinblick auf die Darbietungsform komplexer ist.

Erzählzeit und erzählte Zeit stimmen in beiden Erzählungen nicht überein. Da Anisochronien in Erzählungen jedoch häufig sind, stellt dies keine Verkomplizierung der

Erzählung dar (vgl. Fludernik 2010: 44). In *Skateboardfieber* und *Monster in Rocky Beach* überwiegt das zeitraffende Erzählen. In beiden Werken kommen jedoch auch Erzählpausen bzw. -ausdehnungen, in Form von Beschreibungen und bei *Die drei ???* auch Gedankendarstellungen, und Ellipsen im Sinne der Spannungserhöhung statt.

Damit steht in beiden Werken das summerische Erzählen im Vordergrund. In *Die drei ??? Kids* findet jedoch insgesamt mehr zeitdeckendes Erzählen durch mehr wörtlicher Rede statt. Dadurch steigt hier gegenüber *Die drei ???* der Anteil an Showing gegenüber Telling, da diese Form des Erzählerberichts primär Dialogszenen prägt (vgl. Fludernik 2010: 47). Diese Showing-Passagen orientieren sich an der oralen Stilistik und weisen damit ein klassisches Merkmal kinderliterarischer Texte (vgl. Ewers 2000: 263). Die Komplexitätsanalyse in Hinsicht auf die Dialogszenen wird im Kapitel ‚Syntax‘ vorgenommen.

Es gibt „zwei Arten von teller-basierten Erzählsituationen“ (Fludernik 2010: 104): die auktoriale und Ich-Erzählung. So muss „Bei der Bewertung literarischer Einfachheit (...) weit mehr berücksichtigt werden als das Niveau der sprachlich syntaktischen Strukturen. Dass sich beispielsweise auch die Erzählperspektive wesentlich auf das Verständnis beziehungsweise auf die Komplexität einzelner Sätze und Textpassagen auswirken kann“ (Bachmann-van Helt 2015: 228), wird im Folgenden dargelegt.

Die drei ??? weist einen personalen Erzähler auf und somit eine intradiegetische Erzählebene auf. Dabei ist *Die drei ???* größtenteils intern fokalisiert. Die Sicht wechselt jedoch zwischen den Figuren, sodass von einer variablen internen Fokalisierung gesprochen werden kann. Dies stellt eine Verkomplizierung dar, da „die ‚Person‘, welche die personale Erzählsituation bezeichnet, (...) eine Reflektorfigur [ist], durch deren Bewusstsein die Geschichte sozusagen reflektiert wird“ (Fludernik 2010: 108) und der Leser dadurch zwischen den verschiedenen Akteuren der Geschichte wechseln muss. Dabei muss sich der Leser bedingt mit diesen identifizieren, was zu Dissonanz führen kann. Weitere „Komplikationen ergeben sich (...) daraus, dass die personale Erzählsituation nicht mit dem Reflektormodus deckungsgleich ist“ (Fludernik 2010: 109). Jedoch weist das Werk auch eine Abweichung dieser personalen Erzählperspektive auf. Denn die beiden Passagen „Sollte er versuchen, zu Justus und Bob zu flüchten? Sie waren in der Zentrale und vertrieben sich die Zeit mit dem Stöbern in alten Archivunterlagen“ (Nevis 2010a: 10) und „Peter beschloss, seine unlogische Streckenführung fortzusetzen, sich dabei aber allmählich dem Schrottplatz von Titus

Jonas zu nähern. Hier saßen seine Freunde in der »Zentrale« (...) und ahnten nichts von seinen Schwierigkeiten“ (Nevis 2010a: 12 f.), weisen auf eine auktoriale Erzählperspektive hin.

Die Erzählung *Die drei ??? Kids* weist eine Nullfokalisierung auf, die jedoch über weite Teile der Erzählung sogar Züge externer Fokalisierung aufweist, da kaum über die Gefühle und Gedanken der Figuren berichtet wird. Im ersten Kapitel findet sich die einzige Darstellung von Innensicht: „Doch Justus wollte jetzt vor allem eins: In Ruhe besprechen, was von der Geschichte (...) zu halten war“ (Nevis 2010b: 11). Die zumeist fehlende Innensicht kann jedoch auch als Paralipse, also dem Weglassen von Informationen, die in der Fokalisierung theoretisch möglich wären, verstanden werden (vgl. Genette 2010: 125). Die Nullfokalisierung ist die häufigste Fokalisierungsart und wird daher als am wenigsten komplex eingeordnet (vgl. Genette 2010: 121). Die Reihe *Die drei ??? Kids* weist einen selektiv auktorialen Erzähler und somit eine extradiegetische Erzählebene auf.

Somit handelt es sich nach Genette (2010: 161) in beiden Fällen um eine heterodiegetische Narration. Bei den frühen Bänden von *Die drei ???* tritt zudem die – beispielsweise im ersten Band als Akteur vorkommende – Figur des Alfred Hitchcock im Vorwort, als Erzähler und mittels Kommentaren im Text auf, wobei suggeriert wird, dass die Figur mit dem Buchautor gleichzusetzen sei. Dabei handelt es sich folglich um eine homodiegetische Narration. Auf diese Art der Erzählhaltung wird jedoch in *Skateboardfieber* nicht mehr zurückgegriffen, da die Figur Alfred Hitchcock dort bereits aus den Büchern gestrichen wurde.

Der personale Erzähler in *Die drei ???* greift teilweise wertend in die Erzählung ein, beispielsweise durch deskriptive Nominalphrasen wie: „einer netten älteren Nachbarin“ (Nevis 2010a: 13). Doch auch in *Die drei ??? Kids* werden Wertungen vorgenommen: „in einem einfachen Haus (...) Ein Haus, das niemandem weiter aufgefallen wäre“ (Nevis 2010b: 14). Durch diese Art der Einschätzung vom Erzähler erhält er eine stärkere Präsenz im Werk.

Diese Einordnung der Erzählperspektive ist für die Analyse relevant, denn durch sie „können auch einfache Worte und Sätze eine Interferenz beziehungsweise Mehrstimmigkeit aufweisen, die nicht ohne Einfluss auf deren literarische Komplexität ist“ (Bachmann-van Helt 2015: 233).

Neben der Erzählperspektive ist auch der Zeitpunkt des Erzählens in Bezug auf den Zeitpunkt des Geschehens von Bedeutung für die sprachliche Gestaltung des Werkes, da dieser das Tempus definiert. So geht die späte Narration, welche den klassischen Typ in der Literatur darstellt und daher am Einfachsten ist (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 92), mit der Vergangenheitsform einher (vgl. Genette 2010: 140). In *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* handelt es sich um ebendiese Narration und die Zeitform ist dabei das Präteritum. „Das Präteritum markiert hier eine Art alterslose Vergangenheit: Die Geschichte kann datiert werden, (...) während die Narration undatiert bleibt“ (Fludernik 2010: 142 f.). Dadurch kann mittels der späten Narration dem Bestreben des Verlags, die Geschichten zeitlos wirken zu lassen, ansatzweise entsprochen werden (vgl. Franckh-Kosmos Verlag 2019: 19).

Teilweise wird auch das Plusquamperfekt, für Schilderungen in der Vorvergangenheit, genutzt. Die Vorvergangenheit stellt die einfachste Zeitform dar, um Ereignisse zu schildern, die in einer Erzählung im Präteritum vor dem derzeitig geschilderten Zeitpunkt der Geschichte geschehen sind, da es über die Hilfsverben ‚haben‘ und ‚sein‘ im Präteritum gebildet wird.

Der unvermittelte Start der Geschichte in *Skateboardfieber* kann nach Fludernik (2010: 108) als etischer Erzählauftakt und der Erzählbeginn in *Monster in Rocky Beach* als emischer Textanfang definiert werden. Dabei stellt sich der Erzählauftakt in *Die drei ??? Kids* als der weniger komplexe dar, denn die „Erzählpräliminarien inkludieren eine ausführliche Exposition, die leserorientiert ist, also wichtige Grundinformationen (Zeit, Ort, soziale Stellung der Protagonisten) bereitstellt“ (Fludernik 2010: 108). Dagegen steht der sogenannte medias-in-res-Einstieg in *Die drei ???*: „Es wird nichts erklärt – die Wissenslage ist die der Reflektorfigur, deren Bewusstsein für die Darstellung ausschlaggebend ist“ (Fludernik 2010: 108). Der Leser kann sich erst im weiteren Verlauf der Geschichte die Zusammenhänge erschließen und wird ohne eine Erklärung mit neuen Figuren konfrontiert.

Der Aufbau der Erzählung *Die drei ??? Skateboardfieber* gestaltet sich somit gegenüber *Die drei ??? Kids*. *Monster in Rocky Beach* in Hinblick auf die Handlungsentfaltung, die Darbietungsform, die Erzählperspektive, die Fokalisierung, die Strukturierung des Erzählauftaktes und den Anteil an telling gegenüber showing als komplexer.

5.3.3 Syntax

Bei der syntaktischen Analyse wird zu gleichen Teilen auf das erste und das neunte Kapitel von *Die drei ??? Kids* zurückgegriffen. Da es sich beim ersten Kapitel in *Skateboardfieber* um ein stark spannungszentriertes Kapitel handelt, während das erste Kapitel von *Monster in Rocky Beach* vor allem durch die fachliche Einführung geprägt ist, wurde auch das neunte Kapitel von *Die drei ??? Kids* für die Analyse ausgewählt. Die Auswahl des Kapitels liegt darin begründet, dass es ebenfalls eine spannungszentrierte Rahmenhandlung beinhaltet und zudem über nahezu dieselbe Länge wie das erste Kapitel verfügt und daher eine adäquate Vergleichbarkeit ermöglicht.

„Sätze sind nicht nur eine bloße Aneinanderreihung von Wörtern. Sie bestehen vielmehr aus Teilen“ (Kürschner 2008: 158), den sogenannten Konstituenten, die auf vielfältige Weise miteinander verknüpft werden können. Dadurch ergibt sich eine Vielzahl an Möglichkeiten eine Information syntaktisch zu ermitteln.

Die syntaktische Analyse einer Äußerung erfordert, daß die Wörter der Inputkette lexikalisch verarbeitet worden sind, ihre Einträge im mentalen Lexikon aktiviert wurden. Das Produkt der syntaktischen Analyse dient wiederum als Basis für nachgeordnete interpretative Prozesse, in denen die Bedeutung einzelner Wörter entsprechend ihrer syntaktischen Funktion zu einer komplexen Satzbedeutung verknüpft und konzeptuell-pragmatisch interpretiert wird. (Meng 1998: 4)

Dementsprechend gehen lange Sätze mit einer erhöhten Verarbeitungsdauer einher. Meist werden daher zunächst einmal kurze Sätze als ein Merkmal von syntaktischer Einfachheit festgesetzt (Ewers 2000: 211). Mittels langer Sätze kann oftmals eine eindeutigere Gewichtung von Informationen im Satz vorgenommen werden (vgl. Krieg-Holz/ Bülow 2016: 108). Dadurch können lange Sätze in einigen Fällen trotzdem weniger komplex sein, da es durch diese eindeutigere Darstellung seltener zu Ambiguitäten oder Missverständnissen kommt.

Die Satzlänge kann anhand der Wörter pro Satz festgesetzt werden. *Die drei ???* weist nach diesem Analyseansatz mit durchschnittlich 9 Wörtern eine geringere Komplexität auf, als *Die drei ??? Kids* mit durchschnittlich 9,8 Wörtern pro Satz¹⁶. Werden hingegen die durchschnittlichen Satzlängen zweier spannungszentrierter Kapitel verglichen, zeigt sich, dass *Die drei ???* komplexer ist, als die Kids-Variante. Denn im

¹⁶ Eine genaue Auflistung der Wortanzahl pro Satz findet sich im Anhang in tabellarischer Form unter ‚Wörter/Satz‘.

neunten Kapitel von *Die drei ??? Kids* bestehen die Sätze im Durchschnitt lediglich aus 8,6 Wörtern pro Satz.

Ein anderer Ansatz bezieht sich auf die Silbenzahl pro Satz, nach welchem ebenfalls *Skateboardfieber* mit 14,4 Silben weniger komplex gestaltet wäre als das erste Kapitel *Monster in Rocky Beach* mit 16,7 Silben im Durchschnitt. Das neunte Kapitel hingegen weist eine durchschnittliche Silbenanzahl von 13,8 pro Satz auf und bleibt dagegen hinter jener von *Die drei ???* zurück.

Beide Analyseansätze gelangen zum selben Ergebnis, jedoch muss beachtet werden, dass nicht nur die Zeichen- bzw. Silbenanzahl eine Auswirkung auf die syntaktische Komplexität hat, sondern auch der Satzaufbau¹⁷. Generell können Einfachsätze im Vergleich zu Satzgefügen und Satzreihen als weniger komplex eingestuft werden (vgl. Kürschner 2008: 206). Lange Sätze sind daher vor allem dann als komplexer einzustufen, wenn sie parenthetisch eingeschobene Einheiten enthalten (vgl. Imo/ Lanwer 2017: 156). Satzverknüpfungen tragen zu einer Komplexitätsminderung bei, wenn der Text mehr parataktische als hypotaktische Satzstrukturen aufweist (vgl. Bachmann-van Helt 2015: 31).

Im ersten Kapitel von *Die drei ???* und im neunten Kapitel von *Die drei ??? Kids* finden sich mehr einfache Hauptsätze als Satzverknüpfungen. Bei *Skateboardfieber* machen diese 51% und beim Kids-Werk 64,4% der Sätze insgesamt aus. Die deutliche Häufung der Einfachsätze in *Monster in Rocky Beach* kann damit eindeutig als eine sprachliche Akkommodation gewertet werden, da bei inhaltlich ähnlichen Aufbauten hier auf eine weniger komplexe sprachliche Satzstruktur zurückgegriffen wird als in der Reihe für ältere Leser.

In Bezug auf den Kasus überwiegt in beiden Werken der Nominativ, welcher eine geringe Komplexität aufweist (vgl. Meng 1998: 124; 196).

