

28N

CONFIDENTIAL

Sandra Beck / Johannes Franzen (Hrsg.)

Kriminalerzählungen der Gegenwart

Zur Ästhetik und Ethik einer Leitgattung

Sandra Beck / Johannes Franzen (Hrsg.)

Kriminalerzählungen der Gegenwart
Zur Ästhetik und Ethik einer Leitgattung

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE TEXTUREN

herausgegeben von Claudia Liebrand
und Thomas Wortmann

Band 3

Sandra Beck / Johannes Franzen (Hrsg.)

Kriminalerzählungen der Gegenwart

Zur Ästhetik und Ethik einer Leitgattung

 **rombach**
wissenschaft

Auf dem Umschlag: © THEPALMER – istockphoto.com

The book processing charge was funded by the Baden-Württemberg Ministry of Science, Research and Arts in the funding programme Open Access Publishing and the University of Mannheim.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2022

© Sandra Beck / Johannes Franzen (Hrsg.)

Publiziert von
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
nomos.de

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG

Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-96821-878-6

ISBN (ePDF): 978-3-96821-879-3

DOI: <https://doi.org/10.5771/97839783968218793>



Onlineversion
Nomos eLibrary



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Inhalt

SANDRA BECK UND JOHANNES FRANZEN

Kriminalerzählungen der Gegenwart. Zur Ästhetik und Ethik einer Leitgattung 7

TILL RAETHER

Die Verantwortung der Krimi-Autor*innen. Einige Forderungen an ein obrigkeitshöriges Genre 27

OLIVER RUF

Mediologische Experimentalsysteme. Zu einer kriminalästhetischen Anordnung 39

PETER HINTZ

»How Patricia Highsmith became hip«. Anmerkungen zur Highsmith-Industrie der Gegenwart 61

SANDRA BECK

Von der Wiederkehr der Weimarer Republik, aber in Reihe. Die Zwischenkriegszeit in Kriminalerzählungen von Anne Stern und Susanne Goga 79

THOMAS KNIESCHE

Transhistorische Kriminalliteratur als Alternative zur Geschichtsschreibung des Holocaust. Christian von Dittfurths *Mann ohne Makel* 107

SIMON SAHNER

Warte, warte nur ein Weilchen. Faszination und Ethik von *True Crime*-Erzählungen 133

THOMAS WORTMANN

Lokalkolorit. Oder: Honka erzählen. Paratexte in Heinz Strunks Roman *Der goldene Handschuh* (2016) 155

Inhalt

DANA STEGLICH UND EVA STUBENRAUCH

Spiel des Makabren. Normverzicht als Gattungstransformation im
Krimirätsel *black stories* 183

JULIANE BLANK

Ermittlung gegen den Zufall. Zufallsausgrenzung als detektivische
Superkraft in Arthur Conan Doyles *A Study in Scarlet* und der Serie
Sherlock 205

Kriminalerzählungen der Gegenwart. Zur Ästhetik und Ethik einer Leitgattung

Die zeitgenössische Kultur zeichnet sich durch einen großen Hunger nach Erzählungen von fiktiven und realen Verbrechen aus. So groß scheint dieser Hunger, so allgegenwärtig die multimediale Verbreitung und Rezeption dieser Narrative, dass man die Kriminalerzählung als eine, wenn nicht *die* Leitgattung der Gegenwart bezeichnen kann. Nicht nur die literarische Öffentlichkeit, auch eine namentlich an kulturwissenschaftlichen Forschungsperspektiven interessierte Literaturwissenschaft richtet seit längerem ihre Aufmerksamkeit auf ein Genre, das ihr, wie Heta Pyrhönen in ihrer Studie *Murder from an Academic Angle* schreibt, als »Labor« dient, »as a kind of laboratory for testing various critical hypotheses and methodologies«.¹ Seit der berühmten Reihe *rororo thriller* und seit der von Jochen Vogt im deutschsprachigen Bereich initiierten Grundlagenforschung der 1970er Jahre haben sich die Parameter der buchhändlerischen Präsentation und der fachwissenschaftlichen Diskussion des Genres nachhaltig verschoben. In der Konsequenz verfügen wir nicht nur über eine kanonische Auswahl der als mustergültig anerkannter Genretexte samt ihrer (nationalphilologischen) Geschichte,² sondern können auch eine immer weiter ausgreifende Genredifferenzierung auf dem Buchmarkt beobachten – eine Entwicklung, die Thomas Wörtche bereits 2003 sarkastisch kommentierte:

Hinter dem Heimat-Krimi lauert aber schon die nächste marketing-gestützte Trendbombe: Der historische Krimi (Kombinatorik: historische Romane und

1 Heta Pyrhönen: *Murder from an Academic Angle. An Introduction to the Study of the Detective Narrative*, Columbia 1994, S. 6.

2 Neben Studien, die die Genregeschichte innerhalb nationalphilologischer Grenzen rekonstruieren – etwa jüngst Brian Cliff: *Irish Crime Fiction*, London 2018 –, finden sich gegenwärtig zunehmend Forschungsprojekte, die einer transnationalen Perspektive verpflichtet sind, das Genre gar als »Weltliteratur« adressieren. Vgl. etwa Urszula Elias/Agnieszka Sienkiewicz-Charlish (Hrsg.): *Crime Scenes. Modern Crime Fiction in an International Context*, Frankfurt/Main 2014; Louise Nilsson/David Damrosch/Theo D'Haen (Hrsg.): *Crime Fiction as World Literature*, New York u.a. 2017 und Maarit Piipponen/Helen Mäntymäki/Marinella Rodi-Risberg (Hrsg.): *Transnational Crime Fiction. Mobility, Borders and Detection*, Cham 2020.

Verbrechen von heute im Wams von dunnemals). Kaum ein[e] Epoche wird verschont werden, und historische Epochen haben zudem noch den Vorteil, ihrerseits wieder untergliederbar zu sein – regional, sexuell, mit Katzen, ohne Köche, mit Friseuren. [...] Toll.³

Diese als Parodie gedachte Liste hat sich bis in die Gegenwart (mit wenigen Ausnahmen) in eine mediengeschichtliche Realität verwandelt, die nicht nur den Buchmarkt erfasst. Der feingliedrigen Ausdifferenzierung der immens populären literarischen Erzählungen von Kriminalität in diverse Subgenres lassen sich weltweit erfolgreiche TV-Formate wie *Criminal Minds* (2005–2020, 2022), *The Closer* (2005–2012), *Rizzoli & Isles* (2010–2016) oder die zweifache Filmadaption von Stieg Larssons *Verblendung* (SWE 2009; USA 2011) zur Seite stellen, mit ihren medienspezifischen epistemologischen Strategien der Wahrheitsermittlung sowie andere narrative Formate wie das Hörspiel oder der Podcast. Diese Formate erleben im Zeichen eines allgemeinen Rezeptionshungers nach erzählter Kriminalität⁴ aktuell einen kulturellen Aufschwung. Kurz gesagt: Die Verbreitung von Kriminalerzählungen in allen medialen Formaten gehört zu den unübersehbaren kulturgeschichtlichen Kennzeichen der Gegenwart.

Wider den Schund

Die lange Geschichte des Erzählens vom Verbrechen und seiner Aufklärung als einem transnationalen Sujet populärer Fiktionen wird dabei wieder und wieder von der Frage begleitet, wie die immense Faszination des Publikums an Verbrechens- und Mordgeschichten erklärt werden kann.⁵ Denn der wohlige Schauer in der lustvollen Rezeption von Mord

3 Thomas Wörtche: *Krimis zwischen Dessous und Jägerzaun. Die Dialektik des Marketing*, in: kaliber.38. krimis im internet, Juli 2003, www.kaliber38.de/woertche/einzelteile/jaegerzaun.htm (21.06.2022).

4 Jörg Schönert (Hrsg.): *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*, Tübingen 1991.

5 Dabei ist diese Faszination der Gegenwartskultur rezeptionsgeschichtlich betrachtet keineswegs eine Ausnahme. Vielmehr zeigen unterschiedliche Forschungsarbeiten ein für jede politische und literarische Epoche belegbares (Erzähl-)Interesse an Verbrechen und Aufklärung, Devianz und Normalität. Vgl. hierzu immer noch grundlegend Schönert (Hrsg.): *Erzählte Kriminalität* sowie Joachim Linder/Claus-Michael Ort/Jörg Schönert/Marianne Wünsch (Hrsg.): *Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*, Tübingen 1999. Für die deutschsprachige Literaturgeschichte sind dabei nicht zuletzt die Kriminalerzählungen der Spätaufklärung

und Serienmord, von Diebstahl, Erpressung und Folter, die in der Gegenwart über eine breite Palette multimedialer Angebote befriedigt werden kann, steht im offensichtlichen Gegensatz zur wohl doch allgemein geteilten Hoffnung, die in kriminalliterarischen Fiktionen durchgespielten Ereignisse von Gewalt, Verfolgung und existenzieller Bedrohung nie am eigenen Leibe erfahren zu müssen. Am Beispiel der Rezeption dieses Genres konkretisiert sich die grundsätzliche Frage, warum Menschen in der Distanz der medialen oder fiktionalen Verarbeitung in der Lage sind, entsetzliche Taten und schreckliche Ereignisse zu genießen.

Gerade in Bezug auf ein bis heute wertungsgeschichtlich umstrittenes Genre wie die Kriminalerzählung erscheinen kanonische Antworten auf diese Fragen nicht zwingend überzeugend. Es klingt jedenfalls etwas seltsam, wenn man die Popularität von Verbrechensnarrativen mit der Reinigung von negativen Affekten erklären wollte. Die Vorstellung, dass sich die Beliebtheit von Serien wie *Law & Order* (USA, 1990–2010, 2021–) und *CSI: Crime Scene Investigation* (USA, 2000–2015) oder der Detektivromane Agatha Christies um Hercule Poirot, die seit der Veröffentlichung von *The Mysterious Affair at Styles* (1921) ungebrochen anhält, durch ein wuchtiges Konzept wie *Katharsis* erklären lässt, erscheint auf den ersten Blick unverhältnismäßig.

Auf der anderen Seite ist die einst wirkmächtige Position der Kämpfer wider Schmutz und Schund aus den Diskussionen um das Genre weitgehend verschwunden. Statt exaltierter Warnungen vor einer »sittlichen Verrohung« der Jugend durch identifikatorischen Konsum der als moralisch verwerflich und politisch gefährlich gebrandmarkten kriminalliterarischen Erzählungen findet man Forschungsbeiträge zu Ju-

sowie ein erneutes ästhetisches und epistemologisches Interesse am Erzählen in Fällen im Kontext der Weimarer Republik diskutiert worden. Gegenwärtig stehen insbesondere Rechtsfallgeschichten als Wissen der Literatur und hier namentlich der *Neue Pitaval* im Fokus, auch aus der Perspektive einer digitalen Literaturwissenschaft. Vgl. exemplarisch Rudolf Behrens/Carsten Zelle (Hrsg.): *Die Causes célèbres des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Narrative Formen und anthropologische Fallstudien*, Wiesbaden 2020; Susanne Düwell/Christof Hamann (Hrsg.): *Verbrechen als »Bild der Zeit«*. Kriminalitätsdiskurse der Weimarer Republik in Literatur, Film und Publizistik, Heidelberg 2021. Verwiesen sei zudem auf die Publikationen des SFB 1385 »Recht und Literatur« an der WWU Münster sowie das von der DFG geförderte Projekt »Zwischen Recht und Literatur: Die Kriminalfallsammlung des Neuen Pitaval in der literaturwissenschaftlichen Korpusanalyse«, für das in Vorarbeit das Textkorpus der 60-bändigen Sammlung digitalisiert wurde und unter <https://zenodo.org/record/6682897> zugänglich ist.

*gendkrimis im 21. Jahrhundert.*⁶ Gegen Vorwürfe wie die von Ernst Schultze aus dem Jahr 1911, »Blutgier und Wollust sind die Leitsterne, die aus diesen Druckerzeugnissen in dämonischem Schein emporflackern«,⁷ Kriminalliteratur erzöge folglich ihre »Leser zu Grausamkeiten, zur tierischen Wollust, zur Perversität«,⁸ muss sich das Genre längst nicht mehr verteidigen. Eine Wiederkehr der 1910 von der *Hochwacht* initiierten Debatte um »die Frage nach der Zulässigkeit oder des Ausschlusses von Kriminalromanen überhaupt« ist heute kaum mehr denkbar.⁹ Die öffentliche Grundsatzdebatte um die Folgen einer im Ersatzraum der Fiktion befriedigten Lust an der Gewalt hat sich längst auf jene Kontrolllücken verschoben, die andere, neue mediale Formate verdächtig erscheinen lassen. Die Debatten über die Gefahrenpotentiale textueller und visueller Fiktionen im Kielwasser mediengeschichtlicher Innovationen lassen sich immer wieder aufs Neue beobachten. Der Erfolg von Videospielen wie *Grand Theft Auto* etwa aktiviert alte und neue Ängste und belebt eine gegenwärtige fiktionskritische Debatte.¹⁰

Die affektiven und kognitiven Angebote kriminalliterarischen Erzählens – idealtypisch gesprochen: Bedrohungsspannung im Thriller, Rätselspannung im Detektivroman¹¹ – werden dagegen gegenwärtig vornehmlich im Blick auf ihre Wissenspotenzialen gewürdigt. Gerade die analytische Form, aber auch Herausbildung und (Selbst-)Positionierung des Genres im Schnittfeld von Fakt und Fiktion sind fruchtbare Ansatzpunkte für Forschungen, die sich für die interdiskursive Verhandlung von Wissen in der Kriminalliteratur interessieren und dabei nicht nur die Tradition der Rechtsfallgeschichte in der Verwobenheit literarischer, medizinischer

6 Ruth von Nahl: *Jugendkrimis im 21. Jahrhundert. Eine Typologie*, Marburg 2019.

7 Ernst Schultze: Schundliteratur früher und jetzt, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik* 28 (1911), S. 498–505, hier S. 500.

8 Ernst Schultze: *Die Gefahren der Schundliteratur und ihre Bekämpfung durch die Schule*, Langensalza 1911, S. 10. Vgl. hierzu ausführlich Patrick Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektiv-Roman*, Heidelberg 2002.

9 [Anonym:] *Zur Frage der Kriminalliteratur*, in: *Die Hochwacht* 1 (1910/1911), Nr. 2, S. 35.

10 Vgl. hierzu Jens Schroeder: »Killer-Games« versus »We Will Fund Violence«. *The Perception of Digital Games and Mass Media in Germany and Austria*, Frankfurt/Main 2011 sowie Christoph Bareither: *Gewalt im Computerspiel. Facetten eines Vergnügens*, Bielefeld 2017.

11 Vgl. einführend Patrick Engel: *Spannung in verschiedenen Grundtypen der Detektivliteratur*, Trier 2008 sowie Reshmi Dutta-Landers: *The Language of Suspense in Crime Fiction: A Linguistic Stylistic Approach*, London 2017.

und juristischer Diskurse untersuchen, sondern das Genre ebenso aus gendertheoretischer oder postkolonialer Perspektive diskutieren.¹² In dieser Konzentration auf epistemologische Fragestellungen etwa in der Ermittlung von Wahrheit reproduziert sich implizit jene Trennung zwischen ›gutem‹ Detektivroman und ›schlechtem‹ Thriller, die wertungsgeschichtlich im deutschsprachigen Bereich bereits in den 1920er Jahren durchgesetzt wurde. Wenn im ästhetischen Werturteil über das Genre normativ festgelegt wird: »Zu einer guten Kriminalgeschichte gehört weniger Blut und Grauen als zu einem Drama Shakespeares; ein diskret vorgetragener Mord am Anfang und eine Verhaftung am Schluß reichen vollkommen aus«,¹³ kann die eingangs gestellte Frage nach der Lust an Gewalt und Mord in den Hintergrund gewiesen werden.

Auf den Listen: Mehr als (nur) ein Krimi

In dieser Hinsicht ist die Kriminalerzählung ein typisch modernes Genre, weil sie einerseits die großen rezeptionstheoretischen Fragen aufwirft, sich diesen aber andererseits verweigert, eben weil sie als deklassiertes Genre selten in den Kanon der Texte aufgenommen wurde, die für die Grundlagenforschung herangezogen werden. Hinzu kommt, dass sich die Nobilitierung der Kriminalliteratur unter den Forschungsfragen von reflexiv-kritischer Wissensverarbeitung und populärliterarischer Wissensvermittlung zwar konstitutiv auf die Beliebtheit des Genres stützt, die genrekonstitutive Affektpolitik aber nur in dieser vornehmlich funktionalen Perspektive bedenkt. Diese wertungsgeschichtliche Ambivalenz gehört zu

12 Maximilian Bergengruen/Gideon Haut/Stephanie Langer (Hrsg.): Tötungsarten und Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion, Freiburg/Breisgau u.a. 2015; Susanne Düwell (Hrsg.): Verbrechen aus Leidenschaft. Kriminalpsychologische und literarische Verhandlungen von Unzurechnungsfähigkeit (1790–1840), Berlin 2020; Nels Pearson/Marc Singer (Hrsg.): Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World, Farnham 2009 oder Faye Stewart: German Feminist Queer Crime Fiction. Politics, Justice and Desire, Jefferson (NC) 2014.

13 Albrecht E. Günther: Die Welt der Detektive, in: Deutsches Volkstum 17 (1935), S. 510–514, hier S. 511. Die Trennung zwischen ›gutem‹ Detektivroman und ›schlechtem‹ Thriller gilt auch für die nationalsozialistische Kulturpolitik. Vgl. hierzu Carsten Würmann: Deutsche Kommissare ermitteln. Der Kriminalroman im »Dritten Reich«, in: Walter Delabar/Horst Denkler/Erhard Schütz (Hrsg.): Banalität mit Stil. Zur Widersprüchlichkeit der Literaturproduktion im Nationalsozialismus, Bern u.a. 1999, S. 217–240.

den konstituierenden Merkmalen der Genregeschichte und setzt sich trotz des Siegeszuges der Kriminalerzählung bis in die Gegenwart fort.¹⁴

Denn das Genre ist längst im Feuilleton angekommen. Marktmacht und Popularität, aber auch die errungene Anerkennung für kriminalliterarisches Erzählen seit den 1970er Jahren haben um den Krimi ein eigenes Feld etabliert, in dem über Preise und Festivals erinnerungswürdige und für die Genretradition wichtige Texte gepflegt werden. Ein wichtiges Instrument dabei ist die kulturelle Praxis der Listenbildung. Seit 2005 kürt etwa die von der *Welt* zur *Zeit* zur *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und nunmehr zum *Deutschlandfunk Kultur* gewanderte Krimi-Bestenliste die wichtigsten Neu-Erscheinungen im Genrebereich. Ausgesprochen werden in diesem Format so ausschließlich Lese-Empfehlungen, wobei in der Vorstellung der einzelnen Texte stets Tat, Zeit, Ort und Milieu des erzählten Falles, Detektivfigur, Täter und Verdächtige, kurz: Plot und Figurenkonstellation in den Mittelpunkt rücken. Abschließend wird die Lust an der Lektüre eingefangen:

Simone Buchholz: *Blaue Nacht*

Hamburg. Chastity Riley ist in die Abteilung Opferschutz kaltgestellt. Die Staatsanwältin belagert einen halbtot geschlagenen Österreicher so lange, bis es ihr und ihren Kumpels gelingt, den Drogenboss von St. Pauli zu stellen. Frech, witzig und ein wenig melancholisch. Simones bisher bester. Darauf ein Astra.¹⁵

Umfangreiche Besprechungen einzelner Texte abseits dieser reservierten Genre-Nischen sind jedoch auffällig oft denjenigen kriminalliterarischen Fiktionen vorbehalten, für die das zweischneidige Lob, es handle sich um ›mehr als (nur) einen Krimi‹, aktiviert wird – eine Aussage, die den unsicheren Status des Genres in der Gegenwart in einer historischen Tiefendimension anschaulich macht. Denn aktualisiert wird die zweite traditionsreiche Differenzierung im Feld kriminalliterarischen Erzählens: die Unterscheidung zwischen dem Krimi-Genre und der Verbrechensdichtung,¹⁶ die von Schiller über Droste-Hülshoff, Fontane und Raabe bis zu Döblin und Musil führt. Obwohl also die Besprechung von Genreliteratur im Feuilleton insgesamt als symptomatisches Zeichen einer wertungs-

14 Vgl. hierzu grundlegend Nele Hoffmann: *A Taste for Crime. Zur Wertung von Kriminalliteratur in Literaturkritik und Wissenschaft*, Salzheimendorf 2012.

15 Krimi-Bestenliste: Die zehn besten Kriminalromane im Juni 2016, www.zeit.de/2016/24/krimi-zeit-bestenliste-juni (24.06.2020).

16 Vgl. Richard Gerber: *Verbrechensdichtung und Kriminalroman* [1966], in: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*, München 1998, S. 73–83.

geschichtliche Wende verstanden werden, zeigt sich doch bei näherer Betrachtung, dass Aufwertung und Anerkennung bezeichnenderweise den Texten vorbehalten bleiben, die das Genre überschreiten.

So gibt der *Deutschlandfunk Kultur* Paulus Hochgatterers Einstellung zu seinen Romanen, in denen Psychiater Horn und Kommissar Kovacs gemeinsam ermitteln, mit den Worten wieder, diese »sollen nicht ausschließlich als Krimis gelesen werden«, schließlich »lege [er] literarische Maßstäbe an.«¹⁷ Eine Besprechung der True-Crime-Podcasts *ZEIT Verbrechen* (seit 2018), *Täter unbekannt* (NDR 2, 2015–2018) und *Verified* (seit 2021) hingegen versteht die Genrereflexion mit einem Fragezeichen: »Mehr als nur Krimi?«¹⁸ Ulrich Noller wiederum betont in seiner Vorstellung von Éric Plamondons *Taqawan* (2020), ebenfalls im *Deutschlandfunk Kultur*, gleich zu Beginn, das Buch sei »mehr als ein Krimi«¹⁹ und konkretisiert dieses »mehr«. Dabei zeigt sich: Gewürdigt und goutiert werden literarische Experimente, die über die inter- und intragenerischen Grenzziehungen hinausdrängen und in einer hybriden Erzählanlage – in diesem Fall als »historische Untersuchung, Nature Writing, gesellschaftspolitische Studie, Soziogramm, Bildungsroman, Essay, Abenteuergeschichte und eben auch Kriminalroman« – Anschluss an die kanonische Erzähltradition der Moderne finden. Angepriesen wird ein ästhetischer Überschuss, der das populäre Unterhaltungsgenre adelt. Am Ende der Rezension heißt es: »(K)ein Krimi also, das aber ganz hervorragend.« Lob für einen Genretext, der das Genre hinter sich lässt.

Die hier knapp skizzierten wertungshistorischen Ambivalenzen zeigen, wie der »Krimi« immer wieder den Nobilitierungsmechanismen unterworfen wird, die sich im Umfeld der Unterscheidung »high« und »low« ausgebildet haben.²⁰ Das kann auch dazu genutzt werden, um faktuale Berichte oder Studien aufzuwerten, etwa in der Formulierung: »spannend wie ein Krimi«. Ein Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über

17 Paulus Hochgatter: Mehr als nur ein Krimi, Gespräch im: Deutschlandfunk Kultur, 09.01.2020, www.deutschlandfunkkultur.de/paulus-hochgatterer-fliege-fort-fliege-fort-mehr-als-nur-100.html (21.06.2022).

18 Karla Kenya/Dennis Kogel/Carina Fron: Mehr als nur Krimi?, Podcast im Deutschlandfunk Kultur, 28.02.2020, www.deutschlandfunkkultur.de/true-crime-podcasts-mehr-als-nur-krimi-100.html (21.06.2020).

19 Ulrich Noller: Mehr als nur ein einziges Verbrechen, in: Deutschlandfunk Kultur, 13.10.2020, www.deutschlandfunkkultur.de/eric-plamondon-taqawan-mehr-als-nur-ein-einziges-verbrechen-100.html (21.06.2020).

20 Niels Werber: »Hohe« und »populäre« Literatur. Transformation und Disruption einer Unterscheidung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (2021), S. 465–479.

Geldwäsche vom Februar 2022 etwa ist überschrieben mit: »Schweizer Krimi um Drogengelder«. Im Text heißt es dann: »Der Fall, der seit Montag vor dem Bundesstrafgericht in Bellinzona verhandelt wird, mutet wie ein Krimi an.«²¹ Über ein Buch zur Geschichte des Rotwelsch schreibt die Rezensentin der *Süddeutschen Zeitung*, es lese sich »fesselnd wie ein Krimi«.²² In beiden Fällen sollen Texte als lesenswert dargestellt werden, weil sie über den Spannungsbogen einer Kriminalerzählung verfügen. Ein journalistischer Text reklamiert für sich durch den Vergleich das Rezeptionsvergnügen einer Genreerzählung – ein transparenter Versuch, das möglicherweise trocken anmutende Thema »Geldwäsche« als spannend zu inszenieren. Ähnlich funktioniert der Vergleich auch im Fall einer Rezension, die ein Buch, das nicht unmittelbar als unterhaltend erscheint, als »auch« unterhaltend markieren möchte.