Im ersten Kapitel von *Die drei ??? Kids* überwiegen hingegen knapp die Satzverknüpfungen, was – ohne inhaltlichen Bezug – für eine höhere Komplexität in diesem Werk sprechen würde. Hieran lässt sich auch die zuvor vorgenommene Komplexitätseinschätzung anhand der Silben- bzw. Wortanzahl erklären. Denn Satzverknüpfungen erhöhen die Wort- und damit die Silbenanzahl gegenüber Einfachsätzen. Zudem tauchen in *Die drei ??? Kids* eine Vielzahl von Aufzählungen auf, welche die Sätze

¹⁷ Der Satzaufbau des ersten Kapitels beider Werke ist im Anhang tabellarisch unter ‚Satzzusammensetzung‘ aufgeführt.

zwar länger machen, jedoch trotzdem nach Oksaar (1979: 104) mit einer Komplexitätsminderung einhergehen. Diese werden meist mit einem Doppelpunkt eingeleitet und auf diese Weise nochmals optisch aus der syntaktischen Struktur hervorgehoben: „Dort handelte Justus‘ Onkel Titus mit allerhand Gegenständen, die für andere Leute wertlos geworden waren: zum Beispiel alte Computer, rostige Schrauben oder abgefahrene Reifen“ (Nevis 2010b: 8). Diese Abgrenzung und Hervorhebung der Aufzählung im Satz kann vor allem unerfahrenen Lesern beim Entschlüsseln der Satzstruktur und damit dem Erfassen des Inhalts helfen.

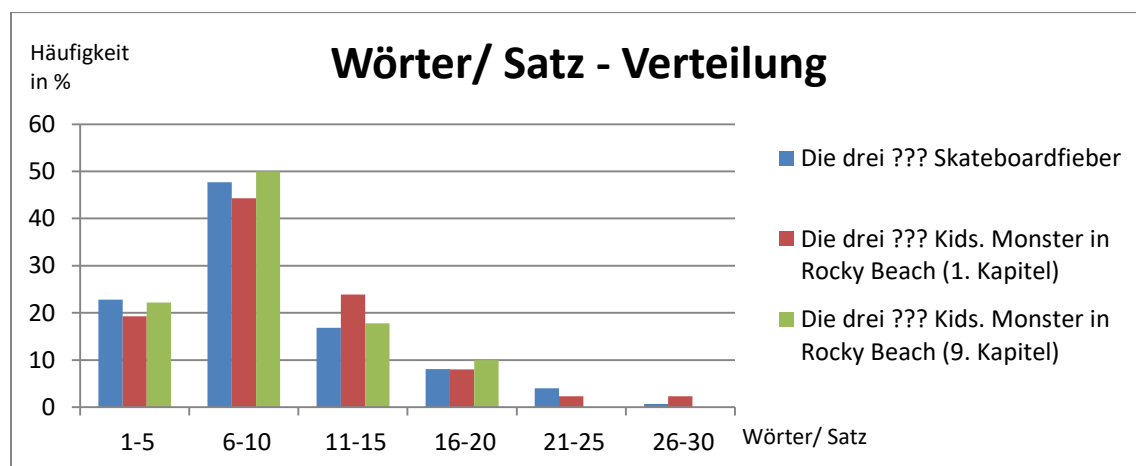
Eine weitere optische Leseranpassung, die auch in *Skateboardfieber* aufzufinden ist, stellt die Kommasetzung vor der Konjunktion ‚und‘ im Text dar. Diese Anpassung findet sich beispielsweise in *Die drei ???* bei „Doch bei jedem Schritt gab der weiche Sand nach, und der Mann, der auf dem härteren Untergrund direkt am Meer lief, holte auf.“ (Nevis 2010a: 8) und bei *Die drei ??? Kids* bei „Inzwischen hatte sich Justus die Zeitung geschnappt, und die drei ??? lasen den ganzen Bericht“ (Nevis 2010b: 10). Die grammatikalisch optionale Kommasetzung wurde hier genutzt, damit die Hauptsätze, die durch die Konjunktion verbunden werden, klarer voneinander abgegrenzt werden, wodurch dann die Rezeption erleichtert ist.

In beiden Werken ist die anaphorische Rekurrenz im Text auffällig. Es werden häufig rückweisende Verwendungen von Pronomen und Adverbien auf den vorausgegangenen Satz bzw. die vorausgegangene Textpassage genutzt. Sie tragen einen großen Teil zur Kohäsion des Textes bei, aber gleichzeitig wirken sie sich damit natürlich verkomplizierend auf die sprachliche Ebene aus. Die Leser müssen Adverbien und Pronomina passend zuordnen können, was teilweise zu erheblichen Verständnisproblemen führen kann. Vor allem bei Sätzen wie: „Peter fiel auf, dass sein linkes Augenlid etwas nach unten hing“ (Nevis 2010a: 9) in *Skateboardfieber*, kann eine falsche Zuordnung des Possessivpronomens leicht geschehen, wenn der Satz isoliert betrachtet wird. Das Possessivpronomen bezieht sich hier nämlich auf den, im vorangegangenen Satz erwähnten, Verfolger und nicht auf Peter selbst. Solchermaßen entstehende Ambiguitäten in einem Satz, kommen jedoch bei *Monster in Rocky Beach* nicht vor, wenn auch in diesem Werk rückweisende Pronomina und Adverbien ungefähr die Hälfte der Sätze prägen. Im Kids-Werks sind die satzverknüpfenden Elemente klar zuzuordnen, was bei *Die drei ???* nicht immer der Fall ist, weshalb das Werk für jüngere Leser in dieser Hinsicht als weniger komplex einzuordnen ist. Bei der

Herstellung von Kohärenz im Text überwiegt diese Art der Satzverknüpfung gegenüber den komplexeren adversativen und konzessiven Konnektoren¹⁸.

Die Sätze in *Die drei ??? Kids* werden durch einen großen Anteil an wörtlicher Rede verlängert, denn damit einhergehend steigt der Anteil an Interjektionen, Anreden und Redebegleitsätzen, worauf später noch detailliert eingegangen wird. Die Redebegleitsätze werden in dieser Arbeit nicht als eigenständige Sätze, sondern als ein Satzteil der wörtlichen Rede gewertet, sodass durch sie die Wortanzahl pro Satz ansteigt. Solche Begleitsätze sind leichter zu rezipieren als andere Satzverknüpfungen, da sie – ebenso wie die Aufzählungen – durch Satzzeichen von den anderen Satzteilen, in diesem Fall der wörtlichen Rede, abgegrenzt werden.

Die Länge von Sätzen wird oftmals in fünfschrittige Längenklassen aufgeteilt, um eine Komplexitätseinstufung vornehmen zu können (vgl. Best 2006: 54). Folgende prozentuale Verteilung ergibt sich entsprechend dieser Kategorisierung:



Hierbei wird deutlich, dass beide Werke primär Sätze mit unter zehn Wörtern aufweisen, also Sätze, die nach Oksaar (1979: 102) als ‚sehr leicht‘ einzustufen sind. Doch beide Detektivromane haben auch Satzstrukturen, welche aus mehr als 25 Wörtern bestehen und daher als ‚schwer‘ einzustufen sind (vgl. Oksaar 1979: 102). Beim direkten Vergleich zweier inhaltlich ähnlich strukturierter Kapitel wird hier jedoch deutlich, dass die Reihe *Die drei ???* komplexer ist, da dort trotz einer Spannungszentrierung Sätze mit über 20 Wörtern auftreten. Während die langen Sätze in *Die drei ??? Kids* oftmals auf Aufzählungen, Interjektionen und Redebegleitsätze zurückzuführen sind, deuten diese bei *Die drei ???* auf eine komplexere Satzstruktur

¹⁸ Im ersten Kapitel von *Skateboardfieber* finden sich adversative und konzessive Konnektoren, während in *Monster in Rocky Beach* lediglich adversative Konnektoren auftauchen.

hin, denn hier finden sich anteilig deutlich weniger wörtliche Rede und weniger Aufzählungen.

In beiden Werken überwiegt bei den Satzverknüpfungen der hypotaktische Satzbau. Bei *Skateboardfieber* macht er 69% der Satzverknüpfungen aus. Im ersten Kapitel von *Monster in Rocky Beach* sind 62,9% und im neunten Kapitel 60,7% der Satzverknüpfungen Satzgefüge. Dementsprechend verlagert sich die Komplexität hier – sowohl bei einer Analyse im Hinblick auf die ersten Kapitel als auch in Bezug auf die inhaltlichen Überschneidungen durch Kapitel eins und neun – zum Werk der *Die drei ???*-Reihe. Die Analyse der hypotaktischen Satzstrukturen zeigt, dass es sich bei *Die drei ???* bei 35,9% der Nebensätze um Relativsätze handelt. Beim ersten Kapitel von *Die drei ??? Kids* steigt dieser Wert auf 45,5% und sinkt beim neunten Kapitel auf 29,4% ab. Da Relativsätze eine eigenschaftsbeschreibende Funktion innehaben, war zu erwarten, dass diese in einem theorielastigen Kapitel vermehrt vorkommen. Vergleicht man jedoch die inhaltlich ähnlich aufgebauten Kapitel, dann zeigt sich, dass Relativsätze eine höhere prozentuale Vertretung in *Die drei ???* aufweisen. Relativsätze führen nach Hennig (2017: 16) zu einer erhöhten Lesekomplexität, weshalb die Nebensätze im Durchschnitt bei *Skateboardfieber* als komplexer einzustufen sind.

Die Verknüpfung der Satzglieder erfolgt dabei nach Ewers (2000: 252) primär in den beiden von ihm definierten Sequenzen, die als weniger komplex einzuordnen sind. Nach ihm sind vor allem die Nullstufe, bei der keine Verknüpfung vorliegt, und die Kettenbildung mittels Aneinanderreihung in beiden Werken von Ben Nevis aufzufinden.

Komplexitätssteigernd wirkt sich auch die Verwendung syntaktisch unvollständiger Sätze aus, in denen Satzkonstituenten fehlen, die in dieser Arbeit unter dem Begriff ‚Ellipse‘ gesammelt wurden. Solche elliptischen Strukturen sind klassische Merkmale der mündlichen Rede (vgl. Fix et al 2002: 42) und kommen daher auch häufiger bei *Die drei ??? Kids* vor. Jedoch machen sie auch 6,7% der Sätze in *Die drei ???* aus. Hier tauchen sie hingegen nicht isoliert als sprachliche Merkmale in der wörtlichen Rede, sondern im beschreibenden Textteil auf. Während Satzabbrüche und grammatikalisch inkorrekte Sätze im konzeptionell Mündlichen erwartet werden (vgl. Fix et al 2002: 41), stellen diese im konzeptionell Schriftlichen eine deutliche Komplexitätssteigerung dar. Somit kann *Die drei ???* in Hinblick auf die elliptischen Strukturen als komplexer eingeordnet werden als das Kids-Werk, obgleich sie dort mit 9,0% häufiger vertreten sind. Diese Erkenntnis wird durch das spannungslastige neunte Kapitel untermauert.

Dort taucht weniger wörtliche Rede auf und daher sinkt das prozentuale Vorkommen der elliptischen Satzstrukturen auf 3,8% herab. In *Die drei ???* kommen überdies auch noch Gedankensprünge vor, bei welchen nach einer Aposiopese ein neuer Satz begonnen wird, der eine andere syntaktische Struktur und einen variierenden Inhalt aufweist. Dies kann zusätzlich zu den elliptischen Strukturen zu einer komplexeren Decodierung führen.

Im Folgenden wird die wörtliche Rede in den beiden Werken analysiert. Da jedoch im ersten Kapitel von *Die drei ???* nur fünf sprachliche Äußerungen vorkommen, wird sich hierbei für dieses Werk auf das dritte Kapitel konzentriert, in welchem die drei Detektive – ähnlich wie im ersten Kapitel von *Die drei ??? Kids* – gemeinsam beraten, was zu tun sei. Dabei überwiegt in beiden Kapiteln die wörtliche Rede, die „generell einfacher, da weniger mittelbar als die indirekte Rede (Ewers 2000: 254) ist. Jedoch finden sich in *Skateboardfieber* im Gegensatz zu *Monster in Rocky Beach* auch Redeberichte, wie beispielsweise: „Nach ein paar Minuten verabschiedete sich Justus“ (Nevis 2010a: 21). Diese sind nach Ewers (2000: 254) als besonders komplex einzustufen.

In *Skateboardfieber* gibt es 43 Sprecherwechsel und in *Monster in Rocky Beach* sind es nur 21. Dies liegt jedoch in der geringeren Anzahl der Sätze insgesamt begründet. 51,2% der Äußerungen in *Die drei ???* und 71,4% in *Die drei ??? Kids* sind durch Redekennzeichnungen markiert. Eine solche Markierung kann, genau wie die Markierung durch die Satzzeichen der wörtlichen Rede, eine komplexitätsmindernde Wirkung haben, da die Sprecherzuordnung dadurch erleichtert ist. Dementsprechend zeigt sich die *Die drei ???*-Reihe als komplexer. Im ersten Kapitel von *Skateboardfieber* findet sich zudem die Einführung eines Sprechaktes, bei welcher keine klare Sprechermarkierung erfolgt: „Selbst im Brausen der Pazifikwellen (...) vernahm Peter den Befehl: »Halt!«“ (Nevis 2010b: 7). Hier bleibt trotz der Markierung als wörtliche Rede unklar, wer die Worte gesprochen hat. Dies lässt sich lediglich aus dem inhaltlichen Kontext heraus erschließen.

Werden nun die Begleitsätze auf das Verb der Redekennzeichnung hin analysiert, fällt auf, dass dieses beim Kids-Werk variabler ausfällt. Hier kommen auf 14 sprechermarkierte Äußerungen neun verschiedene Verben, welche den Art und Weise des Sprechaktes symbolisieren. Dabei machen die Verben ‚sagen‘ und ‚fragen‘ zusammen knapp die Hälfte aus. Bei *Die drei ???* hingegen machen diese beiden Wörter

gemeinsam 87% der Verben aus und dominieren daher deutlich. Dabei sind 69,6% der Redebegleitsätze nur aus der Kombination *Verb + Sprechermarkierung (Eigennamen/ Pronomen)* aufgebaut, was als die einfachste Variante definiert werden kann. Die Kombination wird hier einmal um ein Adverb und dreimal um Adjektive ergänzt, welche attributiv wirksam werden. Teilweise wird dies noch um eine Kontextualisierung der Aussage ergänzt, wie beispielsweise bei dem Redebegleitsatz: „sagte Justus anerkennend, als Peter fertig war“ (Nevis 2010a: 17) oder ersetzt, wie bei: „sagte Bob und kniete sich neben seinen Freund“ (Nevis 2010a: 17). In 50% der Fälle geschieht dies über eine parataktische Satzstruktur, die über die Konjunktion ‚und‘ verknüpft wird.

Bei *Die drei ??? Kids* kommt die Kombination *Verb + Sprechermarkierung (Eigennamen/ Pronomen)* mit 60% geringfügig seltener vor. Diese Kombination wird zweimal um ein Adjektiv ergänzt. Bei *Die drei ??? Kids* wird mit 26,7% häufiger eine Kontextualisierung der Aussage vorgenommen als bei *Die drei ???*. Ein Beispiel hierfür stellt der Redebegleitsatz „sagte Peter, als sie zusammen in der Kaffeekanne saßen“ (Nevis 2010b: 11) dar. Die Situierung geschieht jedoch ebenfalls in 50% der Fälle über eine parataktische Anhängung.

Nach Pohl (2003: 18) werden diese Redebegleitsätze als Trägersätze mit sogenannten *Slots* definiert. Dabei besteht ein Trägersatz immer „aus mehreren, zum Teil obligatorischen, zum Teil fakultativen semantischen Slots“ (Pohl 2003: 18), die für den Informationsgehalt der Aussage stehen. Nach dieser Einteilung bestehen die Redebegleitsätze bei *Die drei ???* durchschnittlich aus 2,3 Slots und bei *Die drei ??? Kids* aus 2,6 Slots. Demnach gestaltet sich das Kids-Werk in Hinblick auf die, in den Trägersätzen bereitgestellten, Informationen als komplex, da diese in der klassischen Erzählung im Durchschnitt nur aus 2,43 Slots bestehen. *Die drei ???* hingegen kann mit Blick auf die Slots als wenig komplex eingestuft werden. Denn wörtliche Rede ist umso komplexer, je mehr Slots in den Trägersätzen vorkommen (vgl. Pohl 2003: 20).

Häufig werden in Erzählungen Anfangs- und Schlusssignale in der wörtlichen Rede formuliert, welche die sprachlichen Äußerungen in einen Kontext einbetten (vgl. Yos 1996: 183). Beispiele für solche Signale sind „Ach, du bist’s, alter Jogger“ (Nevis 2010a: 16) als Angangssignal bei *Die drei ???* und „Was habt ihr vor?“ (Nevis 2010b: 10) als Schlussignal bei *Die drei ??? Kids*. Solche Initial- und Schlussphrasen können in der wörtlichen Rede entfallen, wenn eine Situierung bereits im Begleittext vorge-

nommen worden ist, wie dies beispielsweise bei „Nach einigen Minuten verabschiedete sich Justus“ (Nevis 2010a: 21) geschieht.

Die wörtliche Rede ist in beiden Texten geprägt durch Interjektionen, Wiederholungen, Anreden, Parenthesen und Wortverschleifungen bzw. -verkürzungen wie beispielsweise ‚im‘, ‚beim‘ und ‚am‘, welche klassische Merkmale der kindlichen Sprache darstellen (vgl. Buchau 1996: 36; Fix et al 2002: 41 f.) und teilweise auch als Klitika eingeordnet werden können. Doch auch Abtönungspartikel, welche von Yos (1996: 187) ‚kommunikative Partikel‘ genannt werden, spielen in den Aussagen der Figuren eine zentrale Rolle. Diese kommen in *Die drei ???* in einer höheren Frequenz vor, weshalb die Aussagen dort verstärkt in den Handlungszusammenhang integriert wirken. Eine hohe Frequenz von Deiktika kann dieselbe Auswirkung haben (vgl. Fix et al 2002: 41), wobei der Lokal- und Temporaldeixis eine besondere Rolle zukommt, da durch diese, trotz der Schriftlichkeit, eine Situierung und zeitliche Fixierung vorgenommen werden kann. Solchermaßen gestaltete Aussagen, wie beispielsweise „Hier, da ist sogar ein Bild“ (Nevis 2010b: 9), referieren auf zuvor in der Geschichte etabliertes Setting und stellen somit eine Komplexitätssteigerung dar. Auch Phraseologismen kommen in beiden Werken vor, wie bei „Ich habe einen Höllendurst“ (Nevis 2010a: 19) und „Wir sollten die Finger von dem Monster lassen“ (Nevis 2010b: 11). Da es sich hierbei um feste Formulierungen handelt, die bekannt sein müssen um sie decodieren zu können, können sie – ähnlich wie Funktionsverbgefüge (vgl. Bryant et al 2017: 287) und teilweise als Metaphern – als komplex eingestuft werden.

Vagheitsindikatoren und Heckenausdrücke sind ein weiteres Merkmal der mündlichen Rede (vgl. Fix et al 2002: 42). Diese kommen zwar in beiden Werken vor, jedoch in einer höheren Frequenz in *Die drei ???*. Im selben Werk werden auch mehr sprachliche Pausen durch lautliche Signale wie „Ähm“ (Nevis 2010a: 18) eingesetzt, die im Kids-Werk keinen Einsatz finden, auch wenn dort Interjektionen vorkommen. Solche Pausen imitieren konzeptionelle Mündlichkeit und signalisieren eine klare Abgrenzung der sprachlichen Äußerungen im Text von dem Begleittext.

Beide Werke weisen in den sprachlichen Äußerungen phasenweise eine abwertend gefärbte Lexik auf, welche Lockerheit und Emotionalität symbolisieren kann (vgl. Buchau 1996: 37). Dazu können beispielsweise die Begriffe „Blödsinn“ (Nevis 2010b: 8) und „Quatsch“ (Nevis 2010b: 10) aus *Monster in Rocky Beach* gezählt werden. In *Die drei ???* kann hier die stereotypische Floskel „Spinnst du?“ (Nevis 2010a: 20)

aufgeführt werden, welche auch ein jugendsprachliches Merkmal darstellt (vgl. Bahlo et al 2019: 5). Jedoch fehlen zahlreiche sprachliche Merkmale der Jugendsprache in beiden Texten, wie beispielsweise eigenwillige Grüße bzw. Anredeformen, eine hyperbolische Sprechweise und Lautwörterkombinationen (vgl. Bahlo et al 2019: 4 f.). Doch einige Merkmale finden sich, wie beispielsweise parenthetische Einschübe, Ellipsen, Heckenausdrücke sowie Dehnungs- und Abtönungspartikel (vgl. Bahlo et al 2019: 62).

Insgesamt kommen in *Skateboardfieber* mehr sprachliche Phänomene vor, die aus der oralen Stilistik bekannt sind, wodurch im Werk zwei Stile nebeneinander existieren. Der Begleittext orientiert sich vornehmlich an der konzeptionellen Schriftlichkeit, während in der wörtlichen Rede auch konzeptionell mündliche Elemente Einzug finden. Doch bleiben trotzdem zahlreiche jugendsprachliche Phänomene und lautmalerische Schreibweisen weitgehend außen vor. Der stete Wechsel zwischen den Stilen in einem Text geht mit einer zunehmenden Komplexität einher, da der Rezipient sich immer wieder mit wechselnden Stilen konfrontiert sieht. Somit kann zusammengefasst werden, dass in *Die drei ??? Kids* die Redebegleitsätze einen höheren kognitiven Anspruch haben, dies bei *Die drei ???* jedoch durch die Komplexität der sprachlichen Aussagen wieder ausgeglichen wird.

Ein weiteres Merkmal wörtlicher Rede in kinderliterarischen Texten sind die Fragen. In beiden Werken tauchen Fragesätze auf, welche jedoch eine unterschiedliche Einbettung und Struktur aufweisen. Während diese bei *Die drei ???* auch in den Begleittext eingearbeitet sind, kommen diese bei *Die drei ??? Kids* nur eingebunden in die wörtliche Rede vor. Auch der syntaktische Aufbau unterscheidet sich. Bei *Die drei ???* werden diese zweimal von einem Verb eröffnet, dem einmal ein Pronomen vorgelagert ist. Einmal wird der Fragesatz satzinitial von einem Fragewort eingeleitet und bei den letzten beiden Fragen handelt es sich um „Ein Überfall? Hier?“ (Nevis 2010a: 8). Bei *Die drei ??? Kids* werden in 55,6% der Fälle die Fragesätze durch ein Fragewort eingeführt, welchem zweimal die Konjunktion ‚und‘ vorgelagert ist. Zweimal handelt es sich bei den Fragesätzen um elliptische Strukturen und ebenso oft um Fragesätze, die – einmal mit vorangestelltem Pronomen – verbinitial sind.

„W-Phrasen sind eindeutig lexikalisch markiert und ihre Identifizierung als Füllerelement bereits auf diesem Wege sichergestellt“ (Meng 1998: 33). Dadurch erfolgt

mittels der satzinitialen Frageworte eine klare Klassifizierung des nachfolgenden Satzes als Fragesatz, was zu einer leichteren Decodierung führt, weil mit dem entsprechenden Satzzeichen am Ende gerechnet wird. Da die Einleitung mittels der W-Phrasen bei *Die drei ??? Kids* häufiger auftritt, ist dieses Werk als weniger komplex einzustufen. Zudem sind hier die Fragen in einen sprachlichen Kontext eingebettet, in welchem sie erwartet werden, während sie bei *Die drei ??? Kids* teilweise sogar wie ein innerer Monolog anmuten, der für junge Leser stets mit einer Komplexitätssteigerung einhergeht (vgl. Buchau 1996: 49).

Bezüglich des Genus Verbi sind Aktivstrukturen leichter verständlich als Passivkonstruktionen (vgl. Ewers 2000: 211). *Die drei ??? Skateboardfieber* weist mit dem Nebensatz „ob er verfolgt wurde“ (Nevis 2010a: 10) im ersten Kapitel eine Passivstruktur auf, während *Die drei ??? Kids* vollständig im Aktiv formuliert ist¹⁹. Auffällig ist, dass es sich bei dem Satz, in welchem die Passivkonstruktion vorkommt, insgesamt über einen überdurchschnittlich langen Satz handelt, der zudem hypotaktisch aufgebaut ist. Somit ist der Passivteilsatz Bestandteil eines bereits komplexen Satzgefüges und daher als besonders schwer zu decodieren einzustufen.

Insgesamt gestaltet sich *Skateboardfieber* also als syntaktisch komplexer als das Kids-Werk. Dies wird vor allem in Bezug auf den Satzaufbau, die optischen Leseranpassungen, das Vorkommen von Passivkonstruktionen, den Ellipsen, den Fragesätzen, den Ambiguitäten durch rückweisende Pronomina und Adverbien, der Gestaltung der wörtlichen Rede und dem Vorkommen von Redeberichten deutlich. In Bezug auf die Satzlänge und Teile des Satzaufbaus, wie beispielsweise das Vorkommen von Relativsätzen, müssen jedoch inhaltlich ähnlich strukturierte Kapitel analysiert werden, um zu eindeutigen Ergebnissen zu gelangen. Daran ist zu erkennen, dass *Die drei ??? Kids* keinesfalls als syntaktisch insgesamt einfach aufgebautes Werk einzustufen ist. Dies wird auch dadurch deutlich, dass die Redebegleitsätze in der Kids-Reihe komplexer strukturiert sind, als in der *Die drei ???* – Reihe.

¹⁹ Diese Erkenntnis bezieht sich auf das erste und das neunte Kapitel des Werkes.

5.3.4 Lexik

Wie bei der syntaktischen Analyse wird auch in diesem Kapitel oftmals auf das neunte Kapitel von *Die drei ??? Kids* zurückgegriffen, um eine bessere Vergleichbarkeit zu gewährleisten.

Die Wortlänge wird am häufigsten mittels der Silbenzahl gemessen, wenn auch andere Methoden, wie beispielsweise die Analyse entsprechend der Anzahl der Buchstaben, Laute oder Phoneme pro Wort, Anwendung finden (vgl. Best 2006: 39). Daher wird im Folgenden auf diese Analysemethode zurückgegriffen. Im ersten Kapitel von *Skateboardfieber* sind die Worte im Durchschnitt aus 1,6 und in *Monster in Rocky Beach* aus 1,7 Silben aufgebaut. In beiden Werken sind die einsilbigen Wörter prozentual am stärksten vertreten²⁰. Ein Unterschied zeigt sich jedoch bei den höchsten Silbenanzahlen. *Skateboardfieber* weist zwei Worte mit sieben Silben auf, während hingegen bei *Die drei ??? Kids* die höchste Silbenanzahl im ersten Kapitel sechs beträgt. Im neunten Kapitel hingegen taucht ein Wort mit sieben Silben auf.

Entsprechend der Wiener Sachtextformel, die für die Berechnung der Lesbarkeit deutschsprachiger literarischer Werke zur Einstufung des Lesealters herangezogen werden kann, wird der Schwierigkeitsgrad eines Textes unter anderem am prozentualen Anteil der drei – oder mehrsilbigen Wörter bemessen (vgl. Bryant et al 2017: 183 f.). Dieser beträgt bei *Skateboardfieber* 11,7% und beim ersten Kapitel von *Monster in Rocky Beach* 17,5% und beim neunten Kapitel 13,3%. In Bezug auf die durchschnittliche Silbenverteilung kann also das Kids-Werk als komplexer eingestuft werden. Denn Wörter kommen umso seltener im aktiven Wortschatz vor, je mehr Silben sie haben (vgl. Best 2006: 21).

Jedoch sollte bei der Betrachtung der lexikalischen Komplexität die Bekanntheit der Wörter nicht vernachlässigt werden, denn frequent genutzte Worte sind stets weniger komplex als seltene (vgl. Heringer 2015: 178). In diesem Zusammenhang kann auch Fach- und Fremdwörtern sowie abstrakten Worten eine höhere Komplexität zugesprochen werden (Ewers 2000: 211). Im ersten Kapitel von *Die drei ??? Kids* kommen gegenüber *Die drei ???* deutlich mehr Fachbegriffe vor. Dies liegt jedoch in der inhaltlichen Gestaltung des Kapitels begründet, da hier der Rechercheteil eingebunden ist, in welchem das Thema mittels Fachbegriffen erklärt wird. Vor allem ist hier auf die

²⁰ Die Silbenverteilung der Werke ist im Anhang unter ‚Silben pro Wort‘ aufgeführt.