Im Schnittfeld: Ästhetik und Ethik, Fakt und Fiktion

Angesichts der transnationalen und transmedialen Hochkonjunktur des Krimi-Genres werden spezifische Fragestellungen erneut virulent, die die kriminalliterarische Produktion wie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre seit jeher begleiten: 1. die Frage nach dem Verhältnis von Ästhetik und Ethik in der Betrachtung eines Genres, das »murder as one of the fine arts«²³ narrativ funktionalisiert, und 2. die Frage nach dem Verhältnis von Fakt und Fiktion. Das Erzählen von Kriminalität wirft naheliegenderweise zahlreiche ethische Fragen auf. Hatten sich die *Kriminal-Geschichten* (1813) August Gottlieb Meißners einst in der programmatischen Trennung von »gesetzlicher und moralischer Zurechnung«²⁴ dem Verstehen des Verbrechers verschrieben und so für die erzählende Auseinandersetzung mit Kriminalität gegenüber der juristischen Urteilsfindung gerade die moralische Beurteilung als das eigenständige Feld der

21 Johannes Ritter: Schweizer Krimi um Drogengelder, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.02.2022.

22 Jutta Czeguhn: »O gable lau beim Bleck«, in: Süddeutsche Zeitung, 19.01.2022.

23 Thomas De Quincey: On Murder Considered as One of the Fine Arts, in: Blackwood's Magazine XX (1827), S. 199–213.

24 August Gottlieb Meißner: Ausgewählte Kriminalgeschichten, hrsg. von Alexander Košenina, St. Ingbert 2003, S. 10

Literatur behauptet,²⁵ so steht die gegenwärtige Kriminalliteratur unter den gänzlich anderen kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen des 20. und 21. Jahrhunderts auffällig im Bann der Lust- und Serienmörder. In den letzten Jahren wurden allein auf der Streaming-Plattform Netflix unter anderem die Serien *Mindhunter* (2017–2019), *Hannibal* (2013–2015), *The Serpent* (2021), *Conversations With A Killer: The Ted Bundy Tapes* (2019) und *Night Stalker: The Hunt For A Serial Killer* (2021) veröffentlicht. Meißners Texte zeugen exemplarisch von einem spezifischen moralischen Wissen der Literatur um Herz und Seele des Täters;²⁶ für die zeitgenössische Fiktionen dagegen wäre allererst zu diskutieren, welche Sinnverständigungen sie über diese Figuren des Monströsen verhandeln – oder ob sie schlicht in einer Überbietungsrhetorik befangen sind, die sich ganz der Lust am Spektakel der Zerstückelung und seiner medialen Reproduktion ergeben hat.

Dazu kommt ein Boom faktualer Formate, die im Zwielficht von Unterhaltung und Aufklärung von realer Kriminalität erzählen. *True-Crime*-Bücher und -Podcasts wie *Serial* (seit 2014) sind ungemein erfolgreich; auch entsprechende TV-Formate gehören zu den meistdiskutierten Erzählungen der Gegenwart (*Making a Murderer*, 2015–2018; *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, 2015; *The Confession Tapes*, 2017, 2019; zuletzt *Tiger King*, 2020–2021). Im Unterschied zu Serien mit festen Erzählschemata – wie etwa die Produktionen aus dem *Law & Order*-Franchise – dominieren *anthology serials* mit komplexen Erzählverfahren das kulturelle Gespräch. Es handelt sich dabei nicht selten um Wieder-Erzählungen alter Fälle, die die Geschichte hinter der Geschichte des Verbrechens und seiner juristischen Aufarbeitung aufdecken wollen, wie etwa *American Crime Story* (2016, 2018, 2021) und *When They See Us* (2019). Aktiviert wird in diesen Formaten das gesellschaftskritische Beobachtungspotenzial eines Genres, das immer schon mit der reflexiven Herstellung von Wahrheit befasst ist.

25 Sandra Beck: Narratologische Ermittlungen. Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Heidelberg 2017.

26 Zu Meißners Kriminalerzählungen vgl. Sarah Seidel: »Erfunden von mir selbst ist keine einzige dieser Geschichten«. August Gottlieb Meißners Fallgeschichten zwischen Exempel und Novelle, Hannover 2018 und Gunhild Berg: Der Prozeß der »anthropologischen Zwänge« (Michel Foucault). Juristische, moralische und psychologische Verhandlungen am Beispiel der spätaufklärerischen Kriminalerzählungen August Gottlieb Meißners, in: Maximilian Bergengruen/Johannes F. Lehmann/Hubert Thüring (Hrsg.): Sexualität – Recht – Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800, München 2005, S. 195–216.

Kriminalliterarisches Erzählen ist also in vielfacher Hinsicht mit der Frage nach dem Zusammenhang von Ethik und Fiktionalität befasst – ein Verhältnis, das gerade in den letzten Jahren diskutiert wurde.²⁷ Als Genre dient die narrative Verarbeitung von Kriminalität (auch) der Unterhaltung. Die Tatsache, dass Menschen die Darstellung von Gewalt und Verbrechen genießen können, hat auch mit einer narrativen Distanz zum Dargestellten zu tun, die in den meisten Fällen durch die Fiktionalität der Erzählung erzeugt wird. Damit unterliegt die Kriminalerzählung in besonderer Weise der traditionsreichen *Fiktionskritik*,²⁸ die gerade Genreliteratur seit ihrer massenhaften Verbreitung in der Moderne mit äußerster Skepsis verfolgt.

Crime Fiction Goes History

Eine Sonderform der Formate, die mit dem Geltungsanspruch des Faktualen spielen, sind Kriminalerzählungen, die sich im Bereich des Historischen verorten lassen. Die Genremischung von historischem Roman und Krimi, die Thomas Wörtche, in seinem Artikel von 2003 noch satirisch befürchtet hatte, gehört heute zu den beliebtesten Manifestationen des Genres. Zu den bekanntesten Beispielen aus der Gegenwartsliteratur zählt in diesem Segment sicherlich die historischen Kriminalromanreihe Volker Kutschers aus dem Berlin der 1920er und 1930er Jahre, die sich mittlerweile zum Gereon-Rath-Kosmos entgrenzt hat. Seinen Spuren und multimedialen Verstrebungen folgt Oliver Ruf in seinem Beitrag »Mediologische Experimentalsysteme. Zu einer kriminalästhetischen Anordnung«.

Kutschers Romane entwerfen in ihrer seriellen Taktung nach dem Prinzip: »ein Roman, ein Jahr« ein an historiographischen Erzählmodellen geschultes Narrativ von Krise, Untergang und Machtergreifung, das gleichermaßen Unterhaltung und historische Aufklärung verspricht. Andere Krimi-Reihen wie Jan Zweyers Trilogie *Franzosenliebchen* (2007), *Goldfasan* (2009) und *Persilschein* (2011) wählen ein an Philip Kerrs *Berlin*

27 Vera Nünning: The Ethics of (Fictional) Form. Persuasiveness and Perspective Taking from the Point of View of Cognitive Literary Studies, in: *Arcadia* 50 (2015), Nr. 1, S. 37–56.

28 Johannes Franzen: Die Unwahrheit des literarischen Erfindens. Fiktionskritik der Gegenwart, in: Johannes Franzen/Frauke Janzen/Patrick Galke-Janzen/Marc Wurich (Hrsg.): *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*, Würzburg 2018, S. 269–284.

Noir geschultes Erzählmodell synchroner Schnitte in Weimarer Republik, ›Drittem Reich‹ und Nachkriegszeit und richten die Aufmerksamkeit so auf Kontinuitätslinien jenseits politischer und historischer Zäsuren. Für die aktuelle, an erinnerungskulturellen Fragestellung interessierte Genre-forschung stehen in diesem Zusammenhang zwei Gesichtspunkte im Zentrum: Wessen Geschichte wird erzählt, wessen ›Wahrheit‹ wird in der erzählten Welt repräsentiert? Welche »Ermittlungspraktiken«²⁹ und epistemologischen Verfahren der Wahrheitsproduktion werden in den kriminalliterarischen Fall-Geschichten durchgespielt? Der Beitrag von Sandra Beck »Von der Wiederkehr der Weimarer Republik, aber in Reihe« analysiert Susanne Gogas *Leo-Wechsler*-Serie und Anne Stern *Fräulein-Gold-Reihe*, die die Vergangenheit der 1920er Jahre als offenen Möglichkeitsraum inszenieren, während sie gleichzeitig für die wissenden Leser*innen die Zeichen vom Fall der Weimarer Republik überdeutlich in ihre Fiktionen eintragen.

Die enorme Popularität des historischen Kriminalromans verweist auf die Ambivalenz in der Wertungsgeschichte des Genres zurück. Denn die Rezeption von Kriminalerzählungen in der Moderne schwankt zwischen Wirkungsangst und Wirkungshoffnung, zwischen dem Vorwurf, die Realität des Verbrechens zu glorifizieren oder anderweitig zu verzerren, und der Hoffnung, das Genre könne latent gehaltene, strukturelle Probleme einer Gesellschaft offenlegen, wie sie sich im Konstrukt *Kriminalität* verdichten und nach Bearbeitung verlangen. Kriminalerzählungen wird so oft ein gesellschaftskritischer Impetus zugeschrieben, der sich beispielsweise gegen Verdrängung und Tabuisierung richtet und sich in der deutschsprachigen Literaturgeschichte wirkmächtig im sogenannten *neuen deutschen Kriminalroman* zu einem eigenständigen Genretypus ausgeprägt hat.³⁰ Elfriede Müller und Alexander Ruoff zeigen in der Auseinandersetzung mit dem französischen *polar post-soixante-huitard*, dass in Kriminalerzählungen wie in einem »geschichtsphilosophische[n] Laboratorium [...] um das Verständnis der Geschichte gerungen«³¹ werden kann. Thomas Kniesche diskutiert in seinem Beitrag »Transhistorische

29 Bergengruen/Haut/Langer (Hrsg.): Tötungsarten und Ermittlungspraktiken.

30 Vgl. Karl Ermert/Wolfgang Gast (Hrsg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zur Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres, Rehbürg-Loccum 1985.

31 Elfriede Müller/Alexander Ruoff: Histoire noire. Geschichtsschreibung im französischen Kriminalroman nach 1968, Bielefeld 2007, S. 23.

Kriminalliteratur als Alternative zur Geschichtsschreibung des Holocaust« diese Zusammenhänge von Genre und historischer Aufklärung mit einem Schwerpunkt auf den kriminalliterarischen Erzählstrategien am Beispiel von Christian von Dittfurths *Mann ohne Makel*.

True Crime und die Ethik des Erzählens

Die Neigung zur fiktionalisierenden Bearbeitung realer Verbrechen stellt nicht nur die ethischen Fragen an das Genre neu, sondern zeigt überdies, dass die Verarbeitung von Fakt in Fiktion eine der zentralen und auch historisch einflussreichen Quellen für die Popularität kriminalliterarischer Erzählungen ist. Simon Sahner widmet sich im vorliegenden Band dieser »Faszination und Ethik von *True Crime*-Erzählungen«. Sein Beitrag diskutiert *True Crime* als kulturelles Phänomen, das sich durch verschiedene Faszinationskategorien bestimmen lässt, die auch aus ethischer Perspektive zu bedenken sind.

Die weltweiten Proteste gegen Polizeigewalt nach der Ermordung George Floyds am 25. Mai 2020 haben auch dazu geführt, dass die Erzählungen von Kriminalität ethisch und politisch auf den Prüfstand gestellt wurden. Diskutiert wurde unter anderem die alte Frage, inwiefern die entsprechenden Narrative das Bild und die Bewertung der Ordnungsmacht positiv beeinflussen und so die kulturelle Bereitschaft für angemessene Kritik, etwa an rassistischen Ermittlungspraktiken, hemmen. Diese Frage führt zurück auf die Geschichte der narrativen Struktur und Strategien der Sympathielenkung in den Erzählungen, die sich von einer Konzentration auf die Motive und Herkunft der Verbrecher zu einer Konzentration auf die Seele der Ermittler gewandelt haben.³² Diese Konzentration auf die Ermittlerfiguren geht etwa auch mit einer zeitgenössischen Konjunktur des Polizisten als Antiheldenfigur in Serien einher, die zwar einerseits zur moralischen Ambivalenz in der Charakterisierung der Ermittler*innen beiträgt, die aber andererseits unterschwellig eine bestimmte Form von Fehlverhalten glorifiziert.³³ Till Raether diskutiert in seinem Essay

32 Sandra Beck: Die zwei Seiten von Law & Order – Über die kulturelle Diskrepanz von Bildern, in: 54books, 07.07.2020, www.54books.de/die-zwei-seiten-von-law-order-ueber-die-kulturelle-diskrepanz-von-bildern (21.06.2022).

33 Johannes Franzen: »Conscience is a Killer« – Die Falschspieler in *The Shield* und *Kriminaldauerdienst*, in: Jonas Nesselhauf/Markus Schleich (Hrsg.): Gegenwart in Serie – Abgründige Milieustudien im rezenten Quality TV, Berlin 2015, S. 79–97.

»Die Verantwortung der Krimi-Autor*innen. Einige Forderungen an ein obrigkeitshöriges Genre« diese Problemstellungen aus produktionsästhetischer und -ethischer Perspektive.

Die Frage nach der Verantwortung kriminalliterarischen Erzählens wird wieder in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt. Diese Frage erscheint selbst schon provokativ und problematisch für eine Gegenwart, in der sich die Vorstellung von der autonomen Kunst als theoretisches Dogma etabliert hat. Ethischen Fragestellung schlägt dementsprechend oft eine gewisse Feindseligkeit entgegen, da sie die Freiheit der reinen Kunst – doch eine Errungenschaft der Moderne! – zu bedrohen scheinen. Dieser Schutz gilt allerdings graduell je nach Kanonisierungsgrad der Autor*innen und je nach kulturellem Kapital einer Kunstform.

Als etwa Till Lindemann, der Sänger der Band *Rammstein*, im Jahr 2020 ein Gedicht veröffentlichte, in dem die Vergewaltigung einer betäubten Frau genussvoll aus Täterperspektive besungen wird, war ein wichtiger Aspekt der Verteidigung, dass es sich aber doch um ein Gedicht handle.³⁴ Lyrik als extrem kanonisierte Gattung scheint in diesem Diskussionszusammenhang einen höheren Legitimationsgrad zu besitzen als beispielsweise ein Computerspiel oder eine populäre Serie, bei denen die Skandalisierungen solcher Darstellungen einer kriminellen Handlung wohl kaum ähnliche Formen der kulturpolitischen Legitimation erzeugt hätten. Umgekehrt zeigt Peter Hintz in seinem Beitrag »How Patricia Highsmith became hip«. Anmerkungen zur Highsmith-Industrie der Gegenwart«, wie das kanonische Autorinnenbild Highsmiths die Lektüre ihrer Fiktionen prägt und dabei hochgradig ambivalente Texte ethisch vereindeutigt.

Diese Unterschiede in der Zuschreibung von Autonomie zeigen sich auch über mediale Grenzen hinweg. Wie Thomas Wortmann in seinem Beitrag »Lokalkolorit. Oder: Honka erzählen« diskutiert, wurde die Veröffentlichung von Heinz Strunk Roman *Der Goldene Handschuh*, der in äußerster Drastik die Taten des Serienmörders Fritz Honka erzählt, als begrüßenswerte Transformation des bisher vor allem als Humorist bekannten Autors zu einem ernsthaften Künstler dargestellt. In der *Zeit* wurde beim Erscheinen des Romans 2016 festgestellt: »Das ist noch mal ein richtiger Quantensprung. Wer so etwas schreibt, darf als Schriftsteller

34 Helge Malchow: Stellungnahme des Verlags zur Kritik an Till Lindemanns Gedicht »Wenn du schläfst« aus dem Gedichtband »100 Gedichte«, 03.04.2020, www.kiwi-verlag.de/magazin/news/stellungnahme-des-verlags-zur-kritik-till-lindemanns-gedicht-wenn-du-schlaefst-aus-dem (21.06.2020).

angesprochen werden wollen.«³⁵ Als dann aber Fatih Akıns Verfilmung des Romans 2019 in die Kinos kam, wurde die auffällige Werbekampagne, die vor allem durch die Kneipenromantik und den trashig-kultigen Ekel-schick Aufmerksamkeit erzeugen wollte, als unpassend und ethisch problematisch kritisiert. Die Autorin Alena Schröder schrieb damals: »Es ist eben ein Unterschied, ob man einen Gruselschocker über einen fiktiven Serienmörder dreht, oder ob man aus dem realen Leid von Frauen ein Stück Sankt-Pauli-Folklore macht.«³⁶

Intermediale Genrespiele um Kontingenz

Der Vergleich der Rezeption von Film und Roman zeigt, wie stark sich die ästhetische und ethische Bewertung der künstlerischen Verarbeitung von Verbrechen je nach Medium unterscheiden können. Dabei ist es naheliegend, den Grund für diesen Unterschied nicht allein in der Struktur der Medien selbst zu suchen, sondern vor allem auch in ihrer kulturpolitischen Hierarchisierung. Die Tatsache etwa, dass Computerspiele – immerhin eine der größten Unterhaltungsindustrien der Welt – viel weniger den Schutz der Kunstfreiheit zu genießen scheinen, als etwa Romane, ist sicherlich auch in der Interaktivität des Mediums begründet, dass man etwa selber schießt und nicht genussvoll jemand anderem beim Schießen zuschaut. Allerdings lässt sich daraus keine kategoriale Wertsetzung ableiten: Es gibt sehr ethisch bewusste, ästhetische anspruchsvolle Spiele und ausgesprochen exploitative, niederträchtige Romane. Die grundsätzliche Frage, wie sich Fiktion, Ethik und Verbrechen zueinander verhalten, ist auch in diesem Fall eine Frage der kulturellen Machtverhältnisse und der medialen Spielregeln. Diese Zusammenhänge diskutieren Dana Steglich und Eva Stubenrauch in ihrem Beitrag »Spiel des Makabren. Normverzicht als Gattungstradition im Krimirätsel *black stories*«.

Diese Auseinandersetzung mit der Grundstruktur kriminalliterarischen Erzählens, die Dietrich Weber als »ein Rätsel und seine Lösung«³⁷ pointiert, verweist auf die Flexibilität eines Genres in der für Unterhaltungsli-

35 Ijoma Mangold: »Der Schmiereffekt ist das Schrecklichste«, in: Die Zeit, 18.02.2016, S. 43.

36 Alena Schröder: »Monster, Morde, Marketing«, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, 29.02.2019, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kino/monster-morde-marketing-86857> (21.06.2022).

37 Dietrich Weber: Theorie der analytischen Erzählung, München 1975, S. 12.

teratur konstitutiven Grundspannung von »Schema und Variation«,³⁸ das im reflexiven Bewusstsein über die eigene Geschichte und der bereits standardisierten und konventionalisierten Erzählmodelle immer neue Verfahrensweisen erprobt, um von Verbrechen und Aufklärung, Mord und Detektion zu erzählen. Auch wenn einige dieser hybriden Subgenrebildungen deutlich mehr literaturkritisches Renommée genießen als andere – der »postkoloniale Kriminalroman« beispielsweise hatte und hat eine weit bessere Presse als der »Frauen-Krimi«³⁹ –, so ist ihnen doch gemeinsam, dass sie ihre Neuheit und Innovationskraft aus dem spielerischen Bruch mit konventionalisierten und formal abgegoltenen Erzählmustern, aber auch aus dem Anschluss an verschüttete Traditionslinien kriminalliterarischen Erzählens beziehen.

Dieses *Rewriting* der *Key Concepts in Crime Fiction*⁴⁰ wie beispielsweise dem *locked room mystery*⁴¹ ist als Signal eines selbstreflexiven Genrebewusstseins zu verstehen, das auch um die kanonischen Texte weiß. Entsprechend fungieren die klassischen Detektivromane des britischen *Golden Age* und der US-amerikanischen *hard boiled-school* immer noch als zentrale Prätexte, an denen sich die Kriminalerzählung der Gegenwart abarbeitet. Auch die Texte Arthur Conan Doyles haben unbestreitbar einen sicheren Platz in der Genregeschichtsschreibung, sie sind nicht nur bekannt und populär, sondern werden immer wieder ausgelegt, angeeignet, adaptiert. Juliane Blanks Beitrag »Ermittlung gegen den Zufall. Zufallsausgrenzung als detektivische Superkraft in Arthur Conan Doyles *A Study in Scarlet* und der Serie *Sherlock*« untersucht, wie eine dieser intermedialen Adaptionen der Gegenwart mit dem für Sherlock Holmes' Detektionsmethode konstitutiven *key concept* der Kontingenzablehnung umgeht.

Es erscheint vor diesem Hintergrund lohnenswert, sich mit dem Status der Kriminalerzählung in der Gegenwart zu beschäftigen. Der wissenschaftliche Wert des Themas begründet sich vor allem dadurch, dass es

38 Vgl. Jochen Vogt: *Schema und Variation. 13 Versuche zum Kriminalroman*, Hannover 2020.

39 Vgl. Christine Matzke/Susanne Mühleisen (Hrsg.): *Postcolonial Postmortems. Crime Fiction from a Transcultural Perspective*, Amsterdam/New York 2006 und Nicola Barfoot: *Frauenkrimi/polar féminin. Generic Expectations and the Reception of Recent French and German Crime Novels by Women*, Frankfurt/Main u.a. 2007.

40 Heather Worthington: *Key Concepts in Crime Fiction*, Basingstoke 2011.

41 Vgl. Michael Cook: *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*, Basingstoke 2011.

sich um einen Gegenstand handelt, der zwischen populärer Verbreitung und Kanonisierung steht: einerseits genrespezifischer Abwertung unterworfen, andererseits immer mehr anerkannt als wichtiger Bestandteil der modernen Literatur- und Kulturgeschichte. Die Beiträge des Bandes verstehen sich als Experimentierfeld, um sich den Fragen, die dieser vitale Gegenstand aufwirft, anzunähern. Verfolgt wird eine integrative Forschungsperspektive, die die literaturwissenschaftlichen Grundsatzfragen des Verhältnisses von Fakt und Fiktion, von Ästhetik und Ethik mit der Genrediskussion verbindet.

Der Band beruht auf einer Tagung, die am 23. und 24. April 2021 im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs 2291 Gegenwart/Literatur stattgefunden hat, und dem wir an dieser Stelle noch einmal unseren Dank aussprechen wollen.

Literatur

- [Anonym:] Zur Frage der Kriminalliteratur, in: Die Hochwacht 1 (1910/1911), Nr. 2, S. 35.
- Bareither, Christoph: Gewalt im Computerspiel. Facetten eines Vergnügens, Bielefeld 2017.
- Barfoot, Nicola: Frauenkrimi/polar féminin. Generic Expectations and the Reception of Recent French and German Crime Novels by Women, Frankfurt/Main u.a. 2007.
- Beck, Sandra: Narratologische Ermittlungen. Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Heidelberg 2017.
- Beck, Sandra: Die zwei Seiten von Law & Order – Über die kulturelle Diskrepanz von Bildern, in: 54books, 07.07. 2020, www.54books.de/die-zwei-seiten-von-law-o-rder-ueber-die-kulturelle-diskrepanz-von-bildern (21.06.2022).
- Behrens, Rudolf/Carsten Zelle (Hrsg.): Die Causes célèbres des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Narrative Formen und anthropologische Fallstudien, Wiesbaden 2020.
- Berg, Gunhild: Der Prozeß der »anthropologischen Zwänge« (Michel Foucault). Juristische, moralische und psychologische Verhandlungen am Beispiel der spätaufklärerischen Kriminalerzählungen August Gottlieb Meißners, in: Maximilian Bergengruen/Johannes F. Lehmann/Hubert Thüring (Hrsg.): Sexualität – Recht – Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800, München 2005, S. 195–216.

- Bergengruen, Maximilian/Gideon Haut/Stephanie Langer (Hrsg.): Tötungsarten und Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion, Freiburg/Breisgau. u.a. 2015.
- Bühler, Patrick: Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektiv-Roman, Heidelberg 2002.
- Cliff, Brian: Irish Crime Fiction, London 2018.
- Cook, Michael: Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery, Basingstoke 2011.
- Czeguhn, Jutta: »O gable lau beim Bleck«, in: Süddeutsche Zeitung, 19.01.2022.
- De Quincey, Thomas: On Murder Considered as One of the Fine Arts, in: Blackwood's Magazine XX (1827), S. 199–213.
- Der neue Pitaval. Eine Sammlung der interessantesten Criminalgeschichten aller Länder aus älterer und neuere Zeit. Hrsg. von Julius Eduard Hitzig und Wilhelm Häring. Dreizehnter Theil. Neue Folge. Leipzig 1848.
- Dutta-Landers, Reshmi: The Language of Suspense in Crime Fiction: A Linguistic Stylistic Approach, London 2017.
- Düwell, Susanne (Hrsg.): Verbrechen aus Leidenschaft. Kriminalpsychologische und literarische Verhandlungen von Unzurechnungsfähigkeit (1790–1840), Berlin 2020.
- Düwell, Susanne/Christof Hamann (Hrsg.): Verbrechen als »Bild der Zeit«. Kriminalitätsdiskurse der Weimarer Republik in Literatur, Film und Publizistik, Heidelberg 2021.
- Elias, Urszula/Agnieszka Sienkiewicz-Charlish (Hrsg.): Crime Scenes. Modern Crime Fiction in an International Context, Frankfurt/Main 2014.
- Engel, Patrick: Spannung in verschiedenen Grundtypen der Detektivliteratur, Trier 2008.
- Ermert, Karl/Wolfgang Gast (Hrsg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zur Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres, Rehburg-Loccum 1985.
- Franzen, Johannes: »Conscience is a Killer« – Die Falschspieler in *The Shield* und *Kriminaldauerdienst*, in: Jonas Nesselhauf/Markus Schleich (Hrsg.): Gegenwart in Serie – Abgründige Milieustudien im rezenten Quality TV, Berlin 2015, S. 79–97.
- Franzen, Johannes: Die Unwahrheit des literarischen Erfindens. Fiktionskritik der Gegenwart, in: Johannes Franzen/Frauke Janzen/Patrick Galke-Janzen/Marc Wurich (Hrsg.): Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept, Würzburg 2018, S. 269–284.
- Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman [1966], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 73–83.
- Günther, Albrecht E.: Die Welt der Detektive, in: Deutsches Volkstum 17 (1935), S. 510–514.
- Hochgatter, Paulus: Mehr als nur ein Krimi, Gespräch im: Deutschlandfunk Kultur, 09.01.2020, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/paulus-hochgatterer-fliege-fort-fliege-fort-mehr-als-nur-100.html> (21.06.2022).

- Hoffmann, Nele: A Taste for Crime. Zur Wertung von Kriminalliteratur in Literaturkritik und Wissenschaft, Salzhemmendorf 2012.
- Kenya, Karla/Dennis Kogel/Carina Fron: Mehr als nur Krimi?, Podcast im Deutschlandfunk Kultur, 28.02.2020, www.deutschlandfunkkultur.de/true-crime-podcasts-mehr-als-nur-krimi-100.html (21.06.2020).
- Linder, Joachim/Claus-Michael Ort/Jörg Schönert/Marianne Wunsch (Hrsg.): Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart, Tübingen 1999.
- Malchow, Helge: Stellungnahme des Verlags zur Kritik an Till Lindemanns Gedicht »Wenn du schläfst« aus dem Gedichtband »100 Gedichte«, 03.04.2020, www.kiwi-verlag.de/magazin/news/stellungnahme-des-verlags-zur-kritik-till-lindemanns-gedicht-wenn-du-schlaefst-aus-dem (21.06.2020).
- Mangold, Ijoma: »Der Schmiereffekt ist das Schrecklichste«, in: Die Zeit, 18.02.2016, S. 43.
- Matzke, Christine/Susanne Mühleisen (Hrsg.): Postcolonial Postmortems. Crime Fiction from a Transcultural Perspective, Amsterdam/New York 2006.
- Meißner, August Gottlieb: Ausgewählte Kriminalgeschichten, hrsg. von Alexander Košenina, St. Ingbert 2003.
- Müller, Elfriede/Alexander Ruoff: Histoire noire. Geschichtsschreibung im französischen Kriminalroman nach 1968, Bielefeld 2007.
- Nahl, Ruth von: Jugendkriminalroman im 21. Jahrhundert. Eine Typologie, Marburg 2019.
- Nilsson, Louise/David Damrosch/Theo D’haen (Hrsg.): Crime Fiction as World Literature, New York u.a. 2017.
- Noller, Ulrich: Mehr als nur ein einziges Verbrechen, in: Deutschlandfunk Kultur, 13.10.2020, www.deutschlandfunkkultur.de/eric-plamondon-taqawan-mehr-als-nur-ein-einziges-verbrechen-100.html (21.06.2020).
- Nünning, Vera: The Ethics of (Fictional) Form. Persuasiveness and Perspective Taking from the Point of View of Cognitive Literary Studies, in: Arcadia 50 (2015), Nr. 1, S. 37–56.
- Pearson, Nels/Marc Singer (Hrsg.): Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World, Farnham 2009.
- Piiipponen, Maarit/Helen Mäntymäki/Marinella Rodi-Risberg (Hrsg.): Transnational Crime Fiction. Mobility, Borders and Detection, Cham 2020.
- Pyrhönen, Heta: Murder from an Academic Angle. An Introduction to the Study of the Detective Narrative, Columbia 1994.
- Ritter, Johannes: Schweizer Krimi um Drogengelder, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.02.2022.
- Schönert, Jörg (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920, Tübingen 1991.
- Schröder, Alena: »Monster, Morde, Marketing«, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, 29.02.2019, sz-magazin.sueddeutsche.de/kino/monster-morde-marketing-86857 (21.06.2022).

- Schroeder, Jens: »Killer-Games« versus »We Will Fund Violence«. The Perception of Digital Games and Mass Media in Germany and Austria, Frankfurt/Main 2011.
- Schultze, Ernst: Die Gefahren der Schundliteratur und ihre Bekämpfung durch die Schule, Langensalza 1911.
- Schultze, Ernst: Schundliteratur früher und jetzt, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik 28 (1911), S. 498–505.
- Seidel, Sarah: »Erfunden von mir selbst ist keine einzige dieser Geschichten«. August Gottlieb Meißners Fallgeschichten zwischen Exempel und Novelle, Hannover 2018.
- Stewart, Faye: German Feminist Queer Crime Fiction. Politics, Justice and Desire, Jefferson, NC 2014.
- Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München 1998.
- Vogt, Jochen (Hrsg.): MedienMorde. Krimis intermedial. München 2005.
- Vogt, Jochen: Schema und Variation. 13 Versuche zum Kriminalroman. Hannover 2020.
- Weber, Dietrich: Theorie der analytischen Erzählung, München 1975.
- Werber, Niels: »Hohe« und »populäre« Literatur. Transformation und Disruption einer Unterscheidung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (2021), S. 465–479.
- Wörtche, Thomas: Krimis zwischen Dessous und Jägerzaun. Die Dialektik des Marketing, in: kaliber.38. krimis im internet, Juli 2003, www.kaliber38.de/woertche/einzelteile/jaegerzaun.htm (21.06.2022).
- Worthington Heather: Key Concepts in Crime Fiction, Basingstoke 2011.
- Würmann, Carsten: Deutsche Kommissare ermitteln. Der Kriminalroman im »Dritten Reich«, in: Walter Delabar/Horst Denkler/Erhard Schütz (Hrsg.): Banalität mit Stil. Zur Widersprüchlichkeit der Literaturproduktion im Nationalsozialismus, Bern u.a.1999, S. 217–240.

Die Verantwortung der Krimi-Autor*innen. Einige Forderungen an ein obrigkeitshöriges Genre¹

Haben Kriminalroman-Autor*innen eigentlich irgendeine Art von Verantwortung? Vor ein paar Jahren hätte ich auf diese Frage vermutlich glatt und schriftstellerig geantwortet: Ja, nicht zu langweilen. Oder, an einem anspruchsvolleren Tag: Ja, auf Missstände in der Gesellschaft aufmerksam machen, die Abgründe hinter der Normalität auszuloten, sowas. Ich hätte mich also in Gemeinplätze gerettet, denn ich habe in meinen ersten Jahren im Krimi-Genre wenig über die Verantwortung der Autor*innen nachgedacht. Warum eigentlich? Und wie hat sich das geändert?

Sandra Beck hat bei 54books einen Text über die Parallelität der Bilder des Mordes an George Floyd und der gleichzeitig ausgestrahlten Kriminalerzählungen im Fernsehen geschrieben. Für mich als Autor war er ein Aha-Erlebnis. Das Wichtigste, was sie in *Die zweiten Seiten von Law & Order – Über die kulturelle Diskrepanz von Bildern*² im Juni 2020 geschrieben hat, ist für mich Folgendes:

[Die] Erzählstruktur [der meisten Kriminalerzählungen] ist darauf zugeschnitten, Zuschauer*innen zu überzeugen, sie würden als Teil der Polizei ähnlich denken, fühlen und handeln. Damit steht die Frage nach den gesellschaftspolitischen Auswirkungen der *police procedurals* als einer Schule der Empathie im Raum. Zentrales Ziel dieses Curriculums scheint es zu sein, kritische Systemfragen umso nachhaltiger auszublenden, je ausführlicher über die emotionalen Belastungen der Ermittler*innen gesprochen wird. [...] [D]ie Signatur kriminal-literarischen Erzählens [ist] eine monoperspektivische Verengung auf die Wahrheit der Ermittlungsbehörden und die sie narrativ absichernde Affektpolitik.

Tatsächlich ist ja kein anderes Genre so fest an eine staatliche Institution gekettet wie der Kriminalroman an die Polizei; nicht einmal die *romance novel* an das Institut der Ehe. Im Gegenteil, ihre Autor*innen stellen

1 Bereits publiziert auf 54books, 13.09.2021, <https://www.54books.de/die-verantwortung-der-krimi-autorinnen-einige-forderungen-an-ein-obrigkeitshoeriges-genre/#more-13218> (20.03.2022).

2 Sandra Beck: Die zwei Seiten von Law & Order – Über die kulturelle Diskrepanz von Bildern, in: 54books.de, 07.06.2020, www.54books.de/die-zwei-seiten-von-law-order-ueber-die-kulturelle-diskrepanz-von-bildern/ (10.09.2021).

klassische, staatlich sanktionierte Partnerschaftsformen ständig aufs Neue infrage. Nur der Kriminalroman ist diese narrative, emotionale und ästhetische Symbiose mit einem Instrument staatlicher Autoritätsausübung eingegangen. Die Implikationen dieser Symbiose waren mir zwar vage bewusst, aber erst Sandra Becks literaturwissenschaftlicher Text hat meine Wahrnehmung deutlich geschärft. Mir wurde klar: Ich möchte eigentlich nicht so weitermachen. Das hat für mich sehr aktuelle Konsequenzen, denn ich habe nach der Lektüre von Sandra Becks Text die Arbeit an *Hausbruch*, dem sechsten Kriminalroman über den Kommissar Adam Danowski begonnen. Gleichzeitig habe ich angefangen, eine neue Ausgabe der ersten Bände vorzubereiten. Ich hatte also reichlich Gelegenheit, mir die Frage zu stellen: Wie kam es eigentlich dazu, dass ich selbst über fünf, sechs Kriminalromane eine »monoperspektivische Verengung auf die Wahrheit der Ermittlungsbehörden und die sie narrativ absichernde Affektpolitik« vornahm?

Krimi-Autor werden – die beste Option?

Zu Beginn des Jahres 2012 war ich mit meinem Literaturagenten zum Mittagessen in einem Lokal in Hamburg verabredet, ein Problemgespräch, weil es nicht so gut lief mit meinen Büchern. Das mit den Unterhaltungsromanen hatte ich irgendwie nicht hinbekommen, zwei oder drei hatte ich wieder abgebrochen, und erzählende Sachbücher, meinte mein Agent, liefen derzeit nicht so gut. Nach einer Weile sagte ich, einem vagen Kindheitstraum ebenso wie wirtschaftlicher Erwägung folgend: »Wie wäre es mit einem Krimi?« Da es im betreffenden Restaurant um die Mittagszeit recht laut war, verstand ich, dass der Agent sagte: »Ja, das ist wohl deine beste Option.«

Auf dem Nachhauseweg, als ich das Gespräch, euphorisiert durch den Zuspruch, noch einmal Revue passieren ließ, wurde mir klar, dass er vermutlich in Wahrheit gesagt hatte: »Ja, das ist wohl deine letzte Option.« Ich würde also sagen, dass ich, wie viele andere Autor*innen, aus wirtschaftlichen Erwägungen zum Kriminalroman gekommen bin, Kindheitstraum hin oder her. Ja, ich habe schon als Grundschüler Krimi-Titel gezeichnet und getextet, auch wenn ich danach meist nur noch die Energie für zwei, drei Seiten hatte (*Der Mörder kam im Leichenwagen*, Berlin 1978). Aber wichtiger als diese biographische Vorprägung war der Umstand, dass der Kriminalroman in Deutschland für Schriftsteller*innen die aussichts-

reichste wirtschaftliche Perspektive bietet: 65 Prozent der Deutschen lesen »gern« Krimis, über 23.000 Krimis sind in Deutschland erhältlich, mehr als jedes vierte aller verkauften Bücher ist ein Krimi.³

Anfangs ging ich recht naiv an die Sache heran. Ich schlug dem Agenten eine Reihe über eine junge Frau vor, die als Redakteurin einer Promizeitschrift entlassen wird und sich nun mit ihren professionellen Kenntnissen als Privatdetektivin in Berlin selbständig macht.

Mein Agent sagte: »Wenn du im Krimi anfängst, musst du dich an ein paar Regeln halten. Das muss an einem Ort spielen, wo die Leute gern hindenken. Hamburg oder sowas, nicht Berlin. Dein Ermittler muss ein Kommissar sein. Das ist vertraut, das erwartet man einfach. Und damit man ihn unterscheiden kann, muss er irgendeine psychische Beschädigung haben.«

Überraschendes innerhalb klarer Grenzen

Ich erfüllte diese Parameter von meinem ersten Krimi an gewissenhaft. Meine Hauptfigur Adam Danowski ist der klassische Hauptkommissar, er ermittelt in Hamburg und erhält im ersten Band die Diagnose, er sei »hochsensibel«. Ich hatte kein Problem mit der klaren Ansage des Agenten, denn natürlich gaben mir diese klaren Parameter Sicherheit. Zugleich regten sie mich an, innerhalb der Grenzen, die sie vorgaben, möglichst viel Überraschendes zu machen. Aber ich bediente und bediene damit die Klischees, die die deutsche Kriminalerzählung der Gegenwart vorrangig prägen:

1. Ästhetik des Settings (»schöner Ort«)
2. Verankerung der Hauptfigur in der vertrauten Struktur des Polizeiapparats (»Kommissar*in«)
3. Unterscheidbarkeit der und Anschlussfähigkeit an die Hauptfigur durch psychopathologische Eigenheit (»psychische Beschädigung«)

Auch meine Kriminalromane sind also im Sinne Sandra Becks eine Empathieschule für den Standpunkt und die Perspektive der Polizei. Denn der beschädigte Ermittler Adam Danowski führt diese mit außerordentlich viel Autorität ausgestattete staatliche Struktur in den psychologischen und

3 Vgl. Thoya Urbach: Krimis: Zahlen und Fakten über das beliebteste Genre, 09.11.2018, www.fink.hamburg/2018/11/krimis-in-zahlen/ (10.09.2021).

empathischen Nahbereich der Leser*innen. Erstens durch seine Beschädigung, zweitens dadurch, dass wir an seinem Privat- und Familienleben teilnehmen und ihn als »fast eine[n] von uns« erleben, wie zum Beispiel der *Freitag* über Adam Danowski schrieb.⁴

Ich habe nie die Illusion erzeugt, der Ermittler könnte am Ende der jeweiligen Erzählung so etwas wie eine tatsächliche oder symbolische Ordnung wiederherstellen. Es gehört zur Ästhetik von Krimi-Genres, die nicht *cozy crime* oder humorvoll oder sehr regional sind, dass am Ende die ermittelnde Polizei die Wunden der Verletzten nicht heilen und die Schäden der Gesellschaft nicht reparieren kann, oft nicht einmal durch den symbolischen Akt einer Verhaftung oder Verurteilung. Spätestens seit den rororo-Thrillern der 60er und 70er Jahre gehört es zur Praxis der deutschen Kriminalerzählung, dass das Verbrechen entweder auf einen nicht behebbaren sozialen Missstand oder auf eine dahinterliegende Verschwörung verweist, die größer ist als die Befugnisse der psychisch angeschlagenen Ermittler*innen.

Mir fallen jedoch keine Beispiele ein, bei denen die Institution Polizei selbst grundsätzlich und nachhaltig zum Gegenstand dieser pessimistischen Praxis wird. Ich kenne Kriminalerzählungen, in denen Polizist*innen versuchen, die Institution, an die sie immer geglaubt haben, vor jenen Polizist*innen zu schützen, die diese Institution pervertieren. Ich kenne Kriminalerzählungen, in denen Ermittler*innen sich desillusioniert von der Institution Polizei abwenden. Aber nicht, indem sie diese aktiv, im Sinne von Reform oder Abschaffung, infrage stellen, sondern nur im Rahmen einer individuellen Entscheidung.

Zwei Irrtümer des Krimi-Autors

Das bereitet mir inzwischen Unbehagen. Ich sage *inzwischen*, weil ich zu Beginn meiner Laufbahn als Krimi-Autor zwei Irrtümern aufgesessen bin.

Irrtum 1: Das Genre Kriminalroman enthebt mich als Autor von der Verantwortung, mich mit der Realität des von mir benutzten Materials auseinanderzusetzen, weil Genre sich aus Fiktionalitäts-Markern zusammensetzt.

Irrtum 2: Polizei ist cool. Denn: Die Waffen. Die Uniformen. Die Büros. Das Blaulicht. Die Rituale. Die Ermächtigung. Die Gewalt.

4 Helena Neumann: Fast einer von uns, in: derFreitag, 09.11.2017, www.freitag.de/autoren/der-freitag/fast-einer-von-uns (10.09.2021).

Beide Irrtümer sind in ihrer Auswirkung auf die Praxis des Kriminalromanschreibens und auf die Rezeption des Kriminalromans fast unentwirrbar miteinander verknüpft: Ich erteile mir als Autor und Leser die Lizenz von Irrtum 1, weil ich die Ästhetik von Irrtum 2 genießen möchte. Die Konsequenzen von Irrtum 2 sind mir egal, weil ich mich durch die Lizenz von Irrtum 1 quasi im verantwortungsfreien Raum befinde.

Diese beiden Irrtümer führen zu einer merkwürdigen Vermischung und Nähe von Staatsapparat und Literatur, in ästhetischer wie in räumlicher Hinsicht. Zum Beispiel beim verbreiteten Phänomen von Krimi-Lesungen auf Polizeiwachen, in Gerichtssälen, auf Friedhöfen oder in der Pathologie. Überhaupt gibt es ein merkwürdiges Nebeneinander von Autor*innen, die, etwa in der Ästhetik ihrer Selbstinszenierung, Fernsehkommissar*innen nacheifern, und Polizist*innen, die sich bei der Ästhetik und den Ritualen des Buchgeschäfts bedienen, indem sie selbst Autor*innen und Vorlesende werden. Ich nehme mich da gar nicht aus: mein erstes Porträtfoto als Krimi-Autor war betont düster und ernst, aufgeladen nicht mit der Gravitas des Literaten, sondern dem Vibe des entschlossenen Serien-Darstellers.⁵ Und, ein Beispiel für die andere Seite des Phänomens, ich habe einmal auf einem Krimifestival nach einem Polizei-Profiler gelesen, der aus seinem bei einem großen Verlag erschienenen Buch über Fälle aus seiner Praxis vorlas: echte Opfer, echte Tote, echte Trauernde. Im ästhetischen Rahmen einer ›langen Krimi-Nacht‹. Es war ein Moment verstörender Dissonanz. Mir ist kein anderes Genre bekannt, in dem es zu ähnlich deutlichen Überlagerungs- und Rückkopplungseffekten kommt.

Aus Sandra Becks Kritik an der Kriminalerzählung als Empathieschule der Polizei ergeben sich für mich auch wegen solcher Rückkopplungseffekte ganz persönliche Fragen. Ich möchte sie am Beispiel meines ersten Kriminalromans *Treibland* beantworten, der 2014 erschien und von einem kriminell herbeigeführten Ausbruch eines Ebola-ähnlichen Virus auf einem Kreuzfahrtschiff im Hamburger Hafen handelt. Der Roman wird jetzt, parallel zum neuen Band *Hausbruch*, neu aufgelegt. Ich mag ihn immer noch sehr, nicht zuletzt, weil ich ihn jetzt als Beginn einer Entwicklung sehe. Denn im Nachhinein frage ich mich:

5 Dorit Schlemermeyer: »Leichenfrei«, in: Weser Kurier, 20.11.2017, www.weser-kurier.de/landkreis-diepholz/gemeinde-syke/leichenfrei-doc7e3mwyq7ycn1ilbe478p?reloc_action=artikel&reloc_label=/sport_artikel,-leichenfrei-_arid,1671173.html (10.09.2021).

Wie groß war meine Nähe als Schreibender zur Polizei schon beim Recherchieren und Figurenerfinden?

Sehr groß. Ich habe bei einem Hauptkommissar vom Landeskriminalamt Hamburg recherchiert, war also im Polizeipräsidium und habe mir die Organisationsform der Hamburger Mordbereitschaften und den Ablauf von Mordermittlungen erklären lassen. Ich habe das dort erworbene Wissen vertieft, indem ich mit meinem Cousin, Hauptkommissar an einem Dezernat für Tötungsdelikte, über Details gesprochen habe. Im Buch steht die Psychologie der ermittelnden Beamten im Mittelpunkt, obwohl auch aus der Perspektive von Opfern und Täter*innen erzählt wird. Das emotionale Zentrum aber ist immer beim Treiber der Polizeiarbeit, und obwohl ich auch unter Virolog*innen und Kreuzfahrt-Crewmitgliedern recherchiert habe, hat die Büropolitik der Polizeibehörde im Buch eine größere Wichtigkeit als der Arbeitsalltag etwa auf einem Kreuzfahrtschiff. Und, auch das darf man nicht vergessen, im Laufe der Zeit wird mein Kommissar mit seiner psychischen Beschädigung zum festen Bestandteil meiner Identität oder Performance als Autor. Auch, wenn ich andere Bücher schreibe, taucht in meiner Biographie der Hinweis auf »[m]einen hochsensiblen Kommissar Adam Danowski« auf.

Wie sehr habe ich mich bei true crime bedient, um Unterhaltung herzustellen?

Sehr viel. Ich überführe reale Schicksale in das Gefäß einer Literaturform, die zwar immer wieder das Motiv der Gesellschaftskritik bemüht, die aber aus der Sicht des Leser*innen-Interesses ganz vorrangig der Unterhaltung dient. Das tue ich etwa, indem ich reale Berichte über Ebola-Infektionen und Ebola-Tode literarisiere. Also strenggenommen weniger *true crime*, aber definitiv *true victim*.

Wie sehr habe ich Rassismus und Sexismus reproduziert, indem ich durch Sprache und Handlungen ›Authentizität‹ usw. erzeuge?

Das Buch beginnt mit einem willkürlichen Gewaltakt an einer Frau, der für meine heutigen Begriffe zu anschaulich beschrieben ist. Zwar habe ich, während ich das Buch geschrieben habe, eine Art Lernprozess durchlebt und dieser Nebenfigur am Ende eine wichtige Rolle bei der Aufklärung des übergeordneten Verbrechens zugedacht, ich habe der Figur

durch einen entscheidenden Auftritt hoffentlich Handlungsfähigkeit gegeben; aber schon die Art, wie ich das formuliere, zeigt mir, dass hier etwas nicht stimmt, also eben nicht verantwortungsbewusst ist. Das betrifft auch die Sprache. An einer Stelle benutzt ein Polizist das deutsche N-Wort, damit die Leser*innen begreifen, wie rassistisch diese Figur sich verhält. In der neuen Ausgabe des Buches, die jetzt erscheint, habe ich das N-Wort gestrichen. Die Figur wird ohne das Wort genauso begreifbar. Ich erinnere mich aber noch an den Impuls, dieses Wort 2013, als ich das Buch schrieb, der rassistisch handelnden Figur als Authentizitätsmarker in den Mund zu legen. Es fühlte sich falsch an, aber auch so, als müsste es so sein, als müsste der Krimi eben schonungslos im Sinne von hart sein, womöglich so hart, dass es selbst dem Autor unangenehm ist, hart auch im Sinne von rücksichtslos. Wie aber sollte ich das buchstäblich verantworten, also im Sinne von: darauf antworten, die Antwort nicht verweigern, wenn jemand mich dafür haftbar machen wollte? Ich hätte es nicht gekonnt und könnte es auch jetzt nicht.

Wie sehr habe ich durch dieses gefühlte Genre-Underdog-Ding offenbar den Eindruck gehabt, ich könnte mir alles erlauben?

Mit ›das gefühlte Genre-Underdog-Ding‹ meine ich: die wohlwollende Abwertung des Genres im literaturkritischen und privaten Diskurs: Von der stehenden Rezensions-Formulierung, dass ein Buch so gut sei, dass es eigentlich ›schon kein Krimi mehr‹ sei, bis hin zu der mir oft gestellten Frage: »Willst du nicht mal einen richtigen Roman schreiben?«

Tatsächlich ist das ein Teil des Zaubers, den das Schreiben im Genre für Autor*innen hat. Die Außenwahrnehmung erlaubt eine Selbststilisierung als jemand, der etwas ›nicht Richtiges‹ tut, etwas, was außerhalb oder unterhalb gängiger literarischer Qualitätsmaßstäbe steht. Wenn hierzu, wie so oft im Krimi, Darstellung von Gewalt vor allem an Frauen, Affirmation von Grenzüberschreitungen der Polizei, Pathologisierung aus der Norm fallenden Verhaltens oder Traumata als Verbrechenmotive dient, entsteht eine toxische Brühe. Für die man dann als Autor*in dann aber nicht mehr verantwortlich ist, denn man folgt ja scheinbar a) nur den Genre-Regeln, und b) lassen die Leser*innen sich ja sehenden Auges darauf ein. Wir haben ja sozusagen per Handschlag den Krimi-Vertrag besiegelt.

Das Krimischreiben ändern

Ich glaube, ich hatte von Anfang an ein vages Unbehagen an dieser scheinbaren Verantwortungsfreiheit des Genres. Denn ich lese in *Treibland* rückblickend viele Versuche, mich und meine Figuren von den Untiefen der toxischen Brühe fernzuhalten: Der Kommissar hadert mit seiner Polizeiarbeit, krimitypische Sexismen und Rassismen von Figuren werden im Text problematisiert. Aber erst durch den erwähnten Text von Sandra Beck ist mir klargeworden: Ich möchte mein Krimischreiben bewusster ändern, nicht nur stellenweise.