Fachtermini „Gigantopithecus“ (Nevis 2010b: 12) und „Kryptozoologen“ (Nevis 2010b: 12) hinzuweisen. Die Komplexität solcher Fachbegriffe und für den Leser vermutlich unbekannter Wörter kann jedoch gemindert werden, wenn diese im Text eine Erklärung erfahren (vgl. Siebert 1996: 12). Dies ist im ersten Kapitel von *Die drei ??? Kids* bei nahezu allen Begriffen der Fall. So werden die möglicherweise unbekannten Begriffe durch Synonyme ersetzt, mittels Beispielen erläutert oder klar im Text erklärt. Das – wie ein Fachbegriff anmutende – Wort „Canyon“ (Nevis 2010b: 7) wird erst nach der Einführung durch das Synonym „Schlucht“ (Nevis 2010b: 7) genutzt. Onkel Titus‘ „Wertstoffe“ (Nevis 2010b: 8) werden über die Beispiele „alte Computer, rostige Schrauben oder abgefahrene Reifen“ (Nevis 2010b: 8) eingeführt und der Begriff ‚Kryptozoologen‘ wird von der Figur Justus als „Tierforscher, die verborgene Tiere suchen“ (Nevis 2010b: 12) definiert. Der Terminus ‚Gigantopithecus‘ hingegen wird sogar zum einen im Textteil als Menschenaffe bzw. Riesenmensch erklärt und zum anderen visuell auf der Folgeseite über eine Illustration in einer Sprechblase dargestellt. Dabei ist die Illustration eindeutig dem Fachbegriff zuzuordnen, da eine verbale Explikation mittels einer Bildunterschrift erfolgt (vgl. Nevis 2010b: 13). Lediglich bei dem Begriff „Beringstraße“ (Nevis 2010b: 12) erfolgt keine Erklärung und es kann bei jungen Lesern dadurch eventuell zu einer falschen Assoziation kommen, da der Terminus wie ein Straßename anmutet. Dadurch ist ein fachliches Hintergrundwissen vonnöten, um zu verstehen, dass es sich hierbei um eine Meerenge handelt, durch die im Text primär eine geografische Verordnung des Einwanderungsweges der Menschenaffen vorgenommen wird.

Das neunte Kapitel von *Die drei ??? Kids* weist hingegen eine geringe Zahl an Fachtermini auf. Die Rettung der drei Detektive mittels eines Hubschraubers geht mit einer Vielzahl an Determinativkomposita mit endozentrischem Bedeutungsverhältnis, wie beispielsweise „Hubschrauberpilot“ (Nevis 2010b: 68) und „Seilwinde“ (Nevis 2010b: 67), einher. Auf die Komplexität der Komposita im Text wird weiter unten noch näher eingegangen. Lexikalische Einfachheit ist gegeben, wenn „bei der Auswahl mehrerer synonyme Ausdrücke die für die Leser eingängigste im Text gewählt“ (Sieber 2019: 296) wird. Bei dem Begriff „Gitterkasten“ (Nevis 2010b: 66) handelt es sich sogar um eine Vermeidung des korrekten Fachbegriffs ‚Hubschrauberrettungskorb‘. Das Wort ‚Gitterkasten‘ hingegen stellt ein Kompositum dar, welches bildlicher und daher eingängiger bzw. leichter verständlich ist.

Im ersten Kapitel von *Die drei ???* sind es primär die Automarken Chrysler und MG, die als Fremdwörter auftauchen. Doch auch der Begriff „Mündung“ (Nevis 2010a: 7), für das vordere Ende eines Waffenlaufs, kann als Fachbegriff zu einer höheren Komplexität führen. Dieser Fachbegriff ist jedoch, ebenso wie die Automarken, kontextuell eingebunden und erklärt sich daher selbst. In *Skateboardfieber* findet sich zudem das russische Wort „проклинал“ (Nevis 2010a: 9), welches übersetzt ‚Verflucht‘ heißt. Dieses wird im Text nicht übersetzt und erfährt daher auch keine Erklärung. Erst im 11. Kapitel findet der Leser heraus, welcher Sprache der Begriff entnommen wurde.

Beim Vergleich zweier thematisch ähnlicher Kapitel wird deutlich, dass *Die drei ???* im Hinblick auf die Fremdwörter komplexer gestaltet ist, da dort Begriffe aus anderen Sprachen ohne eine Erklärung Einzug finden. Beim direkten Vergleich der ersten beiden Kapitel ist jedoch *Die drei ??? Kids* komplexer gestaltet, da dort eine größere Anzahl an Fachbegriffen vorkommt, auch wenn diese stets erklärt werden und daher als weniger herausfordernd eingestuft werden können.

Nominalisierungen, die durch Suffigierung mit dem Ableitungsmorphem ‚ung‘ gebildet werden, sind als besonders komplex einzustufen (vgl. Hennig 2017: 16). Während diese nur 0,6% der Substantive im ersten Kapitel von *Die drei ??? Kids* ausmachen, steigt dieser Wert auf 4,8% im neunten Kapitel, wobei sich jedoch zwei der vier Substantive im Kapitel doppeln. Durch die Dopplung dauert es beim zweiten Mal lesen nicht genauso lange, bis die Nominalisierung decodiert ist, was die Komplexität der Derivation sinken lässt. Bei *Die drei ???* machen die *ung*-Nominalisierungen 3,5% aus, jedoch doppelt sich hier keines der Worte. Nominalisierungen durch diesen Affix können somit primär als ein Merkmal der spannungszentrierten Kapitel verstanden werden. Das komplexitätssteigernde Charakteristikum taucht dort beim Kids-Werk zwar prozentual häufiger auf, doppelt sich jedoch. Wenn diese Dopplungen aufgrund des Gewöhnungseffektes herausgerechnet werden, dann überwiegen die Nominalisierungen mit ‚ung‘ *Die drei ???* knapp.

Insgesamt kann in Bezug auf dieses Komplexitätsmerkmal festgehalten werden, dass beim Vergleich der ersten Kapitel *Die drei ???* und beim inhaltlichen Vergleich *Die drei ??? Kids* schwerer zu decodieren sind.

Doch nicht nur diese Art der Derivation hat eine Auswirkung auf die Komplexität der Substantive. In *Skateboardfieber* handelt es sich bei 19% und bei *Monster in Rocky Beach* in Bezug auf das erste Kapitel bei 24,5% und in Bezug auf das neunte Kapitel bei 19% der Substantive um Komposita, welche meist mit einer Komplexitätssteigerung einhergehen. „Bei Wortneubildungen des Deutschen ist der Bereich der substantivischen Komposition der deutlich produktivste“ (Krieg-Holz/ Bülow 2016: 123) und kann daher – aufgrund des Gewöhnungseffektes – auch als der am wenigsten Komplexe gerechnet werden. Um solche Nominal- bzw. Substantivkomposita handelt es sich im ersten Kapitel von *Die drei ???* bei 91,1% und bei *Die drei ??? Kids* bei 95,1% der Komposita. Im neunten Kapitel machen die substantivischen Komposita 100% aus. Dementsprechend kann *Die drei ???* in Hinblick auf die Kompositazusammensetzung als komplexer eingestuft werden.

Um die Verständnisgenerierung zu erleichtern, bietet es sich an, Komposita mit Bindestrichen zu teilen (vgl. Heringer 2015: 178). Denn durch die optische Trennung der Nominalkomposita in ihre Einzelwörter können diese Substantive leichter rezipiert und damit das Kompositum insgesamt schneller decodiert werden. Eine solche Vereinfachung wurde im Kids-Werk bei dem Kompositum „Hobby-Biologe“ (Nevis 2010b: 9) vorgenommen. In *Skateboardfieber* findet sich eine solche komplexitätsmindernde Maßnahme nicht.

Bei den Komposita sind die selbstdeutigen Komposita, also jene, die auch ohne kontextuelle Einbindung verständlich sind, von Komposita abzugrenzen, die lediglich kontextgebunden verständlich sind (vgl. Krieg-Holz/ Bülow 2016: 123). Denn durch diese kann Ambiguität vermieden werden (vgl. Sieber 2019: 297). Selbstdeutige Komposita sind somit leichter verständlich und weniger komplex als jene Komposita, die nur im Kontext verständlich sind und die zu den Okkasionalismen gezählt werden können. Diese Art der Neologismen, bei denen es sich um Gelegenheitsbildungen handelt, die stark kontextabhängig sind, sind aufgrund des sogenannten Neuheitseffektes schwerer zu verstehen (vgl. Krieg-Holz/ Bülow 2016: 122). Um einen solchen Okkasionalismus handelt es sich beispielsweise bei „Zickzackweg“ (Nevis 2010a: 9) in *Die drei ???* und „Nachmittagskuchen“ (Nevis 2010b: 7) bei *Die drei ??? Kids*. Insgesamt kommen im ersten Kapitel von *Skateboardfieber* jedoch mehr solcher komplexen Gelegenheitsbildungen statt.

Insgesamt handelt es sich bei den meisten Komposita um substantivische Determinativkomposita, die einfacher zu decodieren sind, da das Erstglied das Zweitglied näher beschreibt. Komplexer sind mehrgliedrige Komposita – bei denen das Begleitwort bereits ein Kompositum ist – da hier gleich zwei Komposita auf einmal decodiert werden müssen. In *Die drei ???* kommen mit „Scheinwerferlicht“ (Nevis 2010a: 10) ein und bei *Die drei ??? Kids* mit „Nachmittagstee“ (Nevis 2010b: 7) und „Nachmittagskuchen“ (Nevis 2010a: 7) zwei solcher mehrgliedrigen Komposita vor. Auffällig ist hierbei, dass es sich im Fall der zwei Komposita bei *Die drei ??? Kids* um dasselbe Erstglied handelt, auch wenn der Wortstamm abweicht. Dies wird zudem durch Kursivschreibung hervorgehoben, was eine Leseerleichterung darstellt und zur Komplexitätsminderung beiträgt, da nach erstmaliger Decodierung die Entschlüsselung des, wenige Worte später nachfolgenden, Kompositums leichter ist.

In den Werken kommen nicht nur Komposita, die aus zwei Substantiven aufgebaut sind, vor. Bei *Die drei ???* tauchen mit „hierhergewagt“ (Nevis 2010a: 7) und „hinabgestiegen“ (Nevis 2010a: 7) zwei Verbkomposita und in *Die drei ??? Kids* taucht mit „kopfschüttelnd“ (Nevis 2010b: 12) ein Adjektivkompositum auf. Bei den restlichen Komposita handelt es sich um Substantive, bei denen es sich jedoch teilweise beim Bezugswort um eine andere Wortart handelt. In *Die drei ???* gibt es vier Komposita, bei denen das Erstglied eine Präposition, ein Adverb oder ein Verb ist. Bei *Die drei ??? Kids* gibt es ein Kompositum, nämlich „Blödsinn“ (Nevis 2010b: 8), bei welchem es sich beim Erstglied um ein Adjektiv handelt. Die geringe Vertretung der Abweichungen bei *Die drei ??? Kids* deutet auf eine geringere Komplexität gegenüber *Die drei ???* hin.

Wortbildungsprodukte können generell als komplexer als Simplizia eingeordnet werden (vgl. Bryant et al 2017: 284). Bei *Skateboardfieber* machen diese 3,4% der Gesamtwortzahl aus. Wie bereits durch den Prozentsatz der Substantivkomposita an der Gesamtzahl der Substantive und der Analyse der Fachbegriffe gezeigt wurde, ist der hohe Prozentsatz der Komposita im ersten Kapitel vor allem auf die eingeführten Fachtermini zurückzuführen. Da diese im weiteren Verlauf der Geschichte nicht nochmal verwendet werden, wird sich hier vor allem am neunten Kapitel orientiert. Entgegen den 4,8% im ersten Kapitel, weisen die Komposita im spannungszentrierten Kapitel einen prozentualen Anteil von 2,9% der Gesamtwortzahl auf. Durch eine Mittelwertbildung kommt

man auf einen Anteil von 3,9%. Dadurch ist insgesamt ein ähnlicher Trend zur Kompositabildung wie bei *Die drei ???* zu erkennen. Jedoch kann festgehalten werden, dass das erste Kapitel von *Monster in Rocky Beach* in Hinblick auf die Komposita komplexer ist als *Die drei ???*, dieses Verhältnis sich aber im weiteren Verlauf der Werke ausgleicht oder umkehrt.

Um die lexikalische Komplexität zu erfassen, muss auch die Wortartenzusammensetzung analysiert werden. Nach Heringer (2015: 178) sollten insgesamt mehr Verben als Nomen im Text auftauchen, damit dieser als einfach einzustufen ist. Diesem Anspruch wird Genüge getan, da der prozentuale Anteil der Verben in beiden Werken mehr als das Dreifache der Substantive beträgt. Substantive gehen mit einer Komplexitätssteigerung einher (vgl. Siebert 1996: 19) und machen bei *Die drei ???* 17,1% und bei *Die drei ??? Kids* 18,9% im ersten und 16,1% im neunten Kapitel aus. Das erste Kapitel ist somit erneut als komplexer als *Die drei ???* einzustufen. Dieses Verhältnis kehrt sich jedoch im Laufe des Werkes wieder um.

In *Skateboardfieber* und *Monster in Rocky Beach* werden die Substantive meist mittels Artikeln eingeführt. Zudem folgen in beiden Werken 7,4% der Substantive einem Possessivpronomen oder anderen Besitzbeschreibungen wie „Tante Mathildas“ (Nevis 2010b: 7), welche die Kontextualisierung vereinfachen, indem sie das Substantiv mit den handelnden Figuren in Bezug bringen.

Der Anteil der komplexitätsvermindernden Verben (vgl. Ewers 2000: 211) macht bei *Die drei ???* 22,7% und bei *Die drei ??? Kids* 20,4% bzw. 23,6% aus. Da jedoch *Skateboardfieber* und das neunte Kapitel von *Monster in Rocky Beach* stark handlungsgeprägt sind, bietet es sich an, vor allem den Verbanteil dieser Kapitel zu vergleichen und das erste Kapitel zu vernachlässigen. Hier fällt auf, dass die Verteilung der Verben, mit lediglich einem Prozent Unterschied, ähnlich ist. Daher können die Verben als annähernd gleich komplex eingestuft werden. In Bezug auf das Vorkommen von Verbklammern kann jedoch ein deutlicher Unterschied festgestellt werden. Der Prozentsatz der Verbklammern ist zwar in Bezug auf die Gesamtwortzahl bei *Die drei ???* geringer, jedoch weisen die verbalen Klammern in Bezug auf die Gesamtverbzahl bei *Die drei ???* eine höhere prozentuale Vertretung auf. Der Prozentsatz der Verben, welche eine Verbklammer bilden, beträgt bei *Die drei ???* 17,3% und bei *Die drei ??? Kids* 13,8% bzw. 15,6%. Dadurch kann konkludiert werden, dass – obwohl die Gesamtverteilung

der Verben nahezu deckungsgleich ist – die Realisierungsform des Verbs bei *Die drei ???* komplexer konzipiert ist. Eine Trennung des finiten Verbs von seinem infiniten Teil kann zu einer höheren Komplexität führen, wenn der Leser den Zusammenhang der getrennten Verbteile nicht erkennt. Da es sich bei den Verklammern oftmals um präfigierte Worte und andere Derivationen handelt, gehen die Verben zudem aufgrund der Affigierung mit einer erhöhten Komplexität einher (vgl. Bryant et al 2017: 284).