Meine Kollegin Simone Buchholz hat im Oktober 2020 in der *ZEIT* die Corona-Pandemie den Wendepunkt für ihre Wahrnehmung des Kriminalromans genannt. Sie schreibt:

Das Genre könnte sich angesichts dieser Superkrise einfach mal selbst zerlegen, sich in die Luft jagen, sich dort völlig neu zusammensetzen und als etwas Aufregendes wieder landen, im Bücherherbst 2021 oder so. Ich stelle mir also diesen neuen Kriminalroman vor, diese frischen Züge des alten Genres. Ich stelle mir etwas vor, dessen Grenzen sich auflösen, das sich selbst angreift, [...] das sich nicht mehr auf der sicheren Bühne bewegen will, [...] und hinter der Bühne, backstage, lauert das komplett Unbekannte, das, was wirklich wehtut, die Einsamkeit, die Stille, eine Figur, ganz allein, das Selbst außerhalb aller Zusammenhänge und vor allem außerhalb jedes Ermittlungszusammenhangs, weil, was will man denn noch ermitteln, wenn sowieso kein Stein mehr auf dem anderen steht.⁶

Mein Aha-Erlebnis im Bezug auf den Krimi war jedoch eben nicht die Pandemie, sondern so etwas wie die Gemengelage von NSU, Black Lives Matter, ungeahndeter Polizeigewalt, sichtbarer oder verborgener Komplizenschaft bis hin zu NSU 2.0 und darüber hinaus. Ich würde sagen, um Simone Buchholz' Formulierung aufzugreifen: Was will man denn noch ermitteln, wenn jede Ermittlung im Kriminalroman dazu dient, ein System zu reproduzieren und zu affirmieren, das in sich reformbedürftig und bis zur Reform schädlich für alle Beteiligten ist?

Aber was bedeutet das nun, welche Schlüsse habe ich für mich daraus gezogen beim Schreiben von *Hausbruch*? Eigentlich müsste ich mir abgewöhnen, vom Kriminalroman oder vom Krimi zu reden, wenn ich über meine Arbeit spreche oder nachdenke. Es gibt die Begriffe *police procedural*

6 Simone Buchholz: Jagt den Krimi in die Luft! in: *ZEIT* online, 02.11.2020, www.zeit.de/2020/45/literatur-corona-kriminalroman-pandemie-simone-buchholz (10.09.2021).

und *roman policier* in dieser Breite und Tiefe nicht im Deutschen, aber im Grunde müsste ich sagen, dass die ersten fünf Kriminalromane, die ich geschrieben habe, Polizeiromane sind. Der sechste, wie in Erfüllung von Simone Buchholz' Forderung jetzt also im Herbst 2021 erschienen, ist vielleicht zum ersten Mal ein Kriminalroman in dem Sinne, dass er nicht ästhetisch aufgeladen und getragen wird durch die Institution Polizei.

Denn: Ich kann nicht mehr wie bisher über die Polizei schreiben. Ich müsste entweder alles über die Polizei wissen oder nichts, um anders über sie schreiben zu können. Ich müsste so viel recherchieren, dass ich Polizeiromane schreiben kann, die das Alltagswissen, das Muskelgedächtnis, das biographisch Gelernte von Polizist*innen kennen und wiedergeben und brechen und verfremden.

Dies wird mir nicht möglich sein. Denn selbst, wenn ich die unerschöpfliche Zeit und die übermenschliche Disziplin hätte: Die Quellen, aus denen ich als Autor bei der Polizei schöpfe, sind mir entweder persönlich verbunden, oder sie sprechen aus einer Position des institutionellen Eigeninteresses mit mir. Ich filtere dann, was für mich gefiltert worden ist. Das Ergebnis bleibt bestenfalls trübe oder es wird dünn und durchsichtig. Ich müsste daher vielleicht so über die Polizei schreiben, als wüsste ich nichts, als erfände ich sie jedes Mal aufs Neue. Ich müsste, wenn man so will, so über die Polizei schreiben, wie Kafka über die Strafprozessordnung geschrieben hat. So, wie Marlen Haushofer über die Konstruktion transparenter Außenwände geschrieben hat. Ich müsste die Polizei allegorisieren, sie als irreal, metaphorische Instanz einsetzen, wodurch, wenn alles gutginge, eine Hyperrealität entstehen müsste. Aber dadurch würde ich mir das, was die Polizei in der Realität ist und wo sie defizitär ist, im besten Fall auf Armeslänge vom Leibe halten.

Noch viel realistischer über die Polizei zu schreiben, wäre also eine Flucht in die Recherche. Aber noch viel literarischer über die Polizei zu schreiben, wäre eine Flucht in die Kunst. Was also soll ich tun, als Genre-Autor?

Von der Polizei wegschreiben

Ich denke, ich muss die Leser*innen und mich selbst von der Polizei wegschreiben. Das versuche ich in *Hausbruch*. Entlang der Linien und Grenzen, die das Genre vorgibt. Ich finde es interessant, dass die Geschichte des Kriminalromans bisher eine Geschichte der Annäherung an die

Polizei ist. Über die ersten Jahrzehnte war der Kriminalroman auch bei den Ermittler*innen, hauptsächlich Privatdetektiv*innen, eine Außenseitererzählung. Diese Tradition haben wir abreißen lassen. Seit den 50er Jahren sind wir, und damit meine ich Krimi-Autor*innen, aber auch Krimi-Leser*innen, überwiegend besessen davon, wie und dass die Polizei arbeitet. Dabei haben wir aber den Anspruch, unseren Kuchen zu behalten und aufzuessen: Die Außenseiterposition des Detektivromans haben wir auf den Polizeiroman übertragen, indem wir uns auf das Privatleben der Ermittler*innen konzentrieren, indem wir über Polizist*innen schreiben, die mit ihrer Arbeit und womöglich der Institution Polizei hadern. Wodurch wir, wie Sandra Beck argumentiert hat, die Identifikation mit der Polizei noch verstärken, indem wir die Polizist*innen näher an unsere eigene Arbeitnehmerpsychologie und an unsere eigene Erfahrungswelt heranrücken.

Es gibt aktuelle Beispiele, wie es gelingen kann, sich und die Leser*innen wieder von der Polizei wegzuschreiben. Merle Krögers *Die Experten*, die Romane von Zoë Beck, ganz aktiv der aktuelle zehnte Band von Simone Buchholz' Chastity Riley-Serie, *River Clyde*. Hier ist die Polizei entweder untätig und unwissend an der Peripherie, wie bei Kröger, oder erzählerisch umgangen durch work-arounds neuer, schillernder Institutionen der imaginierten nahen Zukunft wie bei Beck, oder die Institution Polizei und Staatsgewalt löst sich von der Identität der Hauptfiguren in einem geisterhaft, surrealen Spiel wie bei Buchholz.

Für meinen eigenen Kommissar habe ich einen Weg gewählt, der vielleicht symbolisch ist für mein Handeln als Kriminal- oder Polizeiroman-Autor: Er möchte die Polizei ganz dringend verlassen, er hat das Gesuch zur Auflösung des Beamtenverhältnisses schon formuliert. Davon handelt jetzt *Hausbruch*. Aber ob und wie sein und mein Ablösungsprozess gelingt, wird mich noch einige Jahre beschäftigen.

Literaturverzeichnis

Beck, Sandra: Die zwei Seiten von Law & Order – Über die kulturelle Diskrepanz von Bildern, in: 54books.de, 07.06.2020, www.54books.de/die-zwei-seiten-von-law-order-ueber-die-kulturelle-diskrepanz-von-bildern/ (10.09.2021).

Buchholz, Simone: Jagt den Krimi in die Luft! in: ZEIT online, 02.11.2020, www.zeit.de/2020/45/literatur-corona-kriminalroman-pandemie-simone-buchholz (10.09.2021).

Die Verantwortung der Krimi-Autor*innen.

Neumann, Helena: Fast einer von uns, in: derFreitag, 09.11.2017, www.freitag.de/autoren/der-freitag/fast-einer-von-uns (10.09.2021).

Schlemmermeyer, Dorit: »Leichenfrei«, in: Weser Kurier, 20.11.2017, www.weser-kurier.de/landkreis-diepholz/gemeinde-syke/leichenfrei-doc7e3mwyq7ycn1ilbe478p?reloc_action=artikel&reloc_label=/sport_artikel,-leichenfrei-_arid,1671173.html (10.09.2021).

Urbach, Thoya: Krimis: Zahlen und Fakten über das beliebteste Genre, 09.11.2018, www.fink.hamburg/2018/11/krimis-in-zahlen/ (10.09.2021).

Mediologische Experimentalsysteme. Zu einer kriminalästhetischen Anordnung

Eben daß die Gedankenflucht beide Seiten der Versuchsanordnung regiert, erlaubt ihre Transposition in andere Medien.

Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 1900* (1985)

Die folgenden Überlegungen versuchen einerseits, die Arbeit an einer insbesondere medienwissenschaftlich fundierten Auslegung der sogenannten Kriminalliteratur¹ weiter zu denken und in den Zusammenhang einer Lektüre zu stellen, die das Dispositiv ›Literatur und ihre Medien‹ als Bezugnahme bzw. Verhältnismäßigkeit versteht: als »Verhältnis der Literatur zu ihren Medien« und/oder als »Verhältnis der Medien zur Literatur«.² Desiderate sind an dieser Stelle im Übrigen nach wie vor in einer Reihe unterschiedlicher Forschungsfelder festgestellt worden, auch wenn sich die Kombination der Disziplinen Literatur- und Medienwissenschaft spätestens seit Ende der 1970er Jahre verstärkt identifizieren lässt und entsprechende Begriffe (wie diejenigen der Inter- und Transmedialität)³

1 Vgl. Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, insbes. Kap. VII: Medien des Krimis, S. 353–400, das der Verf. als Herausgeber betreut und bearbeitet hat.

2 Sandra Richter: Die Literatur und ihre Medien, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 64 (2020), S. 313–316, hier S. 313.

3 Siehe dazu auch Oliver Ruf/Patrick Rupert-Kruse/Lars C. Grabbe: Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung, Wiesbaden 2022, insbes. Kap. 4.1.1: Intermedialität als medienkulturelles Konzept, Kap. 4.1.4: Analyse intermedialer Beziehungen, sowie vor allem Kap. 4.3: Medien und Literatur. Aus der umfangreichen Sekundärliteratur seien exemplarisch hervorgehoben: Jörg Helbig (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes, Berlin 1998; Urs Meyer/Roberto Simanowski/Christoph Zeller (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren, Göttingen 2006; Uwe Wirth: Intermedialität, in: Thomas Anz (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen, Stuttgart 2007, S. 254–264; Joachim Paech/Jens Schröter (Hrsg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen, Paderborn 2008, sowie Jan-Noël Thon: Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture, Lincoln 2016. Zudem ist aktuell Gewinn bringend etwa Susanne Düwell/Christof Hamann (Hrsg.): Verbrechen als »Bild der Zeit«. Kriminalitätsdiskurse der Weimarer Republik in Literatur, Film und Publizistik, Stuttgart 2022.

mittlerweile Diskursgeschichte geschrieben haben:⁴ »Das heißt: Kein Text ohne Medium. Keine Idee ohne ihren Träger, dessen Beschaffenheit sowohl die Gestaltung des Textes, seine Verbreitung wie auch die Rezeption maßgeblich beeinflussen kann.«⁵

Vor diesem diskursiven Hintergrund soll im Folgenden andererseits dasjenige verhandelt werden, was hier eine ›kriminalästhetische Anordnung‹ genannt wird und den Versuch bedeutet, dem Gegenstand bzw. dem Gegenstandsfeld ›Kriminalerzählungen der Gegenwart‹ eine Art *Form* zu verleihen.⁶ Vorzugehen ist dazu in drei Schritten: Der vorliegende Beitrag will (I.) die beiden titelgebenden Begriffe kurz – theoretisch – diskutieren bzw. ausführen, um diese dann (II.) sozusagen handhabbar für die ›Kriminalerzählung‹ (wenn es sie denn als solche gibt) als *ästhetische Form* zu machen, sowie am Ende schließlich (III.) ein exemplarisches Beispiel mit dieser literatur- und medienwissenschaftlichen ›Brille‹ zu *lesen*.

I. Was ist ein ›mediologisches Experimentalsystem‹?

Die Mediologie als eine Methode »im Sinne einer besonderen Perspektive«⁷ oder besser eines Ansatzes, wie ihn insbesondere Debray in den 1990er Jahren vorgeschlagen hat, konzentriert sich in vielen Fällen auf En-

4 Vgl. Richter: Die Literatur und ihre Medien, S. 313. Dieser Beobachtung äußert sich auch anhand des Befunds, dass eines der wichtigsten fachphilologischen Periodika der Germanistik, das *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, eine neue Rubrik zu Literatur und Medien eingeführt hat: »Im Rahmen dieser neuen Rubrik des Jahrbuchs möchten wir Beiträger [sic!] dazu einladen, über die alten und neuen Medien der Literatur nachzudenken. Zugleich möchten wir die Perspektive erweitern und auch die Reflexion von Medien in der Literatur einbeziehen. Nicht selten verbindet sich beides ohnehin miteinander: Äußert sich Literatur in Tagebuchform, um ein traditionelles Beispiel zu bemühen, denkt sie oft auch eigenständig über diese Form nach. Darüber hinaus setzen wir, dem Blick des Archivs folgend, an der Materialität der Medien selbst an: Wir möchten die von Marshall McLuhan im Jahr 1967 geprägte Sentenz, dass das Medium die Botschaft sei, [...] – im Sinne eines medial sensiblen Verständnisses von Literatur, das materialhistorisch reflektiert ist – zur Diskussion stellen. Mit einzelnen Schwerpunkten wollen wir Impulse setzen.« (Ebd., S. 314)

5 Niels Penke/Niels Werber: Medien der Literatur. Zur Einleitung, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49 (2019), S. 369–373, hier S. 369.

6 Siehe dazu auch – geweitet auf gestaltungswissenschaftliche Fragestellungen – Oliver Ruf: Kleine Form. Designtheorie und -geschichte eines Medienentwurfs, in: ders./Uta Schaffers (Hrsg.): Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren, Würzburg 2019, S. 19–34.

7 Thomas Weber: Mediologie (Régis Debray), in: Ivo Ritzer (Hrsg.): Schlüsselwerke der Medienwissenschaft, Wiesbaden 2020, S. 213–245, hier S. 231.

sembles von technisch und sozial bestimmten Mitteln der symbolischen Übermittlung. D.h. es geht hier um die Untersuchung der in der Regel komplexen Korrelation zwischen einem symbolischen Körper, einer Erscheinung kollektiver Organisation und einem (meist technischen) System der Kommunikation. »Mediologie« betrifft mithin den Kontext bzw. die Verzahnung oder Verschaltung von Medientechnik, Medienorganisation und Medienästhetik; und sie beschäftigt sich mit der Medialität von Kultur bzw. setzt sich mit der kulturprägenden Kraft der Medialität, aber auch der Materialität auseinander, und zwar von Übertragungs- und Übermittlungsprozessen. Begrifflich geht es also um dasjenige, was im Französischen »transmettre« heißt: »übertragen«, »übermitteln« oder eben »vermitteln« – von Ideen, ebenso wie von materiellen Gütern. Ziel der Mediologie ist es nach Debray, *die Rätsel und Paradoxien kultureller Übertragung aufzuklären*, zu verstehen, *wie ein Bruch in unseren Übertragungs- und Transportmethoden eine Änderung in Mentalitäten und Verhaltensweisen hervorruft, und umgekehrt ebenso, wie eine kulturelle Tradition eine technische Innovation hervorbringt, angleicht oder verändert*.⁸

Während oder vielmehr mittels einer derartigen Übertragung wird eine Distanz überwunden und eine Lücke geschlossen – und es werden materielle Bedingungen essentiell: die konkrete Organisation des Materials ebenso wie etwa soziale Bedingungen. Ins Zentrum rückt entsprechend der Blick auf materiale wie materielle Voraussetzungen der Produktion wie Rezeption von Wissen respektive die Frage, auf welche Weise sich Wissen in einer Kultur oder Gesellschaft konstituiert. Dimensional fassbar werden solche Betrachtungen in den Dimensionen Message, Medium, Milieu und Mediation. Wenn sich Debray derart äußert, erweist er seine Ausführungen damit in den Linien Marshall McLuhans *stehend*, denn der Medien-Begriff wird kontextsensibel wandelbar, changierend sowie beziehend auf Umwelten bzw. Sphären, um von einer »kulturellen Ökologie«⁹ zu sprechen: als Zusammendenken verschiedener Akteur:innen und Wissensbestände, die sich wechselseitig bedingen, relationalisieren, was über Boten, wie es etwa Sybille Krämer erklärt hat, als Mittler der Organi-

8 Vgl. Frank Hartmann: Und jetzt auch noch »Mediologie«?, 2005, <https://homepage.univie.ac.at/frank.hartmann/mediologie.html> (19.01.2022) Siehe auch insgesamt Régis Debray: Einführung in die Mediologie, Bern 2003.

9 Régis Debray: Die Geschichte der 4 »M«, in: Birgit Mersmann/Thomas Weber (Hrsg.): Mediologie als Methode, Berlin 2008, S. 17–40, hier S. 30.

satoren dieser Mediation funktioniert.¹⁰ Es entsteht eine Prozessualität der Übermittlung hinsichtlich ihrer Wirkungen und Auswirkungen auf kulturelle Denkweisen und geblickt wird auf die Übergänge, die Schwellen oder unscharfen Ränder, die dabei betrachtbar werden: auf die ›organisier-te Materie‹ wie auf die ›materialisierte Organisation‹.

Wenn in der vorliegenden Argumentation das Adjektiv ›mediologisch‹ verwendet wird, dann bezieht sich dies damit auf die hier nur kurz andeutbaren Negationen. D.h. aber auch, dass versucht wird, begrifflich wie methodisch einen Zugang zu denjenigen Faktoren herzustellen, die als ›mediologisch‹ bezeichnet werden können. Dabei kann, um in der referenzierten Terminologie zu bleiben, der genannte *symbolische Körper* (1.) eine *ästhetische Form* sein; (2.) die *kollektive Organisation* eine *Darstellungsstruktur* meinen und (3.) das *Kommunikationssystem* einer Erzählung betreffen. Aus diesen drei Beobachtungen leite ich den Vorschlag ab, ›mediologisch‹ die Kriminalerzählung der Gegenwart als Phänomen zu verhandeln: ästhetisch, organisatorisch und kommunikativ. Jedoch möchte ich nicht bei diesem Punkt stehen bleiben (bzw. bei ihm verharren), sondern ihm einen weiteren Begriff zur Seite stellen, der eine weiter gehende methodische Annäherung betrifft. Damit lässt sich, so meine Hoffnung, eine nochmals weitere, regelrecht besondere Perspektive für den betroffenen Gegenstandsbereich gewinnen. Zu diesem Zweck beziehe ich mich auf das Verhandeln von Theoriebildung und experimenteller Praxis, wie sie vor allem in den Naturwissenschaften aufzufinden sind (ich erwähne an dieser Stelle nur den schon älteren Band von Latour und Woolgar mit dem Titel *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*).¹¹

Während lange Zeit das ›Experiment‹ als sozusagen lediglich ausführendes Organ der Theorie bei der Prüfung und Rechtfertigung ihrer auf anderen Wegen gewonnenen Einsichten galt und der »Instrumentenbau als eine Art nachgeordnete Bastlertätigkeit ohne jedwede philosophische oder epistemologische Relevanz«¹² aufgefasst worden ist, kann dem aus der

10 Vgl. Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M. 2008.

11 Vgl. Bruno Latour/Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, London 1979. Siehe zudem auch Bruno Latour: *Science in Action. How to follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge (Mass.) 1987.

12 Thomas Hensel: *Kunstwissenschaft als Experimentalsystem*, in: *Kunstgeschichte e-journal*, 20.02.2009, www.kunstgeschichte-ejournal.net/16/2/Hensel_16.pdf (19.01.2022), 11 S., hier S. 1.

heutigen Forschungsperspektive erwidert werden, dass Experimentalprozesse ein ›eigenes Leben‹ aufweisen, eine Eigendynamik, die handlungsbezogene Aspekte des Experimentierens betont.¹³ Im Sinne David Goodings gesagt, hat dazu Thomas Hensel geäußert: »An die Stelle einer Rede von der Theoriebeladenheit der Praxis ist die These einer Praxisbeladenheit der Theorie getreten.«¹⁴ Für das Experiment geht es daher um dessen Status als epistemologisches Instrument (um etwa Daten zu produzieren) und für das Experimentieren geht es um einen komplexen Prozess, der innerhalb eines Labors stattfindet (um etwa Daten zu erheben).

Dieser Ansatz ist nun in jüngerer Zeit auch für die Geistes- und Kulturwissenschaften fruchtbar gemacht worden und, der Mediologie ähnlich, wurden dazu materielle wie materiale Bedingungen der Wissensproduktion im Zuge des Experimentierens und im Rang des Experiments privilegiert.¹⁵ Hinzu kommen aber auch solche Vermögen, die als ›kulturelle Kompetenzen‹ gefasst werden können: beispielsweise die Herstellung von Instrumenten, die handwerkliches Geschick erfordert etc.¹⁶ Das Labor ist der physische Ort des Experiments und des Experimentierens; es bedeutet aber auch eine »Rekonfiguration natürlicher und sozialer Ordnungen und ihrer Relation zueinander«¹⁷ zum Zwecke epistemischen Gewinns, der »aus einer Modellierbarkeit der Untersuchungsobjekte«¹⁸ resultiert, die eben auch ›kulturelle Objekte‹ (wie Kriminalerzählungen) darstellen: als Objektzeichen, extrahiert und gereinigt als zu untersuchende Version. Folgt man diesem Gedanken und liest ihn für das Objekt ›Kriminalerzählung‹ neu, lässt sich sagen: Jene ist nicht so zu nehmen, *wie sie ist*, sondern sie vermag, »eine Vielzahl partieller und transformierter Versionen[zu] substituieren«;¹⁹ zudem tritt man jener nicht dort entgegen, *wo sie ist*, sondern sie wird gewissermaßen ›ins Haus‹ transferiert, um sie unter ihren eigenen Bedingungen im Labor zu manipulieren; und schließlich ist es möglich, Ereignisse *der* Kriminalerzählung im Labor und »in ausreichen-

13 Vgl. Ian Hacking: Representing and Intervening. Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science, Cambridge/New York/Oakleigh 1983, insbes. S. 150.

14 Hensel: Kunstwissenschaft als Experimentalsystem, S. 1.

15 Dazu ist aktuell einschlägig Hans-Jörg Rheinberger: Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments, Berlin 2021.

16 Vgl. Hensel: Kunstwissenschaft als Experimentalsystem, S. 1.

17 Karin Knorr Cetina: Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen [1999], Frankfurt a.M. 2002, S. 45.

18 Hensel: Kunstwissenschaft als Experimentalsystem, S. 2.

19 Knorr Cetina: Wissenskulturen, S. 46.

der Häufigkeit für kontinuierliche Untersuchungen«²⁰ hervorzubringen. Mediologisch experimentell werden Kriminalerzählungen aus ihrer Umgebung herausgelöst und im Handlungskontext des Labors kontinuierlich präsent gehalten; sie werden dort handhabbar und ordnungsfähig. Im Labor werden deren Eigenschaften neu verhandelt und neu definiert. Anders formuliert: »Laboratorien generieren also neue Objektkonfigurationen, die sie mit entsprechend veränderten sozialen Ordnungen in Einklang bringen.«²¹

Ich lese aus dieser Interpretation eine Doppelbödigkeit des methodischen Modells heraus: *Kriminalerzählungen der Gegenwart* wandern mediologisch ins Labor und stellen zugleich selbst ein solches Labor zur Verfügung. Diese fungieren als ein experimentell zu untersuchendes sowie untersuchbares Feld und bieten Instrumente samt ihrer Handhabung, Gesten, Techniken, Anordnungen usw. in sich selbst an, kurz: sie können als ein »Experimentalsystem« im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers aufgefasst werden,²² das, so meine weitere These, eine bestimmte Ästhetik sowohl produziert wie benötigt; sie sind, mit Rheinberger gesagt, derart eingerichtet, dass »sie noch unbekannte Antworten auf Fragen geben, die der Experimentator [...] noch gar nicht klar zu stellen in der Lage ist«;²³ sie überprüfen keine Antworten und geben keine Antworten, sondern sie materialisieren Fragen. Rheinberger führt andernorts aus:

Experimentalsysteme enthalten in einer ständig fluktuierenden und variierenden Weise das, was Historiker und Philosophen der Wissenschaft oft gerne säuberlich getrennt haben möchten im Rahmen einer Reinheitsvorstellung, die im Prozeß des Machens von Wissenschaft keine Entsprechung hat: Forschungsobjekt, Theorie, Experimentalanordnung, Instrumente sowie disziplinäre, institutionelle und soziale Dispositive bilden hier ein Amalgam, dem man vergeblich versucht hat, im Rahmen der Dichotomie von externen und internen Faktoren [...] mit Begriffen wie relative Autonomie, Einfluß, Dominanz oder Abhängigkeit Transparenz zu verleihen.²⁴

20 Ebd.

21 Ebd., S. 65.

22 Siehe dazu umfassend Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, 2. Aufl., Göttingen 2002.

23 Ebd., S. 22.

24 Hans-Jörg Rheinberger/Michael Hagner: *Experimentalsysteme*, in: dies. (Hrsg.): *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin 1993, S. 7–27, hier S. 9.

Gewendet wiederum auf die Kriminalerzählung der Gegenwart ließe sich als entscheidende und unterscheidende Frage identifizieren, wie in einem solchen mediologischen Experimentalsystem Objekte respektive Objektivationen (ich komme nochmals darauf zurück) einer Kriminalästhetik hervorgebracht werden, die *gegenwärtig sind* (also einer gewissen Geschichtlichkeit enthoben sind, die auf Vergangenheiten abhebt respektive auf Epochen oder historische Abläufe), also wie diese kriminalästhetischen Objektivationen, um in Rheinbergers Sprachgebrauch zu bleiben, »disponiert, transportiert, reproduziert und erweitert werden« bzw. sich in dieses System als Anordnungen einschreiben, das man dann als »produktiv« bezeichnen kann und »das damit epistemisch, kulturell und sozial organisierend wirkt«.²⁵

Kriminalerzählungen der Gegenwart, wenn ich diese Formulierung nun als einen Begriff verwenden darf, sind, so gesehen, darauf angelegt, »Insriptionen oder, in einem allgemeinen Sinne, Spuren zu erzeugen«;²⁶ sie folgen daher in der Anlage als Experimentalsystem im Übrigen auch ihrer eigenen kriminalistischen Narration (der Spurensuche respektive derjenigen der Aufklärung bzw. des Rätsels und der Ermittlung)²⁷ und sie sind damit sozusagen selbst »epistemische Entitäten, deren Produktion und Verknüpfung die Brücke schlägt zu den jeweiligen mediologischen Bedingungen«.²⁸

II. Was heißt »kriminalästhetische Anordnungen« – genau(er)?

Was hier das Ästhetische sei, lässt sich, um in einer genuin philosophischen Stoßrichtung zu sprechen, nur in Bezug auf das Kriminale erläutern – und was das Kriminale sei, nicht ohne seinen Bezug auf das Ästhetische. Dem ähnlich, wie ich es in der Vergangenheit selbst für ein anderes, übergeordnetes Thema versucht habe,²⁹ bin ich ebenfalls für die vorlie-

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Siehe dazu u.a. auch Jill Bühler/Stephanie Langer: Aufklärung, in: Düwell/Bartl/Hamann/Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur, S. 169–172; Susanne Düwell: Rätsel, in: ebd., S. 189–196; Jill Bühler/Stephanie Langer: Untersuchung/Ermittlung, in: ebd., S. 201–205.

28 Rheinberger/Hagner: Experimentalsysteme, S. 9.

29 Vgl. Oliver Ruf: Designregime. Zur Theorie einer ästhetischen Idee, in: ders./Stefan Neuhaus (Hrsg.): Designästhetik. Theorie und soziale Praxis, Bielefeld 2020, S. 17–36.

genden Ausführungen dabei zur Einsicht gelangt, dass eine Auffassung, die das Ästhetische anhand von bestimmten Verschönerungs- und Verkörperungsmomenten expliziert, nicht weit genug geht. Das Kriminalästhetische meint keine Aufhübschung, kein ›Styling‹, keine Verschönerung; und es meint auch keine Verkünstlichung. Aber was meint es hier dann? Das Kriminalästhetische als ›Form‹ einer, wie bereits Alewyn schreibt, »Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens«³⁰ bzw. eines, wie es bei Todorov anklingt, Verbrechens- und Ermittlungsnarrativs rekonstruiert dieses Sujet formelhaft:³¹ Es bedeutet eine Produktions- und Erfahrungsform, die den Sinn des Ästhetischen kriminalliterarisch wendet. Dies geschieht nicht ausschließlich über einen spezifisch sinnlichen Weltbezug, sondern auch über den Überstieg über begriffliche Vermögen: Das Kriminalästhetische meint so eine Beurteilung von Objektivationen der erzählten Verbrechensaufklärung, die sich gerade nicht diesen Objektivationen bemächtigt, sie nicht auf den Begriff bringt.

Dazu kann es aber nicht darum gehen, eine Behauptung aufzustellen, die besagt, dass in einer so motivierten Herangehensweise jene Bezugnahme oder Verhältnismäßigkeit, die bereits anfangs erwähnt worden ist, als es darum ging, diesen Beitrag in das betroffene interdisziplinäre Forschungsfeld einzuordnen,³² als absolut zu setzen. D.h. dass die Zuschreibung der untersuchten/erforschten Gegenstände, die davon ausgeht, dass diese zu einem hohen Grad noch nicht hinreichend bestimmt bzw. explizit ›offen‹ sind und daher erfahrbar gemacht werden müssen, notwendig bereits semantisch eindeutig ist. Oder andersherum formuliert, ist ein solches Vorgehen von der Einsicht oder dem Ausgangspunkt geprägt, dass deren Unbestimmtheit gerade nicht als *pur* oder *blank* angesehen wird.³³

Das Kriminalästhetische steht dann in einer spezifisch sinnlichen Aufmerksamkeit für die Besonderheit spezifischer kriminaler Objektivationen

30 Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans [1968/1971], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 52–72, hier S. 53.

31 Vgl. Tzvetan Todorov: Typologie des Kriminalromans [1966], in: Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman, S. 208–215.

32 Siehe dazu auch Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel Martin Feige: Die Kunst und die Künste. Einleitung in ein Forschungsfeld der Gegenwartsästhetik, in: dies. (Hrsg.): Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin 2021, S. 15–48.

33 Vgl. Daniel Martin Feige: Theoretische Philosophie und Ästhetik. Einleitung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1 (2019), S. 13–25. Siehe ferner Stefan Deines: Literatur: Die Künste der Sprache, in: Bertram/Deines/Feige: Die Kunst und die Künste, S. 258–276.

bzw. für deren Erfahrung. Auch wenn dies innerhalb der wiederum vor allem philosophischen Diskussion im Allgemeinen kritisch oder wenigstens problematisch bleibt, da der Fall, in dem angesichts eines Gegenstandes eine bestimmte Erfahrung gemacht wird, von dem Fall, dass ein Gegenstand erfahren wird, unterschieden werden muss, eignet sich diese Bestimmung gerade für den Untersuchungsgegenstand ›Kriminalerzählung‹, da diese in der Regel kategorial erscheint bzw. schematisch.³⁴ Hinzu kommt, dass hier, also in der perspektivierten mediologischen, experimentalsystematischen Lesart, explizit die sinnliche Erfahrung kriminalästhetischer Materialität interessiert. Was macht diese aus? Und welche Rolle spielt dazu der Fokus auf das Konzept der *Objektivatio*n?

*Objektivatio*nen können in praxeologischer Weise »zum einen als Bedingung von Praktiken (als Gegebenes) und zum anderen als Ergebnis von Praktiken (als Gemachtes) verstanden«³⁵ werden. »Als *Bedingung von Praktiken* erscheinen Objektivatio

34 Vgl. Metin Genç: Gattungsreflexion/Schemaliteratur, in: Düwell/Bartl/Hamann/Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur, S. 3–13. Siehe dazu zudem u.a. auch Hans Dieter Zimmermann: Trivialliteratur? Schema-Literatur! Entstehung, Formen, Bewertung, 2. Aufl., Stuttgart 1982.

35 Johannes Paßmann/Cornelius Schubert: Objektivatio Online. Subjekte und Objekte Sozialer Medien, in: MedienJournal 45 (2021), H. 1, S. 7–23, hier S. 7.

36 Ebd.

37 Émile Durkheim: Die Regeln der soziologischen Methode [1895], Frankfurt a.M. 1984, S. 109, 115.

38 Vgl. Bruno Latour: Technology is society made durable, in: John Law (Hrsg.): A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination, London 1991, S. 103–132.

39 Paßmann/Schubert: Objektivatio Online, S. 8.

Sicher gibt es den Unwert Unterhaltungsliteratur schon, seitdem hermeneutische Bücherumgangsbücher Werke und Massenware, Wiederholungslektüre und Lesesucht, [...] Goethe und seinen Schwager unterschieden haben. Aber erst wenn Texten ihre Medientransposition winkt, geht dieser Unterschied in die Machart selber ein. Die Einsicht, daß ‚der beste Roman und das beste Drama im Kino zum Schundroman voller Sensation und aufregender Mache degradiert wird‘, ist auch umkehrbar. Audiovisuelle Sinnlichkeit, um 1800 auch und gerade von hohen Texten praktiziert, gerät zur Spezialität von Büchern, die wie Digital-Analog-Konverter Buchstaben schon auf Halluzinierbarkeit hin schreiben. [...] Sie sind auf dem Plan, wenn die Schreibmaschine Vertextung ökonomischer macht: sie sind im Bild, wenn Psychophysik das Mysterium Seele auf Machbarkeiten reduziert. Also erscheinen ihre Bücher auch dort, wo sie hingehören: auf der Leinwand. Lindaus Anderer ist ein Staatsanwalt, in dessen Haus ein Verbrechen geschieht: er schreitet zur kriminalistischen Spurensicherung, nur um am Ende festzustellen, daß er selbst, doppelgängerisch oder schizophren wie Jekyll und Hyde, der Täter war.⁴⁰

Kriminalerzählungen der Gegenwart bilden so ein hybrides ›Aufschreibesystem‹, das als mediologisches Experimentalsystem in Erscheinung treten kann und für die »Adressierung, Archivierung und Zirkulation sozialnormativ relevanter Wissensbestände«⁴¹ verantwortlich zeichnet. *Kriminalerzählungen der Gegenwart* konstituieren mithin geradezu zwangsläufig Medien, sie schlagen konsequent Brücken zwischen Medien, sie ziehen sie und sich selbst ins Labor einschließlich des je eingeschriebenen und formatisierten Wissens. Sie haben damit das Potential, das sich auch in der zitierten Kittler-Passage destillieren lässt, nämlich Transpositionen als produktive kulturelle Ästhetiken zu etablieren. Ein solches Vermögen ist nicht ohne Relationen zu denken, die auf dasjenige zielen, was die Rede von einem Massenpublikum meint, d.h. sich viel zu verkaufen, breit verbreitet, vielfach rezipiert zu werden: populär zu sein.⁴² Darauf komme ich im letzten Teil dieses Beitrags zurück. Auf den Punkt gebracht werden kann ein solcher Befund wie folgt, dass dies nämlich »zu Effekten eines Mainstreaming der Ausdrucksformen« führt, »aber auch zu wechselseitigen Rückkoppelungseffekten zwischen literarischen und filmischen Erzählweisen«; und dies erlaubt »aufgrund erweiterter Darstel-

40 Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800 1900 [1985], 3. vollst. überarb. Aufl., München 1995, S. 313.

41 Metin Genç: Aktuelle Forschungsperspektiven, in: Düwell/Bartl/Hamann/Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur, S. 49–57, hier S. 54.

42 Dazu ist u.a. einschlägig Thomas Hecken: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009, Bielefeld 2009. Siehe dazu etwa auch insgesamt ders./Marcus S. Kleiner: Popliteratur. Eine Einführung, Stuttgart 2015; dies. (Hrsg.): Handbuch Popkultur, Stuttgart 2017.

lungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten« schließlich »mediengestützte Transgressionen« – und zwar ausdrücklich »literarischer Ästhetik«,⁴³

Die Objektivationen, die experimentell sowohl ins Labor der Kriminalästhetik gegeben als auch dort gemacht werden, können beispielsweise, um eine weitere Bezeichnung aus Kittlers Text *Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte* zu bemühen, auf der Beobachtung von »Daten ohne jede Verstehbarkeit« beruhen,⁴⁴ d.h. wiederum auf der unvoreingenommenen Verzeichnung von Singularitäten, der Sicherung von Spuren und der Sammlung von Indizien. Kittler würde sagen, hier bestimmt »das Symbolische von Zeichen, Zahlen und Buchstaben über sogenannte Wirklichkeiten«,⁴⁵ Nicht von der Hand zu weisen bleibt gerade auch an diesem Punkt die Materialhaftigkeit bzw. die Bedeutung der kriminalliterarischen Ästhetik materieller Realität.⁴⁶ Wiederum bei Alewyn wird dazu bereits die Funktion von Dingen als Zeichen betont: »Nicht die Erdkrume im Gartenbeet, wohl aber die auf dem Perserteppich, nicht die verstaubten Bücher im Regal, wohl aber das einzige zwischen ihnen, das keine Staubschicht trägt«,⁴⁷ werden »im Setting einer auf die Platzierung von *clues* (Indizien) ausgerichteten Plotstruktur zu ermittlungsleitenden und handlungstreibenden Dingzeichen.«⁴⁸ Im Lichte einer Theorie materieller Kultur⁴⁹ demonstrieren – auch – *Kriminalerzählungen der Gegenwart* einerseits »die wissensgenerische Funktion von Gegenständen und Oberflächen, insofern diese als Erinnerungsdinge und epistemische Dinge die erzählte Welt bevölkern« und zielen andererseits »ab auf eine Erweiterung«, »weit über eine semiotische Typologie der Dingzeichen hinaus«:

Gerade vor dem Hintergrund der intensiven und in jüngerer Zeit gesteigerten Relevanz forensischer Erfassung und Interpretation von Objekten etwa im Polizeiroman oder dem forensischen Thriller liegt es nahe, sich mit dem handlungskonstitutiven Potential kriminalliterarischer Dinge und Objekte genauer zu befassen. Da Ding- und Objektwahrnehmung zumeist gekoppelt sind

43 Genç: Aktuelle Forschungsperspektiven, S. 54.

44 Friedrich A. Kittler: *Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte*, in: ders.: *Dichter, Mutter, Kind*, München 1991, S. 197–218, hier S. 217.

45 Friedrich A. Kittler: *Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg* [1987], in: ders.: *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin 2013, S. 113–131, hier S. 119.

46 Vgl. Genç: Aktuelle Forschungsperspektiven, S. 52.

47 Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*, S. 388.

48 Genç: Aktuelle Forschungsperspektiven, S. 52.

49 Dazu näher Stefanie Samida/Manfred K.H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hrsg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014.

an historisch-mediale Bedingungen von Wahrnehmung, ergeben sich vielfach Schnittmengen zwischen einer materialfokussierenden und einer medienhistorischen Erforschung kriminalliterarischer Texte, was sich insbesondere dort zeigt, wo sich Analysen mit Medienartefakten befassen.⁵⁰

Eine Rolle spielen kann hierzu etwa das ›hinweisende Zeichen‹, das aufmerksam macht auf eine Beziehung, »die zwischen einem Gegenstand und einem diesem Kausal oder physikalisch verbundenen Zeichen besteht«;⁵¹ es sind aber auch generell die Zeichen, die von einem solchen Exempel in der eigenen Dinghaftigkeit (etwa als Buch) ausgehen, die die in diesem Zusammenhang nur angerissenen Punktierungen repräsentieren. Schließlich ist das mediologische Unternehmen oder auch: das experimentalsystemische Unterfangen bzw.: das kriminalästhetische Gefüge ein Komplex, der nur den Versuch anbietet, das Phänomen *Kriminal Erzählungen der Gegenwart* sozusagen in den Griff zu bekommen, mit ihm, mit Barthes gesprochen, »in Dialog [zu] zu treten« und so jene womöglich auch in »Frage [zu] stellen«.⁵² Insbesondere die der aufgerufenen Materialität zur Seite zu stellende Medialität erlaubt es, Einsichten zu entwerfen, die ein solches Projekt verspricht. Dazu ist es erforderlich, das Zusammenspiel von Anordnung und Positionierung, von Organisationsform der Produktion und rezeptiver Verbreitung anzuvisieren. Und es ist dazu außerdem unabdingbar, den Blick auf eine konkrete symptomatische *Kriminal Erzählung der Gegenwart* zu werfen, die das Gezeigte beispielhaft sowohl demonstriert wie symbolisiert.

III. Wie erweist sich exemplarisch *eine* Kriminal Erzählung der Gegenwart mediologisch-experimentell?

Um eine Antwortperspektive vor der Folie des Gesagten und zum Abschluss der vorliegenden Bemerkungen ansatzweise zu finden, wende ich mich dazu einer sehr erfolgreichen *Kriminal Erzählung der Gegenwart* zu.⁵³

50 Genç: Aktuelle Forschungsperspektiven, S. 53.

51 Erik Schilling: Semiotik, in: Düwell/Bartl/Hamann/Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur, S. 82–90, hier S. 89.

52 Roland Barthes: Der Tod des Autors [1968], in: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185–193, hier S. 190.

53 Aus der Sekundärliteratur sei erwähnt Thomas Kniesche: Der historische Kriminalroman als Verführung zur Beschäftigung mit der Geschichte des deutschen Faschismus: Volker Kutschers Gereon Rath-Romane, in: Metin Genç/Christof Hamann (Hrsg.): Kri-

Volker Kutschers Serie zum Ermittler Gereon Rath liegt mittlerweile mit acht Büchern und dementsprechend acht Kriminal-Fällen vor.⁵⁴ Diese ist zudem – bekanntermaßen – als deutsche Kriminal-Fernsehserie unter der Regie von Tom Tykwer, Achim von Borries und Henk Handloegten von X Filme Creative Pool in Koproduktion mit ARD Degeto, Sky und Beta Film verfilmt worden.⁵⁵ Über sie lautet die allgemeine Information wie folgt:

Die Drehbücher der ersten beiden Staffeln basieren frei auf Volker Kutschers Kriminalroman *Der nasse Fisch*, der im Berlin der Weimarer Republik spielt. Die Serie war zunächst auf 16 Folgen von jeweils rund 45 Minuten in zwei Staffeln angelegt und ist mit einem Budget von knapp 40 Millionen Euro die bislang teuerste deutsche Fernsehproduktion und teuerste nicht-englischsprachige Serie. Nach der Erstaussstrahlung bei Sky 1 im Herbst 2017 lief *Babylon Berlin* ab dem 30. September 2018 im Ersten, in Österreich auf ORF eins und in der Schweiz auf SRF zwei. Die Serie wurde auch von HBO übernommen, wobei bei HBO die 1. und 2. Originalstaffel zusammen als 1. Staffel lief. Seit Anfang 2020 läuft auch die 3. Staffel, sowohl auf HBO als auch auf HBOGO, demzufolge nun als 2. Staffel. Anfang November 2017 bestätigte Tykwer, dass zwei weitere Staffeln in Planung seien. Eine dritte Staffel mit zwölf Folgen wurde im Mai 2019 nach 120 Drehtagen abgedreht, wobei als Vorlage der zweite Gereon-Rath-Roman *Der stumme Tod* diente. Die Erstaussstrahlung der dritten Staffel auf Sky begann am 24. Januar 2020, im Ersten wurde sie ab dem 11. Oktober 2020 gesendet. Die Ausstrahlungsrechte für die dritte Staffel wurden bereits vor Ende der Dreharbeiten in mehr als 35 Länder verkauft. An einer vierten Staffel wird seit Frühjahr 2021 gedreht.⁵⁶

Damit handelt es sich wenigstens um eine bemerkenswerte *Medientransposition*,⁵⁷ die stets ein ›Anderes‹ hervorruft und eine *Medienkonkurrenz* offenbart; provoziert wird dadurch, ästhetisch gesehen, die Konzentration

minographien. Formenspiele und Medialität kriminalliterarischer Schreibweisen, Würzburg 2018, S. 45–65.

54 Vgl. Volker Kutscher: *Der nasse Fisch*. Der erste Rath-Roman, Köln 2008; ders.: *Der stumme Tod*. Der zweite Rath-Roman, Köln 2009; ders.: *Goldstein*. Der dritte Rath-Roman, Köln 2010; ders.: *Die Akte Vaterland*. Gereon Rath's vierter Fall, Köln 2012; ders.: *Märzgefallene*. Gereon Rath's fünfter Fall, Köln 2014; ders.: *Lunapark*. Gereon Rath's sechster Fall, Köln 2016; ders.: *Marlow*. Der siebte Rath-Roman, München 2018; ders.: *Olympia*. Der achte Rath-Roman, München 2020.

55 Vgl. *Babylon Berlin*, X Filme Creative Pool/Beta Film/Sky Deutschland/Degeto Film, 2017ff., Regie: Tom Tykwer/Achim von Borries/Hendrik Handloegten, bislang 28 Episoden in 3 Staffeln (Stand 20.01.2022).

56 https://de.wikipedia.org/wiki/Babylon_Berlin (20.1.2022).

57 Dazu näher Volker C. Dörr/Rolf J. Goebel (Hrsg.): *Literatur in der Medienkonkurrenz: Medientranspositionen 1800 · 1900 · 2000*, Bielefeld 2018.

auf dasjenige, »was *nicht* übertragbar ist«. ⁵⁸ Nachfolgend möchte ich mich allerdings nicht zum Inhalt von Kutschers Serie oder von *Babylon Berlin* expliziter äußern. ⁵⁹ Zu Letzterem zitiere ich lediglich aus einem Essay auf POP-online:

Babylon Berlin ist nach einer Romanvorlage als mehrteiliger TV-Thriller angelegt, der sich grundlegend um politisch prekäres pornographisches Filmmaterial dreht (und damit auch sein eigenes Medium historisiert, wie es die dritte Staffel zuspitzt). Die Erzählung verlässt sich dabei insbesondere auf die Inszenierungen einer Spaßgesellschaft im legendären *Moka Efti* des Berlin der 1920er Jahre. Der Club ist die Keimzelle der Serie; dort wird der Titelsong *Zu Asche, zu Staub* mit Jazzband, Erotiktänzerinnen in Josefine Bakers Bananenröckchen und einem Charleston-Flashmob als spektakulärer *live act* aufgeführt und dient dabei zur expositorischen Vorstellung von Figuren und zentraler Erzählstränge (S01/E02). Die weiteren Episoden von *Babylon Berlin* formulieren politische Intrigen rund um die sogenannte Rote Burg aus, dem Polizeipräsidium auf dem Alexanderplatz, wo die Helden der Geschichte verortet sind: Gereon Rath (dargestellt von Volker Bruch), junger Kommissar aus gutem Hause, dessen Außenseitertum als Kölner in Berlin insbesondere in seiner Modellierung als morphiumsüchtiger »Kriegszitterer« für sofatalgliche Schockmomente im Erzählen lang vergangener gesellschaftlicher Traumata sorgt; und sein Antagonist Kommissar Bruno Wolter (dargestellt von Peter Kurth), die komplex angelegte Figur des bürgerlich-subversiven Nazi, der als Relais zwischen Polizeikollegium und Berliner Mafia die Strippen zieht und dabei bedrohlich den Siegeszug der extremen Rechten (das Dritte Reich) ankündigt. ⁶⁰

Vielmehr möchte ich eine weitere Kriminalerzählung, die ebenfalls vom Autor Kutscher stammt, in *dieses* mediologische Experimentalsystem einfügen oder vielmehr *eintragen*, um sie um die skizzierte »besondere Perspektive« (d.h. mit Augenmerk auf eine weitere »Ebene« bzw. eine spezifische Form) ansatzweise und, wie angekündigt, zu interpretieren: *Moabit* ⁶¹ ist ein Prequel, in dem »auf 88 Seiten«, so die dazu gehörige Information, »eine Episode aus dem Leben von Charlotte Ritter« erzählt wird, »spätere Stenotypistin bei der Mordinspektion unter Ernst Gennat und nach Ab-

58 Friedrich W. Block: Innovation oder Trivialität? Zur hypermedialen »Übersetzung« der Moderne am Beispiel des Elektronischen Lexikon-Romans, o.D., <http://www.dichtung-digital.de/Forum-Kassel-Okt-00/Block/index.htm> (20.01.2022). Siehe dazu erneut Kittler: Aufschreibesysteme, S. 314, 335f.

59 Zum Topos »Babylon Berlin« siehe Andrea Polaschegg/Michael Weichenhan (Hrsg.): *Berlin – Babylon. Eine deutsche Faszination*, Berlin 2017.

60 Kathrin Fehrer: Spaß als Pop, in: *POP. Kultur und Kritik* online, 29.06.2020, <https://pop-zeitschrift.de/2020/06/29/spass-als-popautorvon-kathrin-fehrer-autordatum29-6-2020-datum/> (20.01.2022).

61 Vgl. Volker Kutscher: *Moabit*, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2017.

schluss ihres Jurastudiums Kommissaranwärterin bei der Berliner Weiblichen Kriminalpolizei am Alexanderplatz.«⁶² *Moabit* ist aber vor allem auch ein Buch in der von Kat Menschik gestalteten Reihe *Lieblingsbücher* im Verlag Galiani Berlin, in der etwa auch illustrierte Texte von Poe, Kafka, Shakespeare oder E. T. A. Hoffmann vorliegen.⁶³ Der Umschlag von *Moabit*, in Leinen gebunden und (wie alle enthaltenen Illustrationen) in Pastellfarben gehalten, zeigt die Hauptfigur in der für die thematisierte Zeit wie für die für sie kennzeichnende ›Epoche‹ (die Neue Sachlichkeit) symbolisch gängigen Stilisierung: mit Bubikopf und eng anliegendem Hut.⁶⁴

Zugleich überträgt und übermittelt bereits allein diese Visualisierung eine Zeigerichtung auf die zeitgleich zu diesem Buch real ausgestrahlte Fernsehserie, wenn darin die Figur Charlotte ›Lotte‹ Ritter von Liv Lisa Fries in sehr gleicher Weise bereits rein optisch dargestellt wird; die kulturelle Übertragung wird intermedial umgesetzt und konstituiert allein dadurch einen Status innerhalb der kriminalerzählerischen Medienkultur. Mit der bereits erwähnten Erfolgsgeschichte⁶⁵ dieses Krimi-Stoffs gleich-

62 [https://de.wikipedia.org/wiki/Moabit_\(Erzählung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Moabit_(Erzählung)) (20.01.2022).