Auch Modalverben erhöhen die Komplexität eines Textes (vgl. Zeman 2017: 62). Diese nehmen im ersten und im neunten Kapitel, in Bezug auf die Gesamtwortzahl, einen höheren Anteil in *Die drei ??? Kids* ein. Zudem fehlt bei den Modalverben in *Monster in Rocky Beach* im ersten Kapitel auch zweimal das erwartete Hauptverb, was die Verben nochmals komplexer macht.

Funktionsverbgefügen kommt „ein erhöhter kognitiver Anspruch“ (Bryant et al 2017: 287) zu. Diese kommen in *Die drei ???* in einer höheren Frequenz vor, wie beispielsweise bei ‚einen Haken schlagen‘ und ‚Gas geben‘ (vgl. Nevis 2010a: 8; 11).

Auch ein hohes Maß an Adjektiven kann die Komplexität eines Werkes erhöhen (vgl. Ewers 2000: 211). Der Vergleich der beiden ersten Kapitel weist lediglich einen geringfügigen Unterschied auf²¹. Vergleicht man jedoch die beiden spannungszentrierten Kapitel, ist eine deutliche Komplexitätssteigerung von *Monster in Rocky Beach* hin zu *Skateboardfieber* zu verzeichnen. Der Anteil der Adjektive an der Gesamtwortzahl steigt hier von 3,7% auf 5,5%. Dementsprechend zeigt sich, dass bei ähnlicher thematischer Entfaltung, die Werke von *Die drei ???* in Hinblick auf die Verteilung der Adjektive komplexer sind.

Auf lexikalischer Ebene ist insgesamt das Werk von *Die drei ???* komplexer als jenes von *Die drei ??? Kids*. Wenn auch einige Aspekte, wie die Anzahl der Silben, Fremdwörter und Substantive, bei *Die drei ??? Kids* zunächst komplexer erscheinen, wird dies durch andere Aspekte ausgeglichen und revidiert. Dies geschieht beispielsweise, indem die Fachbegriffe im Text erläutert und weniger seltene Wörter genutzt werden.

Die Texte sind weitgehend standardsprachlich, weisen durch Ad-hoc-Bildungen jedoch auch eine orale Stilistik auf. Diese führt teilweise zu Wortverknüpfungen, die alltags-

²¹ Wenn jedoch auch Zahlworte miteingerechnet werden, dann zeigt sich bereits hier schon eine höhere Vertretung von Adjektiven in *Die drei ???*.

sprachlich kaum oder nie genutzt werden. Die Silbenzahl ist zwar bei *Monster in Rocky Beach* im Durchschnitt höher, dies ist jedoch auf die Vielzahl der Fachbegriffe zurückzuführen. Durch diese Fachbegriffe und Fremdworte steigt dann der prozentuale Wert an Substantiven im ersten Kapitel an. Diese komplexeren Wörter treten jedoch nur in einer höheren Frequenz auf, da die inhaltlich-thematische Konzeption der ersten Kapitel stark voneinander abweicht. Denn in spannungs- und aktionsgeladenen Szenen werden seltener Fachbegriffe eingeführt, als in theoriezentrierten Erklärungsszenen. Vergleicht man zwei inhaltlich ähnlich konzeptionierte Kapitel wird daher deutlich, dass *Die drei ???* komplexer gestaltet ist.

Das Werk *Skateboardfieber* ist, beispielsweise in Hinblick auf die Wortartenzusammensetzung – vor allem in Bezug auf die Anzahl der Verklammern und das gesteigerte Vorkommen von Adjektive – sowie die Kontextualisierung und sprachliche Gestaltung der Komposita und die mit ihnen einhergehenden Lesehilfen, wie Bindestriche oder Hervorhebungen, komplexer aufgebaut. Es folgt also insgesamt eine lexikalische Komplexitätssteigerung von *Die drei ??? Kids* zu *Die drei ???*.

6. Fazit

Das Werk *Die drei ??? Skateboardfieber* kann insgesamt in Bezug auf den paratextuellen, inhaltlichen und sprachlichen Aufbau als komplexer als das Werk *Die drei ??? Kids*. *Monster in Rocky Beach* eingestuft werden.

Beim Paratext tragen dazu beispielsweise die dichte Illustrierung mitsamt der Bildkomposition, die durchschnittliche Kapitellänge sowie die Schriftgröße und –art bei.

Auf inhaltlicher Ebene führt, in Bezug auf die Figuren, das umfangreichere Figurenarsenal und die differenziertere Figurencharakterisierung zu einem Komplexitätszuwachs gegenüber *Die drei ??? Kids*. Die Handlung hingegen ist vor allem in Bezug auf die Art des Verbrechens, den Einbezug von Erwachsenen in der Geschichte, die Integration sozialkritischer Passagen – ohne die der klassische Kriminalroman nicht auskommt –, den numerischen Schauplatzzuwachs, die Auflösung der Detektionsspannung und die Gestaltung der Situationsspannung komplexer. Dabei werden Kinderwünsche erfüllt, indem die kindlichen Figuren als Vorbilder gestaltet werden und, den kindlichen Vorstellungen entsprechend, mutig handeln. Infolgedessen können sie sich

stets gegen Bedrohungen und in Gefahrensituationen behaupten, indem sie als Team agieren und füreinander eintreten. Das Verbrechen liegt zwar in der Welt der Erwachsenen begründet, doch zur Lösung des Falles und zum Durchkreuzen der Pläne der Verbrecher benötigen sie trotzdem kaum Hilfe von Erwachsenen. Entsprechend des Detektivromans für junge Leser entstammen ihre Helfer der Welt der Kinder und jungen Erwachsenen.

Der Handlungsaufbau in *Skateboardfieber* hingegen orientiert sich insgesamt eher an einer Kriminalerzählung für Erwachsene als an einer für Kinder und Jugendliche.

Auf sprachlicher Ebene zeigt sich der Komplexitätszuwachs im Titel der Reihen, der Struktur der Werke sowie in der syntaktischen und lexikalischen Gestaltung. Die Titel besitzen bei *Die drei ???* einen variableren Aufbau und eine weniger deutliche inhaltliche Verknüpfung. Die Struktur ist aufgrund der mehrsträngigen Handlung, dem Bruch der Chronologie durch Analepsen u.a., dem Überwiegen von telling gegenüber showing sowie der Erzählperspektive und dem Erzählaufbau komplexer.

Skateboardfieber kann auf syntaktischer Ebene in Bezug auf die fehlenden optischen Leseranpassungen, die Gestaltung der wörtlichen Rede und den Genus Verbi als schwerer zu decodieren identifiziert werden. Bei der Syntax wird der Komplexitätszuwachs vor allem beim Vergleich inhaltlich ähnlich strukturierter Kapitel deutlich. Bei einem solchen Vergleich überwiegen zudem die längeren Sätze, welche dann auch syntaktisch komplexer aufgebaut sind, indem beispielsweise mehr hypotaktische Satzstrukturen vorkommen. Auch bei der Analyse der lexikalischen Ebene bietet sich der Vergleich inhaltlich ähnlicher Kapitel an. Nach diesem Analyseansatz gestaltet sich *Die drei ???* in Bezug auf die Fachtermini, die durchschnittliche Silbenzahl, die Nominalisierungen, die Wortbildungen und die Wortartenzusammensetzung – vor allem in Bezug auf die Verbklammern und Funktionsverbgefüge – als komplexer.

Es konnte gezeigt werden, dass die Altersdeklarierung bei den Reihen eine theoretische Grundlage hat, die auch vom Verlag intendiert ist: „Da die Reihe *Die drei ??? Kids* für jüngere Leser angelegt ist, sind die Geschichten kürzer und weniger komplex als bei *Die drei ???*“ (Navarro 2020). Doch „Stoffe, Inhalte, Themen oder Norme können nur schwerlich nach einer Skala von 'einfach' nach 'komplex' beurteilt und dementsprechend nach Schwierigkeitsgraden sortiert werden“ (Ewers 2000: 243) und für *Die drei ???* und *Die drei ??? Kids* gilt dieses Kredo ebenfalls. Insgesamt weist zwar *Die drei ???* im Durchschnitt einen höheren kognitiven Anspruch auf, doch in einigen

Aspekten, wie beispielsweise den Redebegleitsätzen, den Modalverben oder der Klassifizierung entsprechend der Wiener Sachtextformel, gestaltet sich das Kids-Werk als komplexer. Werden jeweils die ersten Kapitel beider Werke – unabhängig von der inhaltlichen Gestaltung – miteinander verglichen, wird deutlich, dass die beiden Reihen in Bezug auf ihre Komplexität bei einigen Aspekten keine erheblichen Unterschiede aufweisen.

Dementsprechend kann *Die drei ??? Kids* nicht als ein durchgehend einfach strukturiertes und gestaltetes Werk eingestuft werden. Für die Leser werden verschiedene Akkommodationen vorgenommen, die – je nach inhaltlicher Gestaltung – einen unterschiedlichen Stellenwert in den einzelnen Kapiteln einnehmen.

Die Reihe *Die drei ???* könnte bei einer binären Trennung des Begriffs ‚Kinder- und Jugend-literatur‘ demnach insgesamt eher als Jugendliteratur und *Die drei ??? Kids* eher als Kinderliteratur definiert werden.

Dementsprechend kann nicht ein Werk als insgesamt komplexer eingestuft werden, indem einzelne Bereiche gleichwertig nach ihrer Komplexität aufgewogen werden.

Da jedoch in dieser Arbeit lediglich eine Komplexitätsanalyse vorgenommen wird, in welcher die Decodierungsfähigkeit und die zu erwartenden Kompetenzen der Leser weitgehend außen vor bleiben, kann *Die drei ???* – da dieses Werk in jedem der analysierten Bereiche im Durchschnitt komplexer erscheint – auch als kognitiv anspruchsvoller klassifiziert werden.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang abschließend sicherlich auch eine Bewertung der Ebene im Rahmen einer detaillierten Gewichtung verschiedener Komplexitätsaspekte:

Auf einigen textuellen Ebenen dürfte ein Anwachsen der Komplexität vom Anfänger früher zu bewältigen sein als auf anderen Ebenen. Eine Geschichte beispielsweise darf bereits recht umfangreich sein, aus mehreren Phasen bestehen und eine größere Zahl von Figuren aufweisen, während auf der Ebene ihrer Präsentation noch an der einfachsten Variante, dem chronologischen Erzählen, festgehalten werden muß. Entsprechend wäre die Komplexität auf der Ebene der Narration als Erschwernisfaktor geringer zu veranschlagen, gehört sie doch bereits zu den leicht zu bewältigenden Anforderungen. (Ewers 2000: 267 f.)

Durch eine diesbezüglich nochmals weitergehende Analyse könnten sich interessante Anhaltspunkte für die Weiterentwicklung der Kinder- und Jugendliteratur ergeben.

7. Anhang

7.1 Liste der *Die drei ???* Bücher

Ab Band 56 handelt es sich um deutsche Originalveröffentlichungen.

Die Werke von Ben Nevis sind durch Fettdruck hervorgehoben.

Die drei ???

1. und das Gespensterschloss
2. und der Super-Papagei
3. und die flüsternde Mumie
4. und der grüne Geist
5. und der verschwundene Schatz
6. und die Geisterinsel
7. und der Fluch des Rubins
8. und die silberne Spinne
9. und der seltsame Wecker
10. und der Teufelsberg
11. und der sprechende Totenkopf
12. und der lachende Schatten
13. und die schwarze Katze
14. und der unheimliche Drache
15. und die flammende Spur
16. und der rasende Löwe
17. und die singende Schlange
18. und die rätselhaften Bilder
19. und der Phantomsee
20. und das Bergmonster
21. und der Zauberspiegel
22. und die gefährliche Erbschaft
23. und der Karpatenhund
24. und die Silbermine
25. und der tanzende Teufel
26. und das Aztekenschwert
27. und der magische Kreis

28. und der Doppelgänger
29. und der Ameisenmensch
30. und das Riff der Haie
31. und das Narbengesicht
32. und die bedrohte Ranch
33. und der rote Pirat
34. und der Höhlenmensch
35. und der Super-Wal
36. und der heimliche Hehler
37. und die Perlenvögel
38. und der Automarder
39. und der unsichtbare Gegner
40. und der gestohlene Preis
41. und der höllische Werwolf
42. und das Gold der Wikinger
43. und der schrullige Millionär
44. und der weinende Sarg
45. und das Volk der Winde
46. und die Automafia
47. und der giftige Gockel
48. und die gefährlichen Fässer
49. und die Comic-Diebe
50. und der riskante Ritt
51. und der verschwundene Filmstar
52. und die Musikpiraten
53. Gefahr im Verzug
54. Gekaufte Spieler
55. Angriff der Computer-Viren
56. Tatort Zirkus
57. und der verrückte Maler
58. Giftiges Wasser
59. Dopingmixer
60. und die Rache des Tigers

61. Spuk im Hotel
62. Fußball-Gangster
63. Geisterstadt
64. Diamantenschmuggel
65. und die Schattenmänner
66. und das Geheimnis der Särge
67. und der Schatz im Bergsee
68. Späte Rache
69. Schüsse aus dem Dunkel
70. Die verschwundene Seglerin
71. Dreckiger Deal
72. Die Spur des Raben
73. Poltergeist
74. und das brennende Schwert
- 75. Pistenteufel**
76. Stimmen aus dem Nichts
77. Das leere Grab
- 78. Verdeckte Fouls**
79. Im Bann des Voodoo
80. Geheimakte Ufo
81. Meuterei auf hoher See
82. Musik des Teufels
83. Die Karten des Bösen
84. Wolfsgesicht
85. Nacht in Angst
- 86. Feuerturm**
87. Tödliche Spur
88. Vampir im Internet
89. und das Geisterschiff
- 90. Todesflug**
91. Labyrinth der Götter
92. und der rote Rächer
93. Das schwarze Monster