63 Vgl. Franz Kafka: Ein Landarzt, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2016; William Shakespeare: Romeo und Julia, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2016; E.T.A. Hoffmann: Die Bergwerke zu Falun, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2017; Kutscher: Moabit; Edgar Allan Poe: Unheimliche Geschichten, ausgewählt von Fjodor Dostojewski, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2018; Kat Menschik: Essen essen (mehr ist mehr!), Berlin 2019; Peter Christen Asbjørnsen/Jørgen Moe: Die Puppe o, Grase. Norwegische Märchen, übersetzt von Friedrich Bresemann, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2019; Alexander Puschkin: Pique Dame, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2020; Kat Menschiks und des Diplom-Biologen Doctor Rerum Medicinalium Mark Beneckes illustriertes Thierleben, Berlin 2020; Gottfried Merzbacher/Anna Kordsaia-Samadaschwili/Abo Iaschaghaschwili: Durch den wilden Kaukasus. Geschichten über das georgische Traumland Swaneten, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2021; Volker Kutscher: Mitte, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2021.

64 Dazu ist u.a. einschlägig Sabina Becker: Neue Sachlichkeit, 2 Bde., Köln/Weimar/Wien 2000. Siehe dazu auch dies.: Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933, Darmstadt 2018.

65 »Die erste Doppelfolge hatte am 13. Oktober 2017 insgesamt 169.000 Zuschauer bei Sky 1, non-linear kamen weitere 76.000 Zuschauer hinzu. In den ersten sechs Tagen schafften es die beiden ersten Episoden auf insgesamt 1,19 Millionen Zuschauer, was ›den zweiterfolgreichsten Serienstart auf einem Sky-Sender‹ bedeutet. Die Erstausstrahlung im Free-TV der ersten drei Episoden von *Babylon Berlin* am 30. September 2018 im Ersten wurde in Deutschland von 7,83 Millionen Zuschauern gesehen und erreichte einen Marktanteil von 24,5 %, davon 2,28 Millionen (21,2 % Marktanteil) in der Gruppe der 14- bis 49-Jährigen. Die Folgen 4–6 erreichten am 4. Oktober 2018 noch 18,2 % Marktanteil bei 5,27 Millionen Zuschauern. Die Folgen 7 und 8 erzielten am 11. Okto-

sam im Nacken, erweist sich hier jedoch nicht nur eine Rand- oder Schwellensituation, sondern eine als Buch materiell organisierte ›Popularitäts-Szene‹.⁶⁶ Diese ist allerdings, zumindest gilt dies für *Moabit*, gerade zunächst nicht auf massenmediale digitale Verbreitung hin angelegt, sondern auf eine sozusagen anfassbare Qualifikation und Qualität als buchkünstlerisches Werk.⁶⁷ Dies unterstreicht auch die weitere Ausstattung, der orangene Schnitt wie das leicht gelbe Papier, das die Anmutung von zeitgenössischem Zeitungspapier aufweist. Der ›symbolische Körper‹ als kriminalerzählerisches Buch, das eine Episode der 1920er Jahre anbietet, materialisiert sich in einem illustrativen System, das vor allem in einem für die Zeitungs-Reklame der 1920er Jahre typischen Anzeige-Stil resultiert.⁶⁸

Moabit zählt auch deshalb zu einem ›mediologischen Experimentalsystem‹ der *Kriminalerzählungen der Gegenwart*, da mit den Romanen, der Verfilmung und der ihnen eigenen Ästhetik (nicht zuletzt auch der 1920er Jahre) ein Prozess der Praxis als Umformung und Gestaltung dieser materialen und medialen Bedingungen der Wissensproduktion stattfinden kann. Objektivationen als Bedingungen und Ergebnisse kriminalästhetischer Praktiken erscheinen tatsächlich extrahiert, Konfigurationen wie *Moabit* ermöglichen die real sinnliche Erfahrung (hier: mittels Buchgestaltungspraxis), die die kriminalerzählerische Erfahrung als Form begleiten. Rückkopplungseffekte, die auch das Medium Graphic Novel⁶⁹ sowie Hör-

ber 2018 14,7 % Marktanteil bei 4,38 Millionen Zuschauer im Ersten. 10,8 % Marktanteil mit 1,03 Millionen Zuschauern wurden in der Gruppe der 14- bis 49-Jährigen erreicht.« (https://de.wikipedia.org/wiki/Babylon_Berlin#Einschaltquoten [20.01.2022])

66 Dies im Verständnis des ›Szene‹-Begriffs von Campe sowie Stingelin et al. Vgl. Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772; Martin Stingelin: ›Schreiben‹. Einleitung, in: ders. (Hrsg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 7–21. Zur Wendung dieses Begriff für neue mediale Kulturen siehe im Übrigen auch Oliver Ruf: The Digital Scene of Writing, in: Franz Thalmair (Hrsg.): Lorem ipsum dolor sit amet... Possible Content for 18 Pages. A performative research about writing, Berlin 2016, S. 231–238.

67 Siehe dazu auch Johanna Drucker: Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production, Cambridge (Mass.) 2014. Siehe ferner auch Christopher Busch/Oliver Ruf (Hrsg.): Buch-Aisthesis. Philologie und Gestaltungsdiskurs, Bielefeld (i.E.).

68 Siehe dazu u.a. auch Rainer Metzger: Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933, München 2007.

69 Vgl. Arne Jysch: Der nasse Fisch. Nach dem Roman von Volker Kutscher, Hamburg 2017.

spiel- und Theaterfassungen umfassen,⁷⁰ mit all diesen Erzählungen und deren Medien zeigen eine Art Spuren-Gestaltung, die die Zuschreibung, produktiv-kulturell zu sein, verdient.

Diese Art von Experimentalsystem findet jedoch, und damit komme ich zu einem Schlusswort, nicht zwingend am Rand (im Abseits) statt, sondern in der Mitte einer sozialen Masse und deren populären Medienproduktionen; diese Mitte bildet die Oberfläche, gleichsam den Boden, unter dem jene gleichwohl (zumindest in ihrer Experimentalhaftigkeit) ein Stück weit vergraben sind. Gerade damit stehen sie für eine weitere methodische Herausforderung: Sie schreien geradezu nach einer Archäologie der Gegenwart.⁷¹ Dazu gehört letztendlich ebenfalls, dass *diese* Kriminalästhetik sich nicht allein auf Buch und Filmreihe *als Medien* konzentriert, sondern auch webmedial weitergeführt wird, etwa mittels eines eigenen Internetportals, das dazu auffordert, »einen Blick hinter die Kulissen der preisgekrönten Serie«⁷² u.ä. zu werfen.

Solche weiteren Medien-Darstellungen des eigentlichen ›Stoffs‹ bleiben als dessen Formbestandteil zu beachten und sind mithin beachtenswert. Nahe gelegt wird mit ihnen eine Nähe dieser *Kriminalerzählung der Gegenwart* zur Realität, etwa wenn auch die historischen Schauplätze als »Welt von Gereon Rath«⁷³ gezeigt sind. Hier wie auch mit den Romanen, der Serie und den Transformationen (wie *Moabit*) bildet sich als eine Art nostalgischer Wurf zurück in die Kultur der Weimarer Republik eine dann tatsächlich *historische Kriminalerzählung jeweiliger Gegenwart*: als Übertra-

70 Vgl. Volker Kutscher: Der nasse Fisch. Gereon Rath 1, Bearbeitung (Wort): Thomas Böhm/Benjamin Quabeck, Komposition: Verena Guido, Regie: Benjamin Quabeck, Sprecher: David Nathan, Spieldauer: 18 Std. 10 Min., www.daserste.de/unterhaltung/serie/babylon-berlin/hoerspiel/hoerspiele-der-nasse-fisch100.html (20.01.2022); Volker Kutscher: Der stumme Tod. Gereon Rath 2, Bearbeitung (Wort): Thomas Böhm/Benjamin Quabeck, Komposition: Verena Guido, Regie: Benjamin Quabeck, Sprecher: David Nathan, Spieldauer: 17 Std. 30 Min., www.daserste.de/unterhaltung/serie/babylon-berlin/hoerspiel/hoerspiele-der-stumme-tod100.html (20.01.2022), sowie Marlow, Uraufführung von Jeannette Mohr nach Volker Kutscher, Regie: Markus Kopf, Ausstattung: Manfred Kaderk, Dramaturgie: Christian Scholze. Mit: Maximilian von Ulardt, Franziska Ferrari, Mario Thomanek, Samira Hempel, Mike Kühne, Guido Thurk, Tobias Schwieger. Premiere: 17.10.2020, Dauer: 1 Stunde 40 Minuten, Westfälisches Landestheater Castrop-Rauxel.

71 Siehe dazu Oliver Ruf: Archäologie des Designs. Zur Philosophie einer Genealogie der Gestaltung, in: Florian Arnold/Daniel Martin Feige/Markus Rautzenberg (Hrsg.): Philosophie des Designs, Bielefeld 2020, S. 53–71.

72 <https://reportage.daserste.de/babylon-berlin> (20.01.2022).

73 <https://www.piper.de/gereon-rath> (20.01.2022).

gungssituation *zwischen* sowie *mittels* ›Literatur und Medien‹. Gleichzeitig werden qua Ausstellung sowohl der Produktionsweisen der Filme als auch der buchgestalterischen Qualitäten der Romane deren Material und Materialität offengelegt bzw. besser: durchscheinend gemacht: Man kann regelrecht hineinsehen in diese Prozessualitäten, die eine mediologisch-experimentale Ästhetik ausbilden. Diese bietet zugleich eine Referenz auf das ihnen auf inhaltlicher Seite eingeschriebene kriminalliterarische Vorgehen: als Freilegung von Medieneffekten, die mitgenommen werden in das eigene Gegenwartslabor.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans [1968/1971], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 52–72.
- Asbjørnsen, Peter Christen/Jørgen Moe: Die Puppe o, Grase. Norwegische Märchen, übersetzt von Friedrich Bresemann, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2019.
- Babylon Berlin, X Filme Creative Pool/Beta Film/Sky Deutschland/Degeto Film, 2017ff., Regie: Tom Tykwer/Achim von Borries/Hendrik Handloegten, bislang 28 Episoden in 3 Staffeln (Stand 20.01.2022).
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors [1968], in: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit, 2 Bde., Köln/Weimar/Wien 2000.
- Becker, Sabine: Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933, Darmstadt 2018.
- Bertram, Georg W./Stefan Deines/Daniel Martin Feige: Die Kunst und die Künste. Einleitung in ein Forschungsfeld der Gegenwertsästhetik, in: dies. (Hrsg.): Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin 2021, S. 15–48.
- Block, Friedrich W.: Innovation oder Trivialität? Zur hypermedialen ›Übersetzung‹ der Moderne am Beispiel des Elektronischen Lexikon-Romans, o.D., <http://www.dichtung-digital.de/Forum-Kassel-Okt-00/Block/index.htm> (20.01.2022).
- Bühler, Jill/Stephanie Langer: Aufklärung, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 169–172.
- Bühler, Jill/Stephanie Langer: Untersuchung/Ermittlung, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 201–205.
- Busch, Christopher/Oliver Ruf (Hrsg.): Buch-Aisthesis. Philologie und Gestaltungsdiskurs, Bielefeld (i.E.).

- Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen, Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772.
- Debray, Régis: Die Geschichte der 4 »M«, in: Birgit Mersmann/Thomas Weber (Hrsg.): Mediologie als Methode, Berlin 2008, S. 17–40.
- Debray, Régis: Einführung in die Mediologie, Bern 2003.
- Deines, Stefan: Literatur: Die Künste der Sprache, in: Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel Martin Feige: (Hrsg.): Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin 2021, S. 258–276.
- Dörr, Volker C./Rolf J. Goebel (Hrsg.): Literatur in der Medienkonkurrenz: Medientranspositionen 1800–1900–2000, Bielefeld 2018.
- Drucker, Johanna: Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production, Cambridge (Mass.) 2014.
- Durkheim, Émile: Die Regeln der soziologischen Methode [1895]. Frankfurt a.M. 1984.
- Düwell, Susanne: Rätsel, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 189–196.
- Düwell, Susanne/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018.
- Düwell, Susanne/Christof Hamann (Hrsg.): Verbrechen als »Bild der Zeit«. Kriminalitätsdiskurse der Weimarer Republik in Literatur, Film und Publizistik, Stuttgart 2022.
- Fehrer, Kathrin: Spaß als Pop, in: *POP. Kultur und Kritik* online, 29.06.2020, <https://pop-zeitschrift.de/2020/06/29/spass-als-popautor-von-kathrin-fehrer-auto-rdatum29-6-2020-datum/> (20.01.2022).
- Feige, Daniel Martin: Theoretische Philosophie und Ästhetik. Einleitung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1 (2019), S. 13–25.
- Genç, Metin: Aktuelle Forschungsperspektiven, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 49–57, hier S. 54.
- Genç, Metin: Gattungsreflexion/Schemaliteratur, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 3–13.
- Hacking, Ian: Representing and Intervening. Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science, Cambridge/New York/Oakleigh 1983.
- Hartmann, Frank: Und jetzt auch noch »Mediologie«?, 2005, <https://homepage.univie.ac.at/frank.hartmann/mediologie.html> (19.01.2022)
- Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009, Bielefeld 2009.
- Hecken, Thomas/Marcus S. Kleiner (Hrsg.): Handbuch Popkultur, Stuttgart 2017.
- Hecken, Thomas/Marcus S. Kleiner: Popliteratur. Eine Einführung, Stuttgart 2015.
- Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes, Berlin 1998.

- Hensel, Thomas: Kunstwissenschaft als Experimentalsystem, in: Kunstgeschichte e-journal, 20.02.2009, www.kunstgeschichte-ejournal.net/16/2/Hensel_16.pdf (19.01.2022), 11 S.
- Hoffmann, E.T.A.: Die Bergwerke zu Falun, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2017.
- Jysch, Arne: Der nasse Fisch. Nach dem Roman von Volker Kutscher, Hamburg 2017.
- Kafka, Franz: Ein Landarzt, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2016.
- Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800 1900 [1985], 3. vollst. überarb. Aufl., München 1995.
- Kittler, Friedrich A.: Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte, in: ders.: Dichter, Mutter, Kind, München 1991, S. 197–218.
- Kittler, Friedrich A.: Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg [1987], in: ders.: Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin 2013, S. 113–131.
- Kniesche, Thomas: Der historische Kriminalroman als Verführung zur Beschäftigung mit der Geschichte des deutschen Faschismus: Volker Kutschers Gereon Rath-Romane, in: Metin Genç/Christof Hamann (Hrsg.): Kriminographien. Formenspiele und Medialität kriminalliterarischer Schreibweisen, Würzburg 2018, S. 45–65.
- Knorr Cetina, Karin: Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen [1999], Frankfurt a.M. 2002.
- Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der *Medialität*, Frankfurt a.M. 2008.
- Kutscher, Volker: Der nasse Fisch. Der erste Rath-Roman, Köln 2008.
- Kutscher, Volker: Der nasse Fisch. Gereon Rath 1, Bearbeitung (Wort): Thomas Böhm/Benjamin Quabeck, Komposition: Verena Guido, Regie: Benjamin Quabeck, Sprecher: David Nathan, Spieldauer: 18 Std. 10 Min. www.daserste.de/unterhaltung/serie/babylon-berlin/hoerspiel/hoerspiele-der-nasse-fisch100.html (20.01.2022).
- Kutscher, Volker: Der stumme Tod. Der zweite Rath-Roman, Köln 2009.
- Kutscher, Volker: Der stumme Tod. Gereon Rath 2, Bearbeitung (Wort): Thomas Böhm/Benjamin Quabeck, Komposition: Verena Guido, Regie: Benjamin Quabeck, Sprecher: David Nathan, Spieldauer: 17 Std. 30 Min, www.daserste.de/unterhaltung/serie/babylon-berlin/hoerspiel/hoerspiele-der-stumme-tod100.html (20.01.2022).
- Kutscher, Volker: Die Akte Vaterland. Gereon Rath's vierter Fall, Köln 2012.
- Kutscher, Volker: Goldstein. Der dritte Rath-Roman, Köln 2010.
- Kutscher, Volker: Lunapark. Gereon Rath's sechster Fall, Köln 2016.
- Kutscher, Volker: Marlow. Der siebte Rath-Roman, München 2018.
- Kutscher, Volker: Märzgefallene. Gereon Rath's fünfter Fall, Köln 2014.
- Kutscher, Volker: Mitte, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2021.
- Kutscher, Volker: Moabit, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2017.
- Kutscher, Volker: Olympia. Der achte Rath-Roman, München 2020.

- Latour, Bruno: *Science in Action. How to follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge (Mass.) 1987.
- Latour, Bruno: *Technology is society made durable*, in: John Law (Hrsg.): *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*, London 1991, S. 103–132.
- Latour, Bruno/Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, London 1979.
- Menschik, Kat: *Essen essen (mehr ist mehr!)*, Berlin 2019.
- Menschik, Kat/Mark Benecke: *Illustriertes Thierleben*, Berlin 2020.
- Merzbacher, Gottfried/Anna Kordsaia-Samadaschwili/Abo Iaschaghaschwili: *Durch den wilden Kaukasus. Geschichten über das georgische Traumland Swanetien*, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2021.
- Metzger, Rainer: *Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933*, München 2007.
- Meyer, Urs/Roberto Simanowski/Christoph Zeller (Hrsg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006.
- Mohr, Jeanette: *Marlow, Uraufführung nach Volker Kutscher, Regie: Markus Kopf, Ausstattung: Manfred Kaderk, Dramaturgie: Christian Scholze. Mit: Maximilian von Ulardt, Franziska Ferrari, Mario Thomanek, Samira Hempel, Mike Kühne, Guido Thürk, Tobias Schwieger. Premiere: 17.10.2020, Dauer: 1 Stunde 40 Minuten*, Westfälisches Landestheater Castrop-Rauxel.
- Paech, Joachim/Jens Schröter (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, Paderborn 2008.
- Paßmann, Johannes/Cornelius Schubert: *Objektivierung Online. Subjekte und Objekte Sozialer Medien*, in: *MedienJournal* 45 (2021), H. 1, S. 7–23.
- Penke, Niels/Niels Werber: *Medien der Literatur. Zur Einleitung*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), S. 369–373.
- Poe, Edgar Allan: *Unheimliche Geschichten*, ausgewählt von Fjodor Dostojewski, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2018.
- Polaschegg, Andrea/Michael Weichenhan (Hrsg.): *Berlin – Babylon. Eine deutsche Faszination*, Berlin 2017.
- Puschkin, Alexander: *Pique Dame*, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2020.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, 2. Aufl., Göttingen 2002.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments*, Berlin 2021.
- Rheinberger, Hans-Jörg/Michael Hagner: *Experimentalsysteme*, in: dies. (Hrsg.): *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin 1993, S. 7–27.
- Richter, Sandra: *Die Literatur und ihre Medien*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 64 (2020), S. 313–316.
- Ruf, Oliver: *Archäologie des Designs. Zur Philosophie einer Genealogie der Gestaltung*, in: Florian Arnold/Daniel Martin Feige/Markus Rautzenberg (Hrsg.): *Philosophie des Designs*, Bielefeld 2020, S. 53–71.

- Ruf, Oliver: Designregime. Zur Theorie einer ästhetischen Idee, in: ders./Stefan Neuhaus (Hrsg.): Designästhetik. Theorie und soziale Praxis, Bielefeld 2020, S. 17–36.
- Ruf, Oliver: Kleine Form. Designtheorie und -geschichte eines Medienentwurfs, in: ders./Uta Schaffers (Hrsg.): Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren, Würzburg 2019, S. 19–34.
- Ruf, Oliver: The Digital Scene of Writing, in: Franz Thalmair (Hrsg.): Lorem ipsum dolor sit amet... Possible Content for 18 Pages. A performative research about writing, Berlin 2016, S. 231–238.
- Ruf, Oliver/Patrick Rupert Kruse/Lars C. Grabbe: Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung, Wiesbaden 2022.
- Samida, Stefanie/Manfred K.H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen, Stuttgart 2014.
- Schilling, Erik: Semiotik, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 82–90.
- Shakespeare, William: Romeo und Julia, illustriert von Kat Menschik, Berlin 2016.
- Stingelin, Martin: »Schreiben«. Einleitung, in: ders. (Hrsg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 7–21.
- Thon, Jan-Noël: Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture, Lincoln 2016.
- Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans [1966], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 208–215.
- Weber, Thomas: Mediologie (Régis Debray), in: Ivo Ritzer (Hrsg.): Schlüsselwerke der Medienwissenschaft, Wiesbaden 2020, S. 213–245.
- Wirth, Uwe: Intermedialität, in: Thomas Anz (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen, Stuttgart 2007, S. 254–264.
- Zimmermann, Hans Dieter: Trivilliteratur? Schema-Literatur! Entstehung, Formen, Bewertung, 2. Aufl., Stuttgart 1982.

https://de.wikipedia.org/wiki/Babylon_Berlin (20.01.2022).

https://de.wikipedia.org/wiki/Babylon_Berlin#Einschaltquoten [20.01.2022]

[https://de.wikipedia.org/wiki/Moabit_\(Erzählung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Moabit_(Erz%C3%A4hlung)) (20.01.2022).

<https://reportage.daserste.de/babylon-berlin> (20.01.2022).

<https://www.piper.de/gereon-rath> (20.01.2022).

»How Patricia Highsmith became hip«.

Anmerkungen zur Highsmith-Industrie der Gegenwart

Im Januar 2021 jährte sich der Geburtstag der amerikanischen Kriminalautorin Patricia Highsmith zum 100. Mal. Sie ist eine gefeierte Autorin für weltbekannte Thriller wie *Strangers on a Train* (1950) oder *The Talented Mr. Ripley* (1955), was sich gerade an diesem aktuellen Jubiläum festmachen lässt. Im selben Jahr erschien in Großbritannien eine neue Biografie über Highsmith von Richard Bradford. Bradford wurde unter anderem dafür kritisiert, dass er eigentlich nichts Neues über Highsmith zu bieten habe, denn schließlich waren in den letzten Jahren bereits mehrere Biografien über sie mit ähnlichem Inhalt erschienen.¹

Tatsächlich lässt sich eine »Highsmith-Industrie« konstatieren. Ihre Bücher werden immer wieder in neue populäre Formen gebracht. Dazu zählen Neuverfilmungen, Hörspiele und Podcasts, Serien und Comics; hinzu kommt mit den »Highsmith Studies« eine unentwegt steigende Zahl von wissenschaftlichen Publikationen nicht nur zur ihrem Werk, sondern zu seinen diversen Adaptationen. Die lange bekannte Tatsache, dass Highsmith unter anderem privat eine heftige Antisemitin war, wird in ihrer Vermarktung nicht notwendigerweise zum Hindernis. Vielmehr kann es manchmal scheinen, dass ihre Autorinnenbiografie betont als amoralisch und menschenfeindlich konstruiert wird, um die Faszinationskraft ihrer sympathischen literarischen Täterfiguren zu steigern. So wird die Autorinnenfigur Highsmith zahlreichen Texten zufolge als »merkwürdig« oder »teuflisch« charakterisiert und vermarktet: Um diese Persona als Misanthropin, aber auch als sexuelle Verführerin zu illustrieren, zeigen die am meisten reproduzierten Fotos von ihr sie entweder als schwärmerische junge Frau oder als vom Alkohol gezeichnete alte Raucherin.²

1 Terry Castle: Gotcha, Pat! Highsmith in My Head, in: London Review of Books 43 (2021), H. 5, www.lrb.co.uk/the-paper/v43/n05/terry-castle/gotcha-pat (01.02.2022).

2 Der Körper der Autorin ist zentraler Bestandteil des aktuellen Diskurses über ihre Texte, siehe etwa den *New York Times* Book Club von 2021, der mit einer Einführung in die »Many Faces of Patricia Highsmith« warb, www.nytimes.com/2021/04/19/t-magazine/patricia-highsmith-talented-mr-ripley (01.02.2022).

Patricia Highsmith war – betrachtet man ihre Lebensdaten, 1921–1995, und ihre Schaffensphase, ungefähr 1950–1990 – eine Autorin des 20. Jahrhunderts und des Kalten Krieges. Wendet man den Begriff »Gegenwartsliteratur« von Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann an, die für die Gegenwartsliteratur die Zeit ab den Wendejahren 1989/90 ansetzen, so fällt Highsmith außerhalb dieses zeitlichen Rasters.³ In den letzten zwei bis drei Jahrzehnten lässt sich allerdings eine rege neue Rezeption von Highsmiths Werk feststellen: Sie war zwar schon zu Lebzeiten eine überaus populäre Autorin mit zahlreichen Verfilmungen und Fandoms, allerdings wird sie seit ihrem Tod vom Kult- in den kanonischen Klassikerstatus erhoben, der mit vielen kulturellen Praktiken und Diskursen verbunden ist.

Ich möchte diese Rezeption im Folgenden auszugsweise vorstellen und kritisch kommentieren. Anhand von ineinander verschränkten Bemerkungen zu Highsmiths neugewonnener Kanonizität sowie zur schwierigen Rolle von sexuellen Rollen und Geschlechteridentitäten in ihren Romanen soll sich die – mithin nicht unproblematische und beständig am Gegenwartsrezipienten ausgerichtete – Neukonstruktion der Figur Highsmith und ihrer Texte im populären und wissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahre zeigen.

I.

Zunächst stellt sich immer wieder die Frage nach der Genrezugehörigkeit ihrer Texte, die mit Highsmiths Kanonisierung eng verbunden ist. Ist Highsmiths Literatur überhaupt Kriminalliteratur? In ihrem populären Leitfaden für kreatives Schreiben, *Plotting and Writing Suspense Fiction* von 1966, der aber auch als literarisches Avantgardeprogramm funktioniert, verstand sich Highsmith selbst als sogenannte »Suspense«-Autorin in der Tradition von Dostojewski,⁴ im Gegensatz zum gewöhnlichen kriminalliterarischen Schreiben. »Suspense« im Sinne von Highsmith zeichnet sich dadurch aus, dass im Genre nicht der Handlungsfokus auf der Aufklärung eines Verbrechens wie in der klassischen Detektivstory liegt, sondern auf der Narrativierung von Täter-, Opfer- oder Ermittlerpsychologie. Dadurch

3 Vgl. Leonhard Herrmann/Silke Horstkotte: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart 2016, S. 1–4.

4 Vgl. Patricia Highsmith: *Plotting and Writing Suspense Fiction*, New York 1983, S. 3.

wird keine oder eine verkehrte moralische Hierarchie zwischen Tätern, Opfern und Ermittler*innen aufgemacht. Denn durch die Narrativierung von Täter- und Ermittlerpsychologie werden Sympathie- und Antipathieeffekte erzielt, die in Spannung münden, weil man durch die intensive Parteinahme für eine Figur auf deren Erfolg im Angesicht von Widerständen hofft. Gewalt erscheint schließlich notwendig oder unabwendbar, womit es sich also um eine Psychothrillerformel handelt, die Highsmiths Begriff ›Suspense‹ umschreibt.

In Deutschland erschien ein Text von Jürgen Kaube über Highsmith in der FAZ unter dem Titel *Sympathie für den Teufel*, ein in der Highsmith-Rezeption bereits recht oft verwendeter Slogan zur Beschreibung ihres Erzählverfahrens.⁵ Highsmiths fiktionale Texte zeigen, dass diese Affekte – Sympathie und dann auch Spannung – keineswegs natürlich sind, sondern anschlussfähige kulturelle Identitätskonstrukte und Stereotypen nutzen, um intensive Leser*innenreaktionen zu erzielen. Das entspricht auch einer allgemeineren Erzähltheorie, die davon ausgeht, dass Sympathie durch »die in einer Epoche vorherrschenden Menschenbilder, Identitäts-, Rollen- und implizite Persönlichkeitstheorien, kognitive Schemata, zeitbedingte Stereotype und Vorurteile«⁶ gelenkt würde. Sympathie als Affekt ist also inhärent politisch und historisch situiert, was Highsmiths eigener theoretischer Text nicht wirklich deutlich macht, wenn er potenziellen Autor*innen bloßes psychologisches *Method Acting* bei der Figurengestaltung empfiehlt.⁷

Highsmiths marketingstrategisch schon zu Lebzeiten sehr erfolgreiches gattungsspezifisches Programm, das sich bewusst von gewöhnlicher Kriminalliteratur abheben wollte, um sich für Leser*innen zu legitimieren, findet auch in der heutigen Kanonisierungspraxis intensiv Anschluss. Dazu ist aber wiederum anzumerken, dass Highsmith schon damals von den großen amerikanischen und vor allem europäischen Qualitätszeitungen rezensiert worden ist und es schon immer eine auch elitäre Fanszene vorrangig in Europa gegeben hat. In den letzten Jahrzehnten ist Highsmiths

5 Vgl. Jürgen Kaube: Sympathie für den Teufel. 100 Jahre Patricia Highsmith, in: FAZ, 19.01.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/patricia-highsmith-zum-100-geburtstag-der-schriftstellerin-17147755.html (01.02.2022).

6 Vera Nünning/Ansgar Nünning: Sympathieelendung, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 2004, S. 267–270, hier S. 269.

7 Vgl. Highsmith: Plotting and Writing Suspense Fiction, S. 75.

Ruf als Qualitätsautorin aber vor allem in den USA zementiert und breit anerkannt worden.

Unter dem Titel *This Woman is Dangerous* – ein Verweis auf den Titel eines Noir-Films von 1952 – wies der amerikanische Kritiker Michael Dirda 2009 in seiner Rezension der Neuauflage von Highsmiths Ripley-Romanen darauf hin, dass Highsmith in Europa als Existenzialistin in der Tradition von Dostojewski und Kafka verehrt, in Amerika aber zu leichtfertig der Kriminalliteratur zugeschlagen werde.⁸ Daraus spricht sowohl eine ab- als auch eine aufwertende Geste, die eine bestimmte literarische Rang- und Klassenordnung stabilisiert: einerseits die Abwertung des populären Genres Krimi, hier aus den USA, und andererseits die Aufwertung von Highsmiths eigenem Schreiben, indem sie dem hochliterarischen europäischen Kanon zugeordnet wird. Dazu gehört die Zuschreibung eines überzeitlichen Gesellschaftsdiagnosepotenzials ihrer Texte. In seinem Text zum Anlass der Veröffentlichung der Gesamtausgabe von Highsmiths Ripley-Romanreihe verglich Dirda Highsmiths Figuren mit New Yorkern nach dem 11. September, die mit zunehmender und manchmal gerechtfertigter Wachsamkeit durchs Leben gingen.

Der slowenische Philosoph Slavoj Žižek sah das 2003 im London Review of Books ähnlich. Žižek behauptete: Highsmith »more than any of her rivals, was responsible for elevating crime fiction to the level of art.«⁹ Mit ultimativem kunstreligiösem Pathos nennt Žižek Highsmith nichts anderes als »sacred territory«. Für Žižek machten Highsmiths Erzählungen von scheiternden – nicht wirklich erfolgreichen – Mördern Unzulänglichkeiten, Störungen im kapitalistischen System deutlich – hatten also wiederum gesellschaftskritisches Potenzial.

Ebenso wurde die prämierte Highsmith-Biografie von Joan Schenkar unter dem Titel *The Secret Life and Serious Art of Patricia Highsmith* (2009) verkauft. Mit »serious« wird wiederum zur Rechtfertigung und Aufwertung ihrer Texte der deutliche Hinweis gesetzt, dass es sich um ernste, echte Kunst handele, die nicht einseitig, sondern – nicht nur hinsichtlich der Bedeutung ihrer Form, sondern auch hinsichtlich ihrer auktoralen

8 Vgl. Michael Dirda: *This Woman is Dangerous*, in: New York Review of Books, 02.07.2009, www.nybooks.com/articles/2009/07/02/this-woman-is-dangerous/ (01.02.2022).

9 Slavoj Žižek: Not a desire to have him, but to be like him, in: London Review of Books 25 (2003), H. 16, www.lrb.co.uk/the-paper/v25/n16/slavoj-zizek/not-a-desire-to-have-him-but-to-be-like-him (01.02.2022).

Entstehung – ethisch komplex sein müsse. Darauf verweist auch die biografische Graphic Novel *Flung Out of Space* (2022), die, wie die Autorin Grace Ellis auch im Vorwort deutlich macht, im Bewusstsein der ›Schattenseiten‹ von Highsmiths Leben erzählt ist, wie ihrem virulenten Antisemitismus: »History is populated by complicated and destructive human beings.«¹⁰

Durch die Hinzufügung ihrer Kriminalliteratur zum hochliterarischen Kanon wird nicht zuletzt die Beschäftigung mit Highsmith – als privates Lesevergnügen und als Gegenstand von Wissenschaft – gerechtfertigt. Das ist auch fiktionstheoretisch relevant, da ethische Transgressionen in Highsmiths Texten, also Transgressionen in der Regel von sympathischen Everyman-Mördern oder Männern mit Mordfantasien, dadurch als Bestandteil einer autonomen Qualitätsästhetik lizenziert werden können. Oder aber – umgekehrt – ihre Figuren ethische Maßstäbe zwar verletzen, die Texte aber als ›Charakterstudien abweichenden Verhaltens‹ autoritätskritische Devianz und ›Underdogtum‹ abbilden oder schlicht soziale Probleme offenlegen würden.

II.

Aktuell und für das Vorgenannte exemplarisch interessant sind insbesondere die Adaptionen von Highsmiths Hochstapler-Fiktionen, die bereits zur Diagnose einer »Renaissance« von Highsmiths Protagonist Tom Ripley geführt haben.¹¹ Literaturhistorisch lassen sich Hochstapler- oder, im weiteren Sinne, *Con-Man*-Fiktionen als Elitenkritiken oder sogar als Krisenphänomene deuten. In der Regel führen Hochstaplerfiguren Eliten vor, indem sich Hochstapler dadurch Zugang zu gesellschaftlichen Oberschichten verschaffen, dass sie deren gruppenspezifischen Habitus spiegeln. Indem Gruppenzugehörigkeit eben lediglich als Frage der richtigen Haltung und nicht als intrinsische Qualität vorgeführt wird, ist Klassen- und Institutionenkritik eine literatursoziologische Affordanz des Genres. Es gehört zu den Charakteristika vieler Hochstaplerromane, dass Hochstaplerfiguren selbst nicht in der Lage sind, aus dem Spiel mit hege-

10 Grace Ellis/Hannah Templer: *Flung Out of Space*. Inspired by the Indecent Adventures of Patricia Highsmith, New York 2022, Author's Note.

11 Wieland Schwanebeck: Mr. Ripley's Renaissance. Notes on an Adaptable Character, in: *Adaptation* 6 (2013), H. 3, S. 355–364.

monialen Rollen ausbrechen. Durch diese Rollenverteilung bekommen sie textintern die Sympathie der Oberschichtsfiguren und die Leser*innen ein spannungsvolles Vergnügen: Spannung, weil ständig die Entdeckung droht und Sympathie, weil sich im Hochstapler Elitenkritik, Partizipationswünsche und Ermächtigungsfantasien vereinigen. Kultursoziologisch sind Hochstaplerfiguren als »literarische Populisten« zu verstehen, die Vorurteile gegenüber Eliten bestätigen, ohne selbst konsequent aus dem Spiel mit Elitenrollen ausbrechen zu können.

Insofern ist es auch kein Zufall, dass infolge der Weltwirtschaftskrise nach 2007 eine ganze Reihe neuer Hochstaplernarrative entstand – sowohl im Bereich des fiktionalen als auch faktualen Erzählens. Ein aktuelles Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum ist der Roman *Für immer die Alpen* (2020) von Benjamin Quaderer, in dem eben durch ein Hochstaplernarrativ die korrupte Finanzbranche vorgeführt wird. Gegenbild zu diesen fiktionalen Schelmenerzählungen sind faktuale Hochstapler- und im weiteren Sinne Betrügererzählungen, die nicht primär auf Tätersympathieeffekte setzen, sondern die Schwäche von Institutionen damit demonstrieren, dass sie auf Inkompetenz hereingefallen sind. Da denkt man etwa an Juan Morenos Sachbuch *Tausend Zeilen Lüge*, das den Spiegel-Reporter Claas Relotius als den »größten Hochstapler im deutschen Journalismus« vorstellt und die Fehleranfälligkeit der Spiegel-Redaktion dadurch beweist, dass sie die groben handwerklichen Probleme der Texte von Relotius nicht erkannte und von ihm geblendet war.¹² Die bekanntesten Hochstaplerfiktionen sind die von Highsmith, die über 40 Jahre entstandene, fünfteilige Ripley-Romanreihe. Highsmiths Ripley ist ein Betrüger und Mörder, der Amerika verlässt und in zunehmendem Reichtum den Rest seines Lebens in Europa verbringt. *The Talented Mr. Ripley* ist zunächst ein Porträt der amerikanischen Klassengesellschaft in der Nachkriegszeit: Durch Vortäuschen eines Studiums an einer Ivy-League-Universität kann sich der verwaiste, aus der Arbeiterschaft stammende Ripley das Vertrauen einer New Yorker High-Society-Familie erschleichen. Auf Kosten der Familie Greenleaf reist er nach Italien, um deren verlorenen Sohn Dickie heimzuholen, tatsächlich aber seiner Verhaftung als Finanzbetrüger zu entgehen. In Europa befreundet er sich erst mit Dickie, ermordet ihn aber schließlich, um in dessen Rolle zu schlüpfen und selbst als privilegierter Dickie durch Europa zu reisen.

12 Juan Moreno: *Tausend Zeilen Lüge*. Das System Relotius und der deutsche Journalismus, 3. Aufl., Berlin 2019, S. 9.

Im Tandem mit der hochliterarischen Kanonisierung geht eine cross-mediale Popularisierung von Highsmith einher, die auf der Kanonizität ihrer eigenen Texte aufbaut. So schrieb der *Guardian* darüber, »[h]ow Patricia Highsmith became hip«.¹³ Wie Žižek völlig zurecht festgestellt hat, haben die meisten der zahlreichen Verfilmungen dieser Romanreihe den Highsmith-Ripley verfehlt. In der Regel haben sie nur ausgewählte Charakteristika der Figur abbilden können – der Ripley von Alain Delon aus den 1960er Jahren ist selbstsicher, aber zu stumpf, der von Dennis Hopper aus den 1970er Jahren intelligent, aber zu amerikanisch, und der von Matt Damon aus den späten 1990er Jahren misogyn, aber zu obsessiv.

Diese Abweichungen liegen unter anderem daran, dass Highsmith-Figuren mit der literarischen Form des Romans verbunden sind. Sie sind ohne die Immersion, die nur eine Erzählinstanz leisten kann, die quasi als narratives Alibi Perspektive und Gefühlswelt der Täter bedingungslos reproduziert, nicht denkbar. Dem literarischen Ripley-Vorbild am nächsten kommen vielleicht John Malkovich oder Barry Pepper, weil die neueren Verfilmungen von Liliana Cavani und Roger Spottiswoode – trotz aller Änderungen an der Handlung – den Zyniker Ripley zuverlässig als sympathischen Antihelden abbilden. Unabhängig von der Frage nach der richtigen Nachahmung der literarischen Vorlage sind die neueren Filme vor allem aufgrund der sozialen Kontexte interessant, in denen sie entstanden. So sind etwa Deutungen der aktualisierten Ripley-Hochstaplerfiguren als Satiren der fluiden neoliberalen Gesellschaft möglich. Es sind vor allem die Hochstapler-Romane von Highsmith, die bis heute am intensivsten medial rezipiert und aufbereitet werden: Zuletzt hat der amerikanische, sich als Qualitätsfernsehen verstehende Pay-TV-Sender *Showtime* die Fernsehserialisierung der Ripley-Romane angekündigt, die seit 2021 produziert wird.

III.

Mit der Ripley-Figur und im weiteren Sinne den Hochstaplerfiguren sind Probleme instabiler, wandelbarer Identitäten verbunden. Kulturhistorisch lässt sich das bei Highsmith mit der Entstehungszeit der Texte

13 Vgl. John Dugdale: How Patricia Highsmith became hip, in: The Guardian, 16.05.2014, www.theguardian.com/books/2014/may/16/patricia-highsmith-hip-films-books-adaptations (01.02.2022).

begründen, also den sich wandelnden sozialen Rollenbildern in der amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. In heutigen post-strukturalistischen Diskursen werden Highsmiths Repräsentationen von geschlechtlicher und sexueller Identität häufig als subversiv interpretiert – insbesondere hinsichtlich ihrer Kritik an der heteronormativen, hegemonialen Männlichkeit. Dabei sticht vor allem die Studie *Der flexible Mr. Ripley* (2014) hervor, die mit Judith Butler die Ripley-Romane als Dekonstruktion sich sozialhistorisch wandelnder hegemonialer Männlichkeitsbilder der Nachkriegsjahrzehnte liest, da Männlichkeit in Highsmiths Hochstaplerromanen als Performanz, als Schauspiel vorgeführt werde, dessen Narration so doppelbödig funktioniere, dass sie die Leser*innen ironischerweise selbst in ihrer Wahrnehmung eines psychopathischen Mörders bewusst täusche.¹⁴ Die Filmadaption des *Talented Mr. Ripley* mit Matt Damon von 1999 war letztlich auch so eine Rezeptionspraktik, die kritische Männlichkeit in den Vordergrund rückte. Der Film stellte die Schwulenverfolgung in den 1950ern dar, über die spätestens in den 1990ern offen in den USA diskutiert werden konnte, aber auch die brutale Gewalt eines Mannes, der patriarchale Männlichkeitsvorstellungen verinnerlicht hatte. Derartige innovative Interpretationsansätze sind, wie im Folgenden gezeigt werden soll, nicht völlig unproblematisch.

Die historische Männlichkeitsforschung hat gezeigt, dass die moderne Geschichte durchzogen ist von Krisenklagen, die in der Regel mit Sehnsüchten nach einer Stabilisierung patriarchaler Männlichkeiten verbunden waren – insbesondere in der postindustriellen Gesellschaft seit den 1950er Jahren, in der männliche Rollenverständnisse von Beruf, Staat und Familie neu verhandelt werden und der Feminismus beständig an Einfluss gewinnt.¹⁵ Das zeigt sich auch in den Ripley-Romanen. Abgestoßen ist Tom Ripley von seiner schwindenden Bedeutung als Mann am unteren Ende der urbanen amerikanischen Mittelschicht, gekennzeichnet durch »the riffraff, the vulgarians, the slobs he thought he had left behind« und durch die Freundin seines Bekannten, »whom Tom couldn't bear to look at.«¹⁶ Ebenso uninteressiert ist er an seiner stereotypen, kalten

14 Vgl. Wieland Schwanebeck: *Der flexible Mr. Ripley. Männlichkeit und Hochstaperei in Literatur und Film*, Köln 2014.

15 Vgl. Jürgen Martschukat: *Die Ordnung des Sozialen. Väter und Familien in der amerikanischen Geschichte seit 1770*, Frankfurt/New York 2013, S. 263–292 und Jürgen Martschukat/Olaf Stieglitz: *Geschichte der Männlichkeiten*, Frankfurt/New York 2008, S. 64f.

16 Patricia Highsmith: *The Talented Mr. Ripley*, New York/London 2008, S. 34.

Stiefmutter, die er schon als Jugendlicher hatte umbringen wollen, und nicht besonders interessiert ist er auch an seiner Freundin Cleo, ihrem »long pale face«.¹⁷ Wenn Cleo vor seiner Abreise aus Amerika glaubt, dass »[m]en [...] have all the luck. Nothing like that could ever happen to a girl. Men're so free«, so scheint es Ripley, »it was the other way around.«¹⁸ In Europa angekommen, wird Dickies eigene Freundin Marge, vom Aussehen her »healthy and unsophisticated-looking«,¹⁹ in ihrer Arbeit als untalentierte Schriftstellerin und in ihrer Depression nicht nur durch Ripley, sondern im Gegensatz zu Tom von der Erzählinstanz selbst durch Stereotype unattraktiver, labiler Weiblichkeit abgewertet, recht zuverlässig zur obsessiven Unsympathin gemacht.

Die ethische Dimension der Ästhetik von Highsmiths Texten, die auf Sympathie und Identifikation mit den männlichen Tätern abzielt, hat ihr das respektvoll verwendete Label »dark« eingebracht, das Fans wie die amerikanische Fantasy-Autorin Carmen Maria Machado verwenden.²⁰ Dieser Sympathie-Effekt führt interessanterweise auch dazu, dass Ripleys markante Verstöße gegen die Heteronormativität nicht als negativ, sondern als Sehnsuchtsorte in der patriarchalen Ordnung markiert werden. So zeigen sich in Europa seine unbefriedigten homosexuellen Gefühle für Dickie, die er erst durch seinen Mord an ihm überwinden kann.

Diese Unterdrückungserzählung von Homosexualität – also Ripley in der schwulenfeindlichen Gesellschaft der USA der 1950er – macht nicht nur den *Talented Mr. Ripley* heute zu einem Klassiker der ›Queer Literature‹. Ein anderes Beispiel von Highsmith wäre ihr lesbischer Liebesthriller *The Price of Salt* oder *Carol* von 1952, der 2015 mit Cate Blanchett und Mara Rooney verfilmt wurde. Auch dieser Text kann in gewisser Weise der historischen Kriminalliteratur zugeordnet werden, insofern er die Geschichte einer verbotenen Liebe erzählt. Diese Texte waren schon früher als queere Untergrundliteratur bekannt, aber sie werden eben jetzt für die sich als aufgeklärt und emanzipativ verstehende heterosexuelle Mehrheitsgesellschaft rezipiert, indem sie als Formate mit historischem

17 Ebd., S. 31.

18 Ebd., S. 32.

19 Ebd., S. 24.

20 Carmen Maria Machado: Twisted brilliance. Patricia Highsmith at 100, in: The Guardian, 09.01.2021, www.theguardian.com/books/2021/jan/09/twisted-brilliance-patricia-highsmith-at-100 (01.02.2022).

Setting aufbereitet werden.²¹ So ist die Verfilmung *Carol* ganz betont ästhetisch als Retro-Kunst in die 1950er verlegt: Figuren fahren mit alten Autos herum und die dezente Farbgestaltung ist im trüben Noir-Stil gehalten. Die latente Assoziation von Homosexualität mit Kriminalität gibt Highsmith auch in diesem Werk nicht auf: Im Verbotenen, im latent oder tatsächlich Kriminalisierten erst wird bei ihr Queerness zum literarischen Gegenstand, was zur romantisierenden Repräsentation historisch unterdrückter queerer Menschen in heutigen Highsmith-Verfilmungen wie *Carol* geführt hat.²²

Natürlich lässt sich die ambivalent beschreibbare Thematik Highsmiths – zwischen antifeministischer Reaktion und sexueller Revolution, zwischen sozialer Anpassung und Abweichung – unmittelbar mit dem ausgehenden McCarthyismus und den kommenden, progressiven *Sixties* kontextualisieren. Sie weist aber über die Ära der 1950er Jahre hinaus, denn Highsmiths Texte werden in und außerhalb der Literaturwissenschaft der Gegenwart als Kritiken an dominanten, normativen Männlichkeitsvorstellungen wiederentdeckt und gefeiert. In diesem Zusammenhang ist auch *The Boy Who Followed Ripley* (1980) relevant, ein Hochstaplerroman, der zu großen Teilen im »sexuell befreiten« Westberlin spielt, wo Ripley nun als Dragqueen verkleidet Schwulenclubs besucht – allerdings mit einem minderjährigen Jungen, der schließlich Selbstmord begeht.

Im Kontext des Hochstaplergenres scheint es möglich, den *Talented Mr. Ripley* als Karikatur eines sozialen Aufsteigers und eines Zwangs zum Habitus zu lesen oder – im Sinne der »Masculinity Studies« – gar als kritische Reflexion auf die (Erwartungs-)Haltungen seiner Leser*innen, deren Vertrauen die Erzählung erschleicht.²³ Wie dahingehend zurecht bemerkt wird, ist das Ripley-Narrativ selbst eine mit narrativer Lust ausgestattete Männerfantasie für die Leser*innen. Das spannungsreiche Mitfiebern mit Ripley wird damit belohnt, dass er nie gefasst wird und stattdessen in den folgenden Romanen seinen neugewonnenen Status immer weiter festigt; deutlich ist die Ablehnung einer Genreformel, die die abschließende Aufklärung des Verbrechens zum Gegenstand hat, da das Entkommen des

21 Vgl. Eleonora Ravizza: Revisiting and Revising the Fifties in Contemporary US Popular Culture. Self-Reflexivity, Melodrama, and Nostalgia in Film and Television, Berlin 2020, S. 169–202.

22 Ebd., S. 182–187.

23 Zu Letzterem vgl. Schwanebeck: Der flexible Mr. Ripley.

Täters im Zentrum der Erzählung steht.²⁴ Weil die Romane aber derart ungebrochen Erfahrung und Wahrheit für die Leser*innen subjektivieren, bleibt die ihnen zugeschriebene Lesbarkeit als literarische Vehikel einer *kritischen Dekonstruktion* von Männlichkeitserwartungen zumindest fragwürdig. Durch ihre Spiegelung im Hochstapler wird patriarchale Macht durchaus als Männerfantasie herausgestellt, als Konstrukt, das auch unterlaufen werden kann; die absolut zuverlässige Täterperspektive bewirkt aber konsequent Sympathie mit Ripleys Wunsch, als der allseits respektierte und privilegierte Dickie zur sozialen und kulturellen Oberschicht der Männer dazuzugehören. Denn: »he felt that identifying himself as Thomas Phelps Ripley was going to be one of the saddest things he had ever done in his life.«²⁵

Hinsichtlich der immersiven Kraft der Ripley-Figur inner- und außerhalb der Erzählung ist wiederum der Entstehungskontext von Highsmiths Werk interessant, nämlich das verunsicherte Patriarchat der 1950er, das ja auch am Anfang des *Talented Mr. Ripley* abgebildet wird – das Oberhaupt der Greenleaf-Familie ist ein an seiner mangelnden Autorität leidender Vater, der auf einen Betrüger aus der unteren Mittelschicht vertraut, der wiederum selbst mit seinem klassen- und geschlechtscodierten Status unzufrieden ist. Aber im Moment der Infragestellung ihrer Natürlichkeit wird hegemoniale Männlichkeit von Ripley nicht nur als Performanz erkannt, sondern damit auch erst recht kopierfähig gemacht – der anhaltende Betrug von Ripley ist ein sehnsvoller, fiktionalisierter Ausweg aus der Männlichkeitskrise. Mithilfe dessen kann Ripley erst recht, nämlich selbstbewusst, patriarchale Männlichkeitsrollen – als Ehemann, auch als Gelegenheitsvater, als Gutsbesitzer – leben. Nostalgisches Schwelgen steht damit im Zentrum der affektiven Funktionsweise des Hochstaplernarrativs.²⁶

Nach *The Talented Mr. Ripley* aus den 1950er Jahren setzen der Kunstfälscherroman *Ripley Under Ground* (1970) und der Mafiathriller *Ripley's Game* (1974) Highsmiths Männlichkeitsfiktionen fort. Unter anderem alimentiert vom Geld der Greenleaf-Familie wohnt Ripley nun als Privatier

24 Vgl. Ulrich Weber: Patricia Highsmith, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 153–157, hier S. 154.

25 Highsmith: *The Talented Mr. Ripley*, S. 189.

26 Vgl. hierzu auch Wieland Schwanebeck: John Wayne geht – die Hochstapler kommen. Männlichkeitspolitik und *confidence games* in Ben Afflecks *Argo*, in: *Rabbit Eye* 10 (2016), S. 84–99, hier S. 91f.

unter seinem eigenen Namen in einem Anwesen außerhalb von Paris. War der etwas jüngere Ripley noch ständig von Ängsten geplagt, ist der 1970er-Jahre-Ripley als aus Notwendigkeit handelnder, superheldenhafter Betrüger und Mörder zum maskulinen Stabilitätsanker und Vorbild für seine weicheren, bündisch organisierten Freunde – und den als passiven ›Komplizen‹ mitfiebernden Leser*innen – geworden. Es fällt schwer, diesen als in seiner unbegrenzten Freizeit aktiven Ripley überhaupt noch dem Hochstaplergenre zuzuordnen. So stellt etwa *Ripley's Game* per Perspektivwechsel – einer häufigen Erzähltechnik Highsmiths – die dominante Männlichkeitsperformanz Ripleys der seines nervösen Nachbarn entgegen, der schließlich wegen seiner eigenen Verstrickungen ins organisierte Verbrechen von seiner Frau verlassen wird.