94. Botschaft von Geisterhand
95. Insektenstachel
96. Rufmord
- 97. Tal des Schreckens**
98. Doppelte Täuschung
99. und das Hexenhandy
100. Toteninsel
 - Das Rätsel der Sphinx
 - Das vergessene Volk
 - Der Fluch der Gräber
101. Das Erbe des Meisterdiebs
- 102. Gift per E-Mail**
103. und der Nebelberg
104. Der Mann ohne Kopf
- 105. und der Schatz der Mönche**
106. Die sieben Tore
107. Gefährliches Quiz
108. Panik im Park
- 109. Die Höhle des Grauens**
110. Das Auge des Drachen
111. Schlucht der Dämonen
112. Die Villa der Toten
113. Der Feuerteufel
114. Der finstere Rivale
115. Codename: Cobra
- 116. Auf tödlichem Kurs**
117. Der schwarze Skorpion
- 118. Das düstere Vermächtnis**
119. Der geheime Schlüssel
120. Spur ins Nichts
121. und der Geisterzug
122. Fußballfieber
123. Schrecken aus dem Moor

124. Geister-Canyon

125. Feuermond

- Das Rätsel der Meister
- Der Pfad der Täuschung
- Die Nacht der Schatten

126. SMS aus dem Grab

127. Schwarze Madonna

128. Schatten über Hollywood

129. Spuk im Netz

130. Der Fluch des Drachen

131. Haus des Schreckens

132. Fluch des Piraten

133. Fels der Dämonen

134. Der tote Mönch

135. Die geheime Treppe

136. und das versunkene Dorf

137. Pfad der Angst

138. und die Fußball-Falle

139. Das Geheimnis der Diva

140. Stadt der Vampire

141. Zwillinge der Finsternis

142. Tödliches Eis

143. und die Poker-Hölle

144. Grusel auf Campbell Castle

145. und die Rache der Samurai

146. Der Biss der Bestie

147. Schwarze Sonne

148. und die feurige Flut

149. Der namenlose Gegner

150. Geisterbucht

- Rashuras Schatz
- Flammendes Wasser
- Der brennende Kristall

151. und das Fußballphantom

152. Skateboardfieber

153. Botschaft aus der Unterwelt

154. und der Meister des Todes

155. Im Netz des Drachen

156. Im Zeichen der Schlange

157. Nacht der Tiger

158. und der Feuergeist

159. und der schreiende Nebel

160. Geheimnisvolle Botschaften

161. Die blutenden Bilder

162. Fußball-Teufel

163. und der verschollene Pilot

164. Im Schatten des Giganten

165. GPS-Gangster

166. und das blaue Biest

167. und die brennende Stadt

168. und das Phantom aus dem Meer

169. Straße des Grauens

170. Die Spur des Spielers

171. und das Tuch der Toten

172. und der Eisenmann

173. Dämon der Rache

174. und der gestohlene Sieg

175. Schattenwelt

- Teuflisches Duell

- Angriff in der Nacht

- Die dunkle Macht

176. Der Geist des Goldgräbers

177. Der gefiederte Schrecken

178. Die Rache des Untoten

179. und die flüsternden Puppen

180. Im Haus des Henkers

181. Das Kabinett des Zauberers
- 182. und der letzte Song**
183. und der Hexengarten
184. und das silberne Amulett
185. Insel des Vergessens
186. und der Mann ohne Augen
187. Signale aus dem Jenseits
188. und der unsichtbare Passagier
- 189. und die Kammer der Rätsel**
190. Verbrechen im Nichts
191. Im Bann des Drachen
192. Schrecken aus der Tiefe
193. und die Zeitreisende
194. Im Reich der Ungeheuer
195. Geheimnis des Bauchredners
196. und der grüne Kobold
197. Im Auge des Sturms
198. Die Legende der Gaukler
199. Höhenangst
200. Feuriges Auge
- Der verschwundene Detektiv
 - Die silberne Hand
 - Der Tempel der Gerechtigkeit
- 201. Das weiße Grab**
202. Tauchgang ins Ungewisse
- 203. Der dunkle Wächter**
204. Das rätselhafte Erbe
205. und der Mottenmann
- 206. Die falschen Detektive**
207. und der dunkle Taipan
208. Kelch des Schicksals
209. Kreaturen der Nacht
210. und die schweigende Grotte

- 211. und der Jadekönig
- 212. Der Fluch der Medusa
- 213. und der weiße Leopard

7.2 Liste der *Die drei ??? Kids* Bücher

Die Werke von Ben Nevis sind durch Fettdruck hervorgehoben.

Die drei ??? Kids

- 1. Panik im Paradies
- 2. Radio Rocky Beach
- 3. Invasion der Fliegen
- 4. Chaos vor der Kamera
- 5. Flucht in die Zukunft
- 6. Gefahr im Gruselgarten
- 7. Gruft der Piraten
- 8. Nacht unter Wölfen
- 9. SOS über den Wolken
- 10. Spuk in Rocky Beach
- 11. Fluch des Goldes
- 12. Internetpiraten
- 13. Im Reich des Rätsels
- 14. Gefahr aus dem All
- 15. In der Geisterstadt
- 16. Der magische Brunnen
- 17. Rettet Atlantis!
- 18. Mission Maulwurf
- 19. Spur in die Wildnis
- 20. Die Schmugglerinsel
- 21. Die Geisterjäger
- 22. Einarmige Banditen
- 23. Feuer in Rocky Beach
- 24. Im Bann des Zauberers

25. In letzter Sekunde
26. Fußball-Alarm
27. Die Schokofalle
28. Diamantenjagd
29. Monsterpilze
30. Im Geisterschiff
31. Rückkehr der Saurier
32. Die Gruselfalle
33. Nacht im Kerker
34. Falsches Gold
35. Im wilden Westen
36. Mission Mars
- 37. Der Fluch der Indianer**
38. Stunde der Wahrheit
39. Der verrückte Erfinder
40. Brennendes Eis
41. Insel der Haie
42. Fußballgötter
43. Duell der Ritter
- 44. Monster in Rocky Beach**
45. Ein Fall für Superhelden
46. Jagd auf das Dino-Ei
47. Falsche Fußballfreunde
48. Tanz der Skelette
49. Der singende Geist
50. Schatz der Piraten
51. Tatort Kletterpark
52. Mächtige Magier
53. Geheimnis der Tiere
- 54. Zombie-Alarm**
55. Der schwarze Joker
56. Das Rätsel der Könige
57. Der Weihnachtsdieb

58. Spur des Drachen
59. Fußballhelden
60. Gespensterjagd
61. Alarm im Dino-Park
62. Gefahr im Dschungel
63. Monster-Wolken
64. In der Schatzhöhle
65. Mission Goldhund
66. Geheimnis im Meer
67. Der goldene Drache
68. Chaos im Dunkeln
69. Die Rätselfalle
70. Aufbruch ins All
71. Tatort Trampolin
72. Die Laser-Falle
73. Surfstrand in Gefahr
74. Das Schienen-Monster
75. Der Fußball-Roboter
76. Blinde Passagiere
77. Die Musikdiebe
78. Schrottplatz in Gefahr
79. Achtung, Abenteuer!
80. Gefährlicher Nebel
81. Turbo-Rennen
82. Die Delfin-Piraten
83. Fußball-Diebe
84. Tatort Skater-Park
85. Falscher Alarm

7.3 Kapitelaufbau

	Die drei ??? Skateboardfieber	Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach
Wörter/ Kapitelüberschrift	Anzahl	Anzahl
1	7	6
2	5	4
3	6	2
4	2	3

	Die drei ??? Skateboardfieber	Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach
Seiten/ Kapitel	Anzahl	Anzahl
5	12	1
6	4	2
7	3	8
8	2	0
9	0	3
11	0	2

7.4 Figuren

	Die drei ??? Skateboardfieber	Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach
Standardfiguren	• Justus Jonas • Peter Shaw • Bob Andrews • Onkel Titus • Tante Mathilda • Inspektor Cotta • Kelly • Mr. Shaw • Rubbish George	• Justus Jonas • Peter Shaw • Bob Andrews • Onkel Titus • Tante Mathilda • Kommissar Reynolds
Wichtige Figuren	• Mr. Blake (amerik. Geheimdienst) • Tony Amoroso (amerik. Geheimdienst) • Bert Young (ehem. amerik. Geheimdienst) • Sunny (Verbündeter von Peter) • Francesco (Sohn des Wissenschaftlers) • Angie (Doppelagentin) • russische Verfolger (u.a. „Augenlid“)	• D.H. Blazer (Monsterforscher/ Autor) • Bill Taylor („entdeckte“ das Monster/ Dieb) • Tony Strummer (Ladenbesitzer) • (Brownny = Monster)
Unwichtige Figuren	• Alex der Zauberer (Taschendieb) • Jack ›T‹ Zack (berühmter Skater) • Mrs. Winterfield (Nachbarin) • Carlo (Hund der Nachbarin) • Chapman (Polizist) • Johnsson (Polizistin am Telefon) • Mr. Smith (Buchhändler) • Cafébesitzer • Inhaber des Fotogeschäfts • Polizist	• Reporter • Blazers Assistent • Moderator im Radio • Polizisten • Mr. Smith (Buchhändler)

7.5 Wortartenbestimmung der Titel

Die nachfolgende Tabelle ist folgendermaßen aufgebaut: Im Tabellenkopf sind die verschiedenen Wortarten aufgeführt, aus denen sich die Untertitel zusammensetzen. In der letzten Spalte ist numerisch aufgeführt, wie oft ein Titel dieser Zusammensetzung bei den Werken insgesamt vorkommt.

Die Tabelle wird gelesen, indem in den einzelnen Zeilen nur jeweils die dunkel hinterlegten Spalten betrachtet werden. Wenn beispielsweise nur die Spalte des Substantives markiert ist, besteht die Überschrift nur aus einem Wort dieser Wortart. Wenn jedoch zwei oder mehr Kästen farbig hinterlegt sind, so liest sich die Zeile entsprechend der Leserichtung von links nach rechts. Sind also beispielsweise die Spalten ‚best. Art.‘, ‚Adj.‘ und ‚Subst.‘ markiert, so handelt es sich um einen Untertitel, der zunächst aus einem bestimmten Artikel aufgebaut ist, welcher sich auf ein Substantiv bezieht, dem ein Adjektiv vorangestellt ist. Eigennamen wie ‚Rocky Beach‘ und Substantive, die durch ein Bindestrich verbunden sind, wurden als *ein* Substantiv gewertet.

Wortartenzusammensetzung der Untertitel										
Die drei ???	Konj. ,und‘	Best. Art.	Adj.	Präp.	Subst.	Präp.	Best. Art.	Adj.	Subst.	Häufigkeit
										46
										34
										21
										18
										17
										15
										13
										12
										11
										8
										6
										3
										2
										2
										1
										1
										1
										1
	Gesamt: 213									

Wortartenbestimmung der Untertitel									Häufigkeit
Verb	Präp.	Best. Art.	Unbest. Art.	Subst.	Präp.	Best. Art.	Adj.	Subst.	
Die drei ??? Kids									14
									12
									11
									11
									8
									7
									6
									6
									2
									2
									2
									1
									1
									1
									1
									1
Gesamt: 85									

Legende:

- Adj. = Adjektiv
- best. Art. = bestimmter Artikel
- Konj. = Konjunktion
- Präp. = Präposition
- Subst. = Substantiv
- unbest. Art. = unbestimmter Artikel

7.6 Wortartenzusammensetzung der Untertitel

Die drei ???		
Wortart	Anzahl	Prozentualer Anteil
Substantiv ²²	291	42,0%
Adjektiv	78	11,5%
Artikel	188	27,5%
Präposition	33	5,0%
Konjunktion „und“	94	14,0%

Die drei ??? Kids		
Wortart	Anzahl	Prozentualer Anteil
Substantiv	128	60,0%
Adjektiv	15	7,0%
Artikel	43	20,0%
Präposition	27	12,5%
Verb	1	0,5%

7.7 Satzzusammensetzung²³

	Sätze	Wörter
Die drei ???	149	1340
Die drei ??? Kids (1. Kapitel)	88	862
Die drei ??? Kids (9. Kapitel)	90	773

	Wörter/ Satz	Silben/ Wort
Die drei ???	Ø 9,0	Ø 1,6
Die drei ??? Kids (1. Kapitel)	Ø 9,8	Ø 1,7
Die drei ??? Kids (9. Kapitel)	Ø 8,6	Ø 1,6

²² Eigennamen, bestehend aus zwei Wörtern, werden hier als *ein* Substantiv behandelt.

²³ Die Daten beziehen sich auf das erste Kapitel der beiden Analysewerke von Ben Nevis.

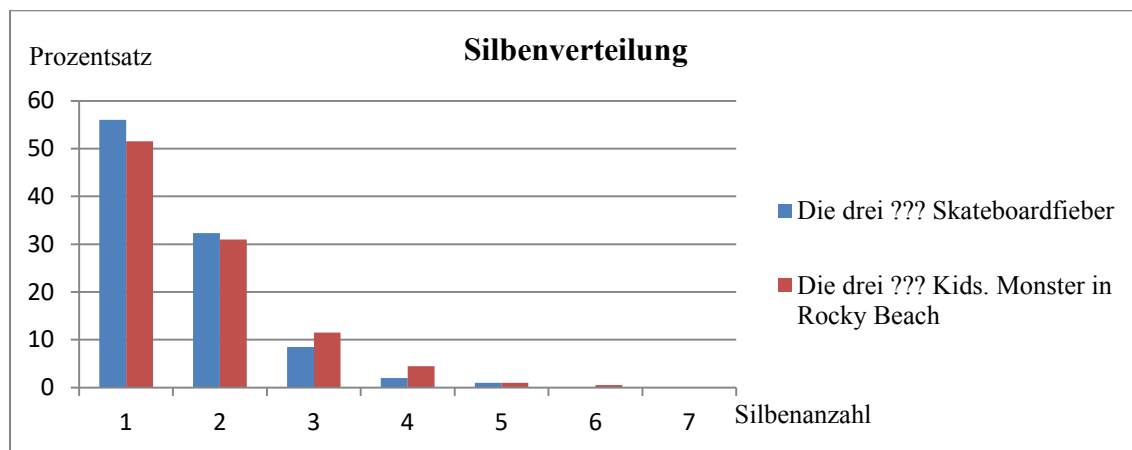
	Die drei ??? Skateboardfieber	Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach (1.Kapitel)	Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach (9.Kapitel)
Parataxe	23	13	17
Hypotaxe	39	22	11
Hauptsatz	76	32	58
Ellipse	10	8	3
Interjektion	2	7	3
Redebegleitsatz (Verb + Sprechermarkierung)	0	8	11
Redebegleitsatz (Verb + Sprechermarkierung + Ergänzung)	1	2	1
Redebegleitsatz (Verb + Sprechermarkierung + HS)	1	3	0
Redebegleitsatz (Verb + Sprechermarkierung. + NS)	0	1	0
Redebegleitsatz (Hypotaxe + Doppelpunkt)	1	0	0
Parenthese	2	8	/
Relativsatz	14	10	5
Fragesatz	5	9	4

7.8 Wörter/ Satz

	Die drei ???		Die drei ??? Kids (1. Kapitel)		Die drei ??? Kids (9. Kapitel)	
Wörter/ Satz	Anzahl	Prozent	Anzahl	Prozent	Anzahl	Prozent
1	3	2,0%	3	3,4%	2	2,2%
2	5	3,4%	3	3,4%	2	2,2%
3	7	4,7%	1	1,1%	3	3,3%
4	9	6,0%	3	3,4%	4	4,4%
5	10	6,7%	7	8,1%	9	10,0%
6	15	10,0%	8	9,1%	14	15,6%
7	17	11,4%	7	8,1%	7	7,8%
8	15	10,1%	8	9,0%	7	7,8%
9	13	8,7%	12	13,6%	12	13,3%
10	11	7,4%	4	4,5%	5	5,6%
11	6	4,0%	6	6,9%	5	5,6%
12	7	4,7%	5	5,7%	4	4,4%
13	7	4,7%	5	5,7%	4	4,4%
14	2	1,3%	3	3,4%	2	2,2%
15	3	2,0%	2	2,3%	1	1,1%
16	7	4,7%	1	1,1%	5	5,6%
17			2	2,3%	2	2,2%
18			1	1,1%	1	1,1%
19	1	0,7%	2	2,3%		
20	4	2,7%	1	1,1%	1	1,1%
21	1	0,7%				
22	1	0,7%				
23	3	2,0%				
24	1	0,7%	1	1,1%		
25			1	1,1%		
26						
27			1	1,1%		
28						
29			1	1,1%		
30	1	0,7%				

7.9 Silben/ Wort

		Silben						
		1	2	3	4	5	6	7
Die drei ???	Anzahl	765	442	117	30	12	2	2
	Prozentsatz	56,0%	32,3%	8,5%	2,0%	1,0%	0,1%	0,1%
Die drei ??? Kids (1. Kapitel)	Anzahl	449	274	101	38	10	3	0
	Prozentsatz	51,5%	31,0%	11,5%	4,5%	1,0%	0,5%	0,0%
Die drei ??? Kids (9. Kapitel)	Anzahl	425	245	70	21	7	4	1
	Prozentsatz	55,0%	31,7%	9,1%	2,7%	0,9%	0,5%	0,1%

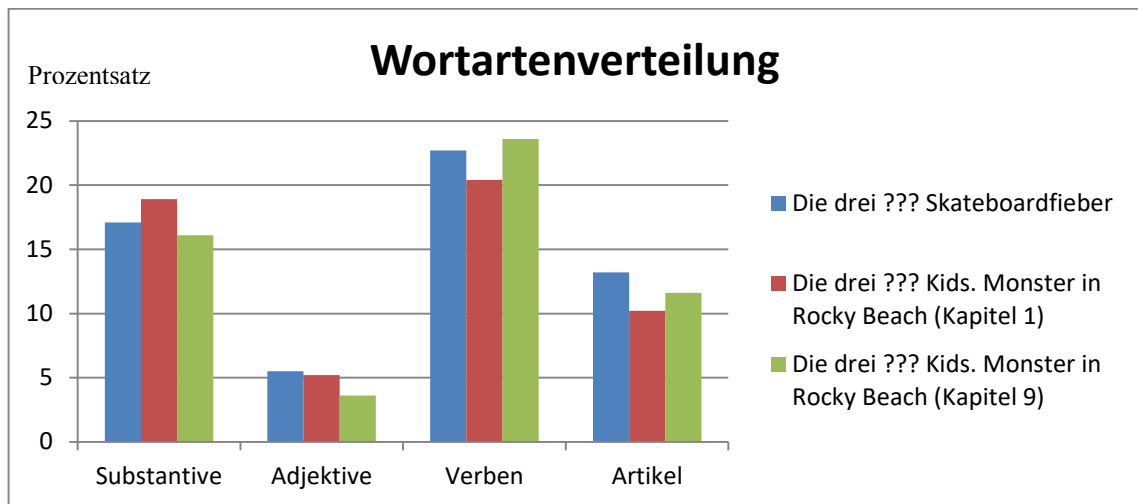


7.10 Lexikalische Analyse

Wortarten

	Subst.	Adjektive	Verben	Artikel ²⁴
Die drei ??? 1. Kapitel	17,1%	5,5%	22,7%	13,2% (davon 66,1% best. Artikel)
Die drei ??? Kids 1. Kapitel	18,9%	5,2%	20,4%	10,2% (davon 55,1% best. Artikel)
Die drei ??? Kids 9. Kapitel	16,1%	3,7%	23,6%	11,6% (davon 72,5% best. Artikel)

²⁴ Die Kontraktionen *zum*, *beim*, *am*, *im*, *zur*, *übers*, *ins* und *aufs* wurden zu den Artikeln gerechnet.



Komposita

	Anzahl	Prozentsatz der Wörter insgesamt	Prozentsatz Substantiv + Substantiv	Prozentsatz der Substantivkomposita an den Substantiven
Die drei ??? 1. Kapitel	45 insg. (41 versch.)	3,4%	91,1%	19,0%
Die drei ??? Kids 1. Kapitel	41 insg. (34 versch.)	4,8%	95,1%	24,5%
Die drei ??? Kids 9. Kapitel	24 insg. (20 versch.)	2,9%	100%	19,0%

Adjektive

	Anzahl	Prozentsatz der Wörter insgesamt
Die drei ??? 1. Kapitel	74 insgesamt (64 verschiedene)	5,5%
Die drei ??? Kids 1. Kapitel	45 insgesamt (42 verschiedene)	5,2%
Die drei ??? Kids 9. Kapitel	29 insgesamt (15 verschiedene)	3,6%

Verbkammern

	Anzahl	Prozentsatz der Wörter insgesamt	Prozentsatz der Verben
Die drei ??? 1. Kapitel	39 insgesamt (35 verschiedene)	2,9%	17,3%
Die drei ??? Kids 1. Kapitel	19 insgesamt (18 verschiedene)	3,7%	13,8%
Die drei ??? Kids 9. Kapitel	22 insgesamt (21 verschiedene)	4,6%	15,6%

7.11 E-Mail von Frau Navarro

Antwort: Re: Die drei ???

02.11.2020 14:39

Liebe Frau Brinkmeier,

anbei sende ich Ihnen die Antworten zu Ihren Fragen von unserer Die drei ??? - Redaktion. Wir hoffen, dass sie Ihnen für Ihre Abschlussarbeit hilfreich sind.

Beste Grüße,

Leyla Navarro

1) Für welche Altersgruppe wird die Reihe *Die drei Fragezeichen* vonseiten Ihres Verlags verfasst?

Die Altersempfehlungen für Die drei ??? Kids liegt bei 8 - 11 Jahren. Für Die drei ??? bei 10 - 13 Jahren.

2) Gibt es Vorgaben für die Autoren zu der inhaltlichen Gestaltung der beiden Reihen (z.B. Tabu-Themen, unterschiedliche Komplexität,...)? Und wenn ja, unterscheiden diese sich für *Die drei Fragezeichen kids* und *Die drei Fragezeichen*?

Die Tabu-Themen, sowohl bei Die drei ??? als auch bei Die drei ??? Kids, sind Mord und besonders gewalttätige Verbrechen. In den Geschichten wird niemand ermordet und die Verbrechen bewegen sich meist im Umfeld von Einbruch, Diebstahl oder Betrug.

In beiden Reihen sind Grusel und scheinbar übernatürliche Phänomene ein Thema, aber es gibt stets eine rationale Erklärung für die Ereignisse.

Die Detektive können aus eigener Kraft die Fälle lösen. Die Geschichten gehen also immer gut aus und es gibt ein Happy End.

Stichworte wie Freundschaft, emotionale Heimat und Beständigkeit, Ferien und Abenteuer am Sehnsuchtsort Kalifornien sind Schlüsselbegriffe für Die drei ??? (Kids).

Sowohl bei Die drei ??? als auch bei Die drei ??? Kids sind Sicherheit, Verlässlichkeit und eine gute Wertevermittlung wichtig.

3) Unterscheiden sich die beiden Reihen in ihrer sprachlichen Konzeption bzw. fordert der Verlag eine einfachere Gestaltung der Reihe *Die drei Fragezeichen kids* gegenüber *Die drei Fragezeichen*? Und wenn ja, welche sprachlichen Anpassungen werden vorgenommen?

Da die Reihe Die drei ??? Kids für jüngere Leser angelegt ist, sind die Geschichten kürzer und weniger komplex als bei Die drei ???. Es werden einfachere Themen behandelt, die die jüngere Zielgruppe ansprechen.

4) Können Sie mir Auskunft über die ungefähren Verkaufszahlen der beiden Reihen geben?

Leider können wir Ihnen keine Auskunft über die Verkaufszahlen der Reihen geben.

5) Erheben Sie Daten über das tatsächliche Alter der Leser ihrer Reihe und wenn ja, decken diese sich mit den Altersvorgaben Ihres Verlages?

Dazu haben wir leider keine Daten.

Leyla Navarro
Lektorat Kinder- und Jugendbuch

Franckh-Kosmos Verlags-GmbH & Co. KG
Pfizerstraße 5-7
D-70184 Stuttgart
Telefon +49 (0) 711/2191-227
E-Mail: l.navarro@kosmos.de
www.kosmos.de

-----Original-Nachricht-----

Betreff: Examensarbeit TU Darmstadt zum Thema Die drei Fragezeichen
Datum: 2020-12-02T13:42:24+0100
Von: "Corinna1996@t-online.de" <Corinna1996@t-online.de>
An: "info@kosmos.de" <info@kosmos.de>

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich schreibe zurzeit meine Abschlussarbeit an der TU Darmstadt. In dieser Arbeit vergleiche ich Ihre beiden Kriminalreihen Die drei Fragezeichen und Die drei Fragezeichen kids miteinander.

Ich wollte mich nun bei Ihnen erkundigen, ob Sie mir diesbezüglich die folgenden Fragen beantworten können:

- 1) Für welche Altersgruppe wird die Reihe Die drei Fragezeichen vonseiten Ihres Verlags verfasst?
- 2) Gibt es Vorgaben für die Autoren zu der inhaltlichen Gestaltung der beiden Reihen (z.B. Tabu-Themen, unterschiedliche Komplexität,...)? Und wenn ja, unterscheiden diese sich für Die drei Fragezeichen kids und Die drei Fragezeichen?
- 3) Unterscheiden sich die beiden Reihen in ihrer sprachlichen Konzeption bzw. fordert der Verlag eine einfachere Gestaltung der Reihe Die drei Fragezeichen kids gegenüber Die drei Fragezeichen? Und wenn ja, welche sprachlichen Anpassungen werden vorgenommen?
- 4) Können Sie mir Auskunft über die ungefähren Verkaufszahlen der beiden Reihen geben?
- 5) Erheben Sie Daten über das tatsächliche Alter der Leser ihrer Reihe und wenn ja, decken diese sich mit den Altersvorgaben Ihres Verlages?

Mit der Beantwortung dieser Fragen würden Sie mir sehr helfen!
Vielen Dank und mit freundlichen Grüßen
Corinna Brinkmeier

8. Quellen- und Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Arthur, R. (1979): Die drei ??? und das Gespensterschloss. 10. Aufl., Stuttgart: Franckh'sche Verlagsbuchhandlung
- Hitchcock, A. (1979): Die drei ??? und der verschwundene Schatz. 6. Aufl., Stuttgart: Franckh'sche Verlagsbuchhandlung
- Blanck, U. (2009): Die drei ??? Kids. Panik im Paradies. 2. Aufl., Stuttgart: Franckh-Kosmos Verlag
- Erloff, K. (2014): Die drei ??? Sinfonie der Angst. Stuttgart: Franckh-Kosmos Verlag
- Knopf, A. A. [Hrsg.] (1991): The Three Investigators. The Secret of Terror Castle. New York: Random House
- Nevis, B. (2007): Die drei ??? Fluch des Piraten. Stuttgart: Franckh-Kosmos Verlag
- Nevis, B. (2010a): Die drei ??? Skateboardfieber. Stuttgart: Franckh-Kosmos Verlag
- Nevis, B. (2010b): Die drei ??? Kids. Monster in Rocky Beach. Stuttgart: Franckh-Kosmos-Verlag

Sekundärquellen

- Akstinat, B. (2008): Das ABC der drei Fragezeichen. Das inoffizielle, unabhängige 3 Fragezeichen Fanbuch von A bis Z. Hannover: humboldt
- Alewyn, R.: Die Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, J. [Hrsg.] (1971): Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 372-403
- Bachmann-van Helt, M. (2015): Zur vermeintlichen Zielgruppenspezifik der Kinder- und Jugendliteratur. 'Spurensuche' nach den Adressaten des Autors. Berlin: Freie Universität
- Bahlo, N./ Becker, T./ Kalkavan-Aydin, Z./ Lotze, N./ Marx, K./ Schwarz, C./ Şimşek, Y. (2019): Jugendsprache. Eine Einführung. Berlin: J.B. Metzler

- Bastian, A. (2003): Das Erbe der Kassettenkinder...ein spezialgelagerter Sonderfall. Brühl: Eccomedia Verlag
- Best, K.-H. (2006): Quantitative Linguistik. Eine Annäherung. 3. Aufl., Göttingen: Peust & Gutschmidt Verlag
- Beurmann, A. (2011): Die drei ??? Die Hörspielkönigin und vieles mehr. Hildesheim: Georg Olms Verlag
- Blödorn, A.: Narratologie. In: Düwell, S./ Bartl, A./ Hamann, C./ Ruf, O. [Hrsg.] (2018): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 14-23
- Brügelmann, H.: Was ist »einfach« zu lesen für Leseanfänger. In: Balhorn, H./ Brügelmann, H. [Hrsg.] (1987): Welten der Schrift in der Erfahrung der Kinder. Wissenschaft, Lesen und Schreiben Band 7. Konstanz: Ekkehard Faude Verlag, S. 214-218
- Brunken, O.: Mittelalter und frühe Neuzeit. In: Wild, R. [Hrsg.] (2008): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst-Poeschel Verlag, S. 1-42
- Bryant, D./ Berendes, K./ Meurers, D./ Weiß, Z.: Schulbuchtexte der Sekundarstufe auf dem linguistischen Prüfstand. Analyse der bildungs-sprachlichen Komplexität in Abhängigkeit von Schultyp und Jahrgangsstufe. In: Hennig, M. [Hrsg.] (2017). Linguistische Komplexität – ein Phantom? Stauffenburg Linguistik Band 94. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 281-309
- Buchau, S.: Zur Untersuchung der Sprachporträts in Christia Koziks Kinderbuch „Der Engel mit dem goldenen Schnurbart“. In: Feine, A./ Siebert, H.-J. [Hrsg.] (1996): Beiträge zur Text- und Stilanalyse. Sprache – System und Tätigkeit Bd. 19. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 35-52
- Dettmar, U.: Vom Leid anderer erzählen. Kinderliteratur als Darstellungsmedium verborgener Kindheiten. In: Thiele, J./ Wallach, S. [Hrsg.] (2007): Verborgene Kindheiten. Soziale und emotionale Probleme in der Kinderliteratur. Oldenburg: BIS-Verlag, S. 21-38
- Dichtl, E.-M. (2017): Das zeitgenössische Bilderbuch. Didaktische Chance und Herausforderung in der elementarpädagogischen Ausbildung. Studien zur Germanistik und Anglistik Band 24. Frankfurt am Main: Peter Lang

- Düwell, S.: Rätsel. In: Düwell, S./ Bartl, A./ Hamann, C./ Ruf, O. [Hrsg.] (2018): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler, S.189-196
- Erk, C.: Verdächtige. In: Düwell, S./ Bartl, A./ Hamann, C./ Ruf, O. [Hrsg.] (2018): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 261-264
- Esslinger-Hinz, I. / Sliwka, A. (2011): Bachelor | Master: Schulpädagogik. Weinheim: Beltz Verlag. S. 29-36.
- Ewers, H.-H.: Kinder- und Jugendliteratur – Begriffsdefinition. In: Lange, G. [Hrsg.] (2018): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. 4. Aufl., Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 3-12
- Ewers, H.-H.: Romantik. In: Wild, R. [Hrsg.] (2008): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst-Poeschel Verlag, S. 96-130
- Ewers H.-H. (2000): Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink
- Finckh, E. (1974): Arbeitstexte für den Unterricht. Theorie des Kriminalromans. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Fix, U./ Poethe, H./ Yos, G. (2002): Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Leipziger Skripten – Einführungs- und Übungsbücher Band 1. 2. Aufl., Frankfurt am Main: Peter Lang
- Fludernik, M. (2010): Erzähltheorie. Eine Einführung. 3. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Franckh-Kosmos Verlag [Hrsg.] (2014): Pressemappe. 50 Jahre Die drei ???.
Abgerufen am 21.20.2020 unter
<https://www.kosmos.de/content/presse/pressemappen/pressemappen-kinder-jugendbuch/>
- Franckh-Kosmos Verlag [Hrsg.] (2018): Die drei ??? Das Alleswissebuch für Detektive. Stuttgart: Franckh-Kosmos Verlag
- Franckh-Kosmos Verlag [Hrsg.] (2019): Die drei ??? Pressemappe. Abgerufen am 21.10.2020 unter

<https://www.kosmos.de/content/presse/pressemappen/pressemappen-kinderjugendbuch/>

- Gelberg, H.-J. (2005): die Worte die Bilder das Kind. Über Kinderliteratur. Weinheim; Basel: Beltz & Gelberg
- Genç, M.: Gattungsreflexion/Schemaliteratur. In: Düwell, S./ Bartl, A./ Hamann, C./ Ruf, O. [Hrsg.] (2018): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 3-13
- Genette, G. (2001): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Campus Verlag
- Genette, G. (2010): Die Erzählung. 3. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink
- Grandel, S. (2018): Machen Normen Sprache komplexer? Untersuchungen zum Verhältnis von Normativität und morphosyntaktischer Komplexität im Deutschen. Greifswalde: Beiträge zur Linguistik Band 11. Bremen: Hempen Verlag
- Grenz, D.: E.T.A. Hoffmann als Autor für Kinder und für Erwachsene. Oder: Über das Kind und den Erwachsenen als Leser der Kinderliteratur. In: Grenz, D. [Hrsg.] (1990): Kinderliteratur. Literatur für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 65-74
- Große, F. (2011): Bild-Linguistik. Grundbegriffe und Methoden der linguistischen Bildanalyse in Text- und Diskursumgebungen. Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte Band 50. Frankfurt am Main: Peter Lang
- Hanauska, A.: Detektiv. In: Düwell, S./ Bartl, A./ Hamann, C./ Ruf, O. [Hrsg.] (2018): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 224-231
- Hasubek, P. (1974): Die Detektivgeschichte für junge Leser. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt
- Heißenbüttel, H.: Spielregeln des Kriminalromans. In: Vogt, J. [Hrsg.] (1971): Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 256-371

- Hennig, M.: Einleitung. In: Hennig, M. [Hrsg.] (2017). Linguistische Komplexität – ein Phantom? Stauffenburg Linguistik Band 94. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 7-18
- Heringer, H. J. (2015): Linguistische Texttheorie. Eine Einführung. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag
- Hessisches Kultusministerium [Hrsg.] (2010): Lehrplan Deutsch. Gymnasialer Bildungsgang. Jahrgangsstufen 5G bis 9G. Abgerufen am 01.12.2020 von <https://kultusministerium.hessen.de/schulsystem/bildungsstandards-kerncurricula-und-lehrplaene/lehrplaene/gymnasium-8>
- Hinz, R.: Hörkassetten als auditive Medien der Kinderliteratur. In: Thiele, J./ Steitz-Kallenbach, J. [Hrsg.] (2003): Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis. 2. Aufl., Freiburg im Breisgau: Verlag Hender, S. 231-247
- Höcker, A.: Angst/Paranoia. In: Düwell, S./ Bartl, A./ Hamann, C./ Ruf, O. [Hrsg.] (2018): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 165-168
- Imo, W./ Lanwer, J. P.: Sprache ist komplex. Nur: Für wen? In: Hennig, M. [Hrsg.] (2017). Linguistische Komplexität – ein Phantom? Stauffenburg Linguistik Band 94. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 149-174
- Kaminski, W. (1987): Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit. Weinheim; München: Juventa-Verlag
- Kegel, G. (1972): Sprachverwendung von Erwachsenen gegenüber Kindern als Gegenstand linguistischer und psycholinguistischer Arbeit – Eine exemplifizierende Kinderbuchanalyse. Berlin: TU Berlin
- Kniesche, T. (2015): Einführung in den Kriminalroman. Darmstadt: WBG
- Krieg, A. (2002): Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum Verlag
- Krieg-Holz, U. /Bülow, L. (2016): Linguistische Stil – und Textanalyse. Eine Einführung. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag
- Krist, H.: (1988): Zur Entwicklung des kritischen Denkens. Die Detektivgeschichte als Problemlöseaufgabe. Europäische Hochschulschriften: Reihe 6, Psychologie; Bd. 243. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang

- Kürschner, W. (2008): Grammatisches Kompendium. Systematisches Verzeichnis grammatischer Grundbegriffe. 6. Aufl., Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag
- Marsch, E. (1983): Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse. 2. Aufl., München: Winkler Verlag
- McElvany, N. (2008): Förderung von Lesekompetenz im Kontext der Familie. Pädagogische Psychologie und Entwicklungspsychologie Band 64. Münster: Waxmann
- Meng, M. (1998): Kognitive Sprachverarbeitung. Rekonstruktion syntaktischer Strukturen beim Lesen. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag
- Menzel, J.: Serie. In: Düwell, S./ Bartl, A./ Hamann, C./ Ruf, O. [Hrsg.] (2018): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler. S.197-200
- Mpfs [Hrsg.] (2017): KIM-Studie 2016. Kindheit, Internet, Medien. Basisstudie zum Medienumgang 6- bis 13-Jähriger in Deutschland. Stuttgart: Medienpädagogischer Forschungsverband Südwest. Abgerufen am 21.10.2020 von <https://www.mpfs.de/studien/kim-studie/2016/>
- Müller, K.: Hörmedien für Kinder und Jugendliche. In: Lange, G. [Hrsg.] (2018): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. 4. Aufl., Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 447-464
- Navarro, L. [Lektorat Kinder- und Jugendbuch des Franckh-Kosmos Verlag, Stuttgart] (2020): Antwort: Re: Die drei ??? [E-Mail]. (l.navarro@kosmos.de: 14:39 Uhr am 02.11.2020)
- Nusser, P. (2009): Der Kriminalroman. 4. Aufl., Sammlung Metzler Band 191. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
- Oksaar, E.: Zur Sprache des Kindes und der Kinderbücher. In: Gorschenek, M./ Rucktäschel, A. [Hrsg.] (1979): Kinder- und Jugendliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 94-114
- Perrot, J.: Henry James' Überlegungen zu Klassikern der Kinder- und Jugendliteratur. In: Grenz, D. [Hrsg.] (1990): Kinderliteratur – Literatur für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 35-42

- Plath, M./ Richter, K.: Literarische Sozialisation in der mediatisierten Kindheit. Ergebnisse neuer empirischer Untersuchungen. In: Lange, G. [Hrsg.] (2018): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. 4., unveränderte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 485-507
- Pohl, T. (2003): Die wörtliche Rede als sprachliches Gestaltungsmittel im frühen schriftlichen Erzählen. Schriftenreihe ‚SPASS‘ Heft 11. Siegen: Universität-GH-Siegen
- Pohl, T.: Komplexität als Operationalisierungsdimension konzeptioneller Schriftlichkeit in Untersuchungen zum Unterrichtsdiskurs. In: Hennig, M. [Hrsg.] (2017). Linguistische Komplexität – ein Phantom? Stauffenburg Linguistik Band 94. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 253-280
- Riss, M. / Hefti, C. (o.D.): Klassenlektüren im Unterricht. Abgerufen am 01.12.2020 von <https://www.klett.ch/lehrwerke/die-sprachstarken-2-6/die-sprachstarken-2-6-downloads/die-sprachstarken-downloads-klassenlektueren-im-unterricht>
- Seibert, E. (2008): Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG
- Sieber, P.: Kriterien der Textbewertung am Beispiel Parlando. In: Janich, N. [Hrsg.] (2019): Textlinguistik. 15 Einführungen und eine Diskussion. 2. Aufl., Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S. 261-280
- Siebert, H.-J.: Zum Sprachgebrauch in Texten für junge Leser – Überlegungen zur interdisziplinär orientierten Text- und Stilanalyse. In: Feine, A./ Siebert, H.-J. [Hrsg.] (1996): Beiträge zur Text- und Stilanalyse. Sprache – System und Tätigkeit Bd. 19. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 9-34
- Shavit, Z.: Systemzwänge in der Kinderliteratur. In: Grenz, D. [Hrsg.] (1990): Kinderliteratur – Literatur für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 25-34
- Steinlein, R.: Neubeginn, Restauration, antiautoritäre Wende. In: Wild, R. [Hrsg.] (2008): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst-Poeschel Verlag, S. 276-294
- Steitz-Kallenbach, J.: Literarische Sozialisationen im frühen Kindesalter. In: Thiele, J./ Steitz-Kallenbach, J. [Hrsg.] (2003): Handbuch Kinderliteratur.

Grundwissen für Ausbildung und Praxis. 2. Aufl., Freiburg im Breisgau: Verlag Hender, S. 18-36

- Stenzel, G.: Kriminalgeschichten. In: Lange, G. [Hrsg.] (2018): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. 4. Aufl., Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 333-348
- Suerbaum, U. (1984): Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Tabbert, R. (2004): Kinderliteratur kreativ. Analysen und Unterrichtsvorschläge. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren
- Thiele, J.: Aspekte der bildnerischen Sozialisation. In: Thiele, J./ Steitz-Kallenbach, J. [Hrsg.] (2003): Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis. 2. Aufl., Freiburg im Breisgau: Verlag Hender, S. 37-52
- Thiele, J.: Das Bilderbuch. In: Thiele, J./ Steitz-Kallenbach, J. [Hrsg.] (2003): Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis. 2. Aufl., Freiburg im Breisgau: Verlag Hender, S. 70-98
- Wandruszka, U. (2007): Grammatik. Form – Funktion – Darstellung. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag
- Weinmann, A.: Geschichte der Kinderliteratur der Bundesrepublik nach 1945. In: Lange, G. [Hrsg.] (2018): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. 4. Aufl., Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 13-57
- Wild, R.: Aufklärung. In: Wild, R. [Hrsg.] (2008): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst-Poeschel Verlag, S. 43-95
- Wilkending, G.: Vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. In: Wild, R. [Hrsg.] (2008): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst-Poeschel Verlag, S. 171-240
- Wodianka, B.: Hörspiele. In: Düwell, S./ Bartl, A./ Hamann, C./ Ruf, O. [Hrsg.] (2018): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 373-382
- Yos, G.: Reden sie wie du und ich? Gesprächsstilistische Untersuchung an epischen Texten für junge Leser. In: Feine, A./ Siebert, H.-J. [Hrsg.] (1996):

Beiträge zur Text- und Stilanalyse. Sprache – System und Tätigkeit Bd. 19.
Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 181-192

- Zeman, S.: Wie fasst man ein Phantom? Zur Komplexität semantischer Komplexität. In: Hennig, M. [Hrsg.] (2017). Linguistische Komplexität – ein Phantom? Stauffenburg Linguistik Band 94. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 53-72

9. Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und sämtliche Stellen, die anderen Druckwerken oder digitalisierten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht habe. Die Versicherung gilt auch für verwendete Zeichnungen, Skizzen sowie bildliche und sonstige Darstellungen.

 Corinna Brinkmeier
Darmstadt, 07.12.2020