Ermittler*innenfiguren, sowohl aus der Polizei, aber auch Privatleute, sind in Highsmiths Hochstaplerroman als Stalker charakterisiert, deren moralischer Status unterhalb dem der Täterfiguren liegt – was an sich erst einmal eine veritable Herrschaftskritik ist, wenngleich bei Highsmith dadurch andere soziale Hierarchien stabilisiert werden. Sympathie und Antipathie werden nämlich durch die personale Erzählerinstanz und die Figurengestaltung gesteuert, die zumindest bei den Leser*innen anschlussfähige positive und negative Stereotype und Identitäten reproduzieren.

Ein markantes Beispiel aus den Ripley-Romanen sind etwa David Pritchard und seine Frau Janice aus *Ripley Under Water* von 1991. Obwohl sie ihr Verhalten durch Verweise auf Recht und Moral rechtfertigen, verdächtigen und stalken sie Ripley für seine vergangenen Verbrechen aufgrund ihrer obsessiven Persönlichkeiten. Pritchards Frau ist psychisch labil und wird von ihrem Mann geschlagen, genießt aber auf masochistische Weise diese Kontrolle. Selbst Kritik an männlicher Gewalt ist also mit dem Klischee einer weiblichen Unterwerfungshaltung verbunden, wodurch auch Janice abgewertet und unsympathisch gemacht werden kann. Pritchard selbst wird als ungebildeter Amerikaner als Gegensatz zum europäisierten Ripley charakterisiert.

Das klassenbasierte Klischee von Kultiviertheit in Differenz zu Naivität oder Unbildung ist zentral im Werk von Highsmith – und auch ein Faszinosum in der aktuellen Rezeption. So stellen heutige Texte über Highsmith häufig die formelle Attraktivität der europäischen Landschaften in den Ripley-Romanen heraus. Diese werden gern nostalgisch als bil-

dungsbürgerliche Reiseführer durch Westeuropa gelesen.²⁷ Die Schönheit des dargestellten alten europäischen Raums spielt auch in vielen heutigen Verfilmungen eine Rolle. Die neueren, in die Gegenwart verlegten Ripley-Verfilmungen mit John Malkovich oder mit Willem Dafoe fanden zum Beispiel in italienischen und französischen schlossartigen Palaisgebäuden statt, die als Sehnsuchtsorte in der neoliberalen Abstiegsgesellschaft funktionieren. So überrascht es auch nicht, dass inzwischen eine deutsche Kleidungsfirma unter dem Label »Tom Ripley« Herrenmode im 50er-Jahre-Retrostil vertreibt, da das literarische Vorbild eine »Legende« sei, »die bis heute fasziniert«.²⁸

Vor dem Hintergrund sich wandelnder Familienideale verlegt Highsmith den post-*Sixties* Ripley in die für ihn nicht unglückliche Simulation von konsensueller Vaterschaft und Ehe: Hier hat er eine junge, hübsche Ehefrau, die zwar auch reichlich stereotyp charakterisiert ist, als Frau aber nicht mehr Ripleys Abneigung, sondern eine auf Gegenseitigkeit beruhende distanzierte Zuneigung erfährt. Ripley versteht sich als ihr Beschützer und profitiert dafür von ihrem gehobenen Status in der französischen Gesellschaft. Der Ehemann Ripley kann sich Gewaltfantasien gegenüber Frauen fast vollkommen entziehen. In *Ripley Under Ground*, *Ripley's Game* und *Ripley Under Water* wird er von den schrillen Partnerinnen seiner Freunde und Gegner gehasst und verfolgt.

Nach Kate Manne äußert sich Misogynie dadurch, dass Frauen in »gute« und »schlechte« getrennt werden.²⁹ Manne zufolge werden Frauen in misogynen Strukturen danach beurteilt, ob sie männlichen Interessen im Wege stehen oder nicht. Eben diese Trennung nehmen auch die Ripley-Romane narrativ vor. Frauen sind für Ripley nur Symbol und Gehilfen zur Wahrung seines Platzes in der gehobenen Gesellschaft – wie seine aus reichem Elternhaus stammende Frau Héloïse, die von seiner kriminellen Karriere nicht nur weiß, sondern sie auch querfinanziert.

Highsmiths Romane *Deep Water* (1957) oder *This Sweet Sickness* (1960) porträtieren dagegen Männer, die Frauen, von denen sie abgelehnt worden waren, obsessiv verfolgen oder töten. Diese Romane sind die ultimativen – sicher sozialkritisch interpretierbaren – Porträts des toxischen *nice*

27 Vgl. Edmund White: In *The Talented Mr. Ripley*, a Shape-Shifting Protagonist Who's Up to No Good, in: The New York Times, 24.3.2021, www.nytimes.com/2021/03/24/t-magazine/talented-mr-ripley-patricia-highsmith.html (01.02.2022).

28 »About Tom«, <https://unternehmen.tom-ripley.com/> (01.02.2022).

29 Vgl. Kate Manne: *Down Girl. Die Logik der Misogynie*, Berlin 2020.

guy, also von Männern, die aus ihrem Selbstverständnis als sensible und respektvolle Personen einen Anspruch auf Beziehungen zu Frauen ableiten. Es gehört zu vielen Texten von Highsmith, dass sie die Protagonistin von *Deep Water* als unsympathische *femme fatale* zeichnet, die sich nicht auf ihren *nice guy*-Ehemann Vic, sondern auf ungebildete und unsensible Männer einlässt, die nacheinander von Vic ermordet werden, bis er aus unausweichlicher Wut schließlich auch seine Frau tötet. So charakterisiert Highsmith in *Plotting and Writing Suspense Fiction* Vics Frau selbst als »primitive.«³⁰ Spannung wird also dadurch aufgebaut, dass Täterfiguren in tragikomische Handlungssequenzen eingebunden werden, an denen andere Figuren – normalerweise unsympathische Frauen und Männer – Mitschuld tragen.

Oft haben sich heutige Biografien mit der (aufgrund des psychoanalytischen Biografismus selbst problematischen) Frage auseinandergesetzt, warum es ausgerechnet eine Frau wie Highsmith war, die Texte mit misogynen Tendenzen schrieb. Zieht man Highsmiths *Kleine Geschichten für Weiberfeinde* (*Little Tales of Misogyny*, 1975) heran, so zeigt sich eine mögliche Doppelbödigkeit. Im Kontext der feministischen Umbrüche der 1960er Jahre wirkt diese Serie von 17 Kurzgeschichten wie eine parodistische Klarstellung ihrer eigenen Romane: Durchweg als obszön und exzessiv charakterisierte Frauen – Klischees von unbegabten Künstlerinnen, untreuen Ehefrauen und schrillen Müttern, darunter auch eine Höhlenfrau – verunglücken oder werden von ehemaligen Liebhabern umgebracht. Wollte sich Highsmith hier gegen mögliche Kritiker verteidigen, nicht nur stereotype Weiblichkeit, sondern auch stereotype Männlichkeit lächerlich machen?

Mit ihrem jetzt als *Great American Novel* gehandelten Roman *The Price of Salt* (1952) hatte Highsmith tatsächlich eine lesbische Liebesgeschichte geschrieben, die mit großer Empathie für ihre Protagonistinnen die Männerwelt der 1950er Jahre als Bedrohung von nach Unabhängigkeit strebenden Frauen darstellt. Für die damalige Zeit ist der Text auch interessant, insofern die Frauen zum Schluss gegen Widerstände zusammenbleiben, also kein totales Scheitern repräsentiert wird. Ebenfalls wird ihr Roman *Edith's Diary* (1977) als wiederentdecktes feministisches Meisterwerk vermarktet. In diesem zwischen ihren träumerischen Tagebuchaufzeichnungen und Szenen eines erdrückenden Hausfrauenalltags oszil-

30 Highsmith: *Plotting and Writing Suspense Fiction*, S. 90.

lierenden Roman verfällt die Protagonistin langsam dem Wahnsinn, weil sie Schuld als Mutter und als Ehefrau verinnerlicht hat. Diese Figur ähnelt auf viel weniger groteske Weise der Frau von David Pritchard aus den Ripley-Romanen. Man bemitleidet Edith für ihr unterwürfiges Mutter- und Ehefraudasein, was selbst, sehr vorsichtig formuliert, ein bestimmtes Stereotyp von Weiblichkeit zur Sympathie lenkung nutzt.

Die Reproduktion von Stereotypen, auch vor dem Hintergrund einer allgemeinen Misanthropie, die auch Männer betrifft, wie sie in den *Geschichten für Weiberfeinde* auftauchen, heben diese aber nicht notwendigerweise auf. Highsmiths ästhetische Strategie kann in einigen ihrer Texte an heutige formal als ironisch eingeordnete, zynische antifeministische Diskurse erinnern, deren Genealogie der kulturellen Transgression etwa von Angela Nagle beschrieben worden ist.³¹ Denn auch bei Highsmith können subversive Ironie und zuverlässige Stereotypenreproduktion bis zur Ununterscheidbarkeit verschwimmen. So können die *Geschichten für Weiberfeinde*, wie die von »Der Hure mit staatlicher Genehmigung oder die Ehefrau«, auch wie literarische Versuche wirken, zeitgenössische Feminist*innen infolge der 1960er Jahre zu provozieren. Trotzdem ist es wiederum eher Zeugnis der politischen Kontextabhängigkeit ihrer Rezeption statt des literarhistorischen Gehalts von Highsmiths Texten, dass ein britischer Blogger Highsmith neulich als »the first Alt-Right troll« bezeichnete und sie damit in eine kulturelle Abfolge mit aktuellen rechten Diskursstrategien stellen wollte.³²

Literaturverzeichnis

Castle, Terry: Gotcha, Pat! Highsmith in My Head, in: London Review of Books 43 (2021), H. 5, www.lrb.co.uk/the-paper/v43/n05/terry-castle/gotcha-pat (01.02.2022).

Coşar Çelik, Seda: Misogynistic Representations of Dance and The Female Dancer in Patricia Highsmith's *The Dancer*, in: KOSBED 30 (2015), S. 113–122.

31 Vgl. Seda Coşar Çelik: Misogynistic Representations of Dance and The Female Dancer in Patricia Highsmith's *The Dancer*, in: KOSBED 30 (2015), S. 113–122 und Angela Nagle: Kill All Normies. Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right, Winchester/Washington 2017, S. 31.

32 Tom Hart: Patricia Highsmith Was the First Alt Right Troll, Medium.com, 13.3.2018, medium.com/vandal-press/patricia-highsmith-as-the-first-internet-troll-8f8544b82562 (01.02.2022 via web.archive.org).

- Dirda, Michael: This Woman is Dangerous, in: New York Review of Books, 02.07.2009, www.nybooks.com/articles/2009/07/02/this-woman-is-dangerous/ (01.02.2022).
- Dugdale, John: How Patricia Highsmith became hip, in: The Guardian, 16.5.2014, www.theguardian.com/books/2014/may/16/patricia-highsmith-hip-films-books-adaptations (01.02.2022).
- Ellis, Grace/Hannah Templer: Flung Out of Space. Inspired by the Indecent Adventures of Patricia Highsmith, New York 2022. Kindle E-Book.
- Hart, Tom: Patricia Highsmith Was the First Alt Right Troll, Medium.com, 13.03.2018, medium.com/vandal-press/patricia-highsmith-as-the-first-internet-troll-8f8544b82562 (01.02.2022 via web.archive.org).
- Herrmann, Leonhard/Silke Horstkotte: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Stuttgart 2016.
- Highsmith, Patricia: Plotting and Writing Suspense Fiction, New York 1983.
- Highsmith, Patricia: The Talented Mr. Ripley, New York/London 2008.
- Kaube, Jürgen: Sympathie für den Teufel. 100 Jahre Patricia Highsmith, in: FAZ, 19.01.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/patricia-highsmith-zum-100-geburtstag-der-schriftstellerin-17147755.html (01.02.2022).
- Machado, Carmen Maria: Twisted brilliance. Patricia Highsmith at 100, in: The Guardian, 09.01.2021, www.theguardian.com/books/2021/jan/09/twisted-brilliance-patricia-highsmith-at-100 (01.02.2022).
- Manne, Kate: Down Girl. Die Logik der Misogynie, Berlin 2020.
- Martschukat, Jürgen/Olaf Stieglitz: Geschichte der Männlichkeiten, Frankfurt/New York 2008.
- Martschukat, Jürgen: Die Ordnung des Sozialen. Väter und Familien in der amerikanischen Geschichte seit 1770, Frankfurt/New York 2013.
- Moreno, Juan: Tausend Zeilen Lüge. Das System Relotius und der deutsche Journalismus, 3. Aufl., Berlin 2019.
- Nagle, Angela: Kill All Normies. Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right, Winchester/Washington 2017.
- Nünning, Vera/Ansgar Nünning: Sympathienlenkung, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 2004, S. 267–270.
- Ravizza, Eleonora: Revisiting and Revising the Fifties in Contemporary US Popular Culture. Self-Reflexivity, Melodrama, and Nostalgia in Film and Television, Berlin 2020.
- Schwanebeck, Wieland: Mr. Ripley's Renaissance. Notes on an Adaptable Character, Adaptation 6 (2013), H. 3, S. 355–364.
- Schwanebeck, Wieland: Der flexible Mr. Ripley. Männlichkeit und Hochstapelei in Literatur und Film, Köln 2014.
- Schwanebeck, Wieland: John Wayne geht – die Hochstapler kommen. Männlichkeitspolitik und *confidence games* in Ben Afflecks *Argo*, in: Rabbit Eye 10 (2016), S. 84–99.

»How Patricia Highsmith became hip«.

Weber, Ulrich: Patricia Highsmith, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 153–157.

White, Edmund: *The Talented Mr. Ripley*, a Shape-Shifting Protagonist Who's Up to No Good, in: The New York Times, 24.03.2021, www.nytimes.com/2021/03/24/t-magazine/talented-mr-ripley-patricia-highsmith.html (01.02.2022).

Žižek, Slavoj: Not a desire to have him, but to be like him, in: London Review of Books 25 (2003), H. 16, www.lrb.co.uk/the-paper/v25/n16/slavoj-zizek/not-a-desire-to-have-him-but-to-be-like-him (01.02.2022).

Von der Wiederkehr der Weimarer Republik, aber in Reihe.
Die Zwischenkriegszeit in Kriminalerzählungen von Anne Stern und
Susanne Goga

Und Weimar. Weimar, Weimar, Weimar: So wird jetzt geredet.¹

Historische Jubiläen sind stets erinnerungspolitische Anlässe eines »Kampf[es] um das Gedächtnis«.² So auch das Gedenken an die hundertjährige Ausrufung der Republik, das am 9. November 2018 kalendarisch pünktlich als zeremonieller Festakt mit einer Rede des Bundespräsidenten begangen wurde.³ In diesem Fall allerdings traf das ritualisierte kollektive Erinnern an diesen Gründungsmoment der Weimarer Republik auf eine Öffentlichkeit, die in ihren gesellschaftspolitischen Debatten die – auch von Frank Walter Steinmeier vorgetragene – zweipolige Geschichtserzählung von *Promise and Tragedy*⁴ längst als Warnung vor einer Wiederkehr »Weimarer Verhältnisse« aktualisiert hatte.

So pointiert bereits ein Jahr zuvor Andreas Wirsching zum Auftakt einer siebenteiligen Essay-Reihe in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: »Auf leisen Sohlen schleicht sich ein Gespenst in die deutsche Debatte ein, das man auf immer in der Besenkammer der Geschichte abgelegt zu haben glaubte: Es ist das Gespenst der »Weimarer Verhältnisse«.⁵ Angesichts gesellschaftspolitischer Prozesse wie ökonomischen Krisen und des Erstarkens rechtsextremer politischer Kräfte sowie historischer Ereignisse wie der Thüringer Ministerpräsidentenwahl im Jahr 2019 und dem politi-

1 Tobias Rüther: Ende der Analogien, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.11.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/regierungsbildung-kein-vergleich-mit-weimar-oder-der-stunde-null-15311102.html (05.05.2022).

2 Emil Brix/Hannes Stekl (Hrsg.): Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa, Wien u.a. 1997.

3 Die Rede ist im Wortlaut online zugänglich. Frank-Walter Steinmeier: „Eine tiefgreifende Zäsur in der deutschen Geschichte“, in: Süddeutsche Zeitung, 09.11.2018, www.sueddeutsche.de/politik/steinmeier-rede-wortlaut-1.4203752 (05.05.2022).

4 Eric D. Weitz: Weimar Germany. Promise and Tragedy, Princeton, NJ u.a. 2007.

5 Andreas Wirsching: Weimarer Verhältnisse? (1) Appell an die Vernunft, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.04.2017, www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/weimarer-verhaeltnisse-appell-an-die-vernunft-14985470.html (05.05.2022).

schen Mord an Walter Lübcke⁶ erweise sich eine beunruhigende, nachgerade unheimliche historische Aktualität, die es geraten lassen scheint, die entscheidende ›Lehre aus Weimar‹ zu beherzigen:

Die Freiheit als die wichtigste Frucht der Demokratie ist ein viel zu kostbares Gut, als dass wir es uns leisten könnten, nicht ausreichend wachsam zu sein. Das Menetekel der Weimarer Republik besteht auch darin, dass sie vor Augen geführt hat, wie rasch und unerwartet die Freiheit verspielt werden kann.⁷

Die gesellschaftspolitischen Debatten der Gegenwart sind in der – funktional vielfach einsetzbaren – Rede von den ›Weimarer Verhältnissen‹ mithin von einer Sorge um Freiheit und Stabilität der Berliner Demokratie bestimmt, die sich aus dem Wissen um die Zäsur ›1933‹ ableitet. Das kulturelle Feld der Gegenwart bietet demgegenüber mediale Fiktionen, die nicht nur eine »Culture in Crisis and a Culture of Crisis«⁸ vergegenwärtigen, sondern in das retrospektiv erarbeitete makrogeschichtliche Erzählmodell von »Entstehung und Selbstbehauptung« (1918–1923) der Demokratie über die »Phase einer relativen Stabilisierung« (1924–1929) bis hin zu »Auflösung und Zerstörung« (1930–1933)⁹ gleichsam metonymisch Plots einer möglichen Emanzipation und Träume vom Fortschritt eintragen.¹⁰ Vor diesem Hintergrund einer unheimlichen Aktualität in den Diskursen der Gegenwart fragt der Beitrag nach der Verarbeitung der Weimarer Republik als offenem Möglichkeitsraum in den Krimi-Reihen von Anne Stern und Susanne Goga.

6 Vgl. etwa Heinrich Wefing: Nichts ist vergangen, in: Die Zeit, 18.06.2019, www.zeit.de/2019/26/walter-luebcke-rechtsextremismus-mord-nsu-weimarer-republik (05.05.2022); Michael Dreyer/Andreas Braune: Ein bisschen Weimar?, in: Die Zeit, 09.12.2019, www.zeit.de/2019/51/thueringen-weimarer-republik-koalitionsbildung-die-linke-afd (05.05.2022) sowie Pascal Beucker: Nichts aus der Geschichte gelernt, in: taz, 06.02.2020, www.taz.de/Skandalwahl-in-Thueringen-/!5662209/ (05.05.2022)

7 Wirsching: Appell an die Vernunft.

8 Todd Herzog: Crime Stories. Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany, New York (NY)/Oxford 2009, S. 1.

9 Eberhard Kolb/Dirk Schumann: Die Weimarer Republik, 8. Aufl., München 2013.

10 Neben Volker Kutschers Romanen um Gereon Rath wären als Beispiele zu nennen u.a. Robert Hültners hochgelobte Romane um Inspektor Kajetan (*Walching*, 1993; *Inspektor Kajetan und die Sache Koslowski*, 1995; *Die Godin*, 1997; *Inspektor Kajetan und die Betrüger*, 2004; *Inspektor Kajetan kehrt zurück*, 2009; *Am Ende des Tages*, 2013), Thomas Ziebulas Reihe um Paul Stainer (*Der rote Judas*, 2021; *Abels Auferstehung*, 2022; *Engel des Todes*, 2022) oder die Reihe im Hollywood der 20er Jahre von Christof Weigold: *Der Mann, der nicht mitspielt*. Hollywood 1921: Harry Engels erster Fall, Köln 2018; ders.: *Der blutrote Teppich*. Hollywood 1922: Hardy Engels zweiter Fall, Köln 2019; ders.: *Die letzte Geliebte*. Hollywood 1923: Hardy Engels dritter Fall, Köln 2020.

I Erzählen von ›Weimar‹ im Genre

Nach Bertolt Brecht zeichnet das spannende und spannungsvolle Wechselspiel zwischen der Evokation einer Krise und ihrer epistemologischen Bewältigung durch die Rekonstruktion der vorgängigen Geschichte wesentlich verantwortlich für die Popularität des Genres im 20. Jahrhundert:

*Wir machen unsere Erfahrungen im Leben in katastrophaler Form. Aus Katastrophen haben wir die Art und Weise, wie unser gesellschaftliches Zusammensein funktioniert, zu erschließen. Zu den Krisen, Depressionen, Revolutionen und Kriegen müssen wir, denkend, die ›insider story‹ erschließen. Wir fühlen schon beim Lesen der Zeitungen [...], daß irgendwer irgendwas gemacht haben muß, damit die offenbare Katastrophe eintrat. Was also hat wer gemacht? Hinter den Ereignissen, die uns gemeldet werden, vermuten wir andere Geschehnisse, die uns nicht gemeldet werden. Es sind die *eigentlichen* Geschehnisse. Nur wenn wir sie wüßten, verstünden wir. [...] Der Mord ist geschehen. Was hat sich da zuvor zusammengezogen? Was war geschehen? Was für eine Situation war entstanden? Nun, man kann es vielleicht erschließen.¹¹*

Im Falle des historischen Kriminalromans vervielfältigt sich dieses erkenntnistheoretische Potenzial einer Aufdeckung der Geschichte hinter der Geschichte des Verbrechens insofern, als dieses hybride Subgenre¹² sich im Spiel mit der Affinität zwischen der Arbeit des Historikers und der Arbeit des Detektivs¹³ einer »historische[n] Aufklärung«¹⁴ verpflichtet zeigt. Entworfen wird eine fiktionale Welt eigenen Rechts, die jedoch insbesondere im realistischen Repräsentationsmodus¹⁵ den Anschluss an bekannte extratextuelle Aneignungen der Vergangenheit sucht, um so die Reibungsfläche zwischen Fakt, Fiktion und Geschichtserzählung zu minimieren.

11 Bertolt Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans [1938/1939], in: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Hans-Detlef Müller. Bd. 22.1: Schriften 2, Teil 1, Berlin u.a. 1993, S. 504–510, hier S. 509.

12 Vgl. Dagmar Dappert: Der historische Kriminalroman als hybrides Genre, in: Kai Brodersen (Hrsg.): *Crimina. Die Antike im modernen Kriminalroman*, Frankfurt/Main 2004, S. 127–142.

13 Vgl. Barbara Korte/Sylvia Paetschek (Hrsg.): *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*, Köln/Weimar/Wien 2009.

14 Achim Saupe: *Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*, Bielefeld 2009, S. 22.

15 Zu den unterschiedlichen Typen des historischen Romans vgl. Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bde., Trier 1995.

Ausgestattet mit dem Anspruch, dass sich im exemplarisch erzählten Fall eine historische Periode in ihren charakteristischen Verwerfungen, zentralen gesellschaftlichen Problemlagen und systemischen Machtkonflikten entbirgt, zeichnen diese Texte ein Bild der Vergangenheit, das dann als realistisch gilt, weil es aus dem Blickwinkel einer interpretierenden Gegenwart anschlussfähig ist an die medial vermittelten und populärwissenschaftlich abgestützten Vorstellungen von dieser Zeit und der für sie als charakteristisch geltenden Verbrechen. Im Unterschied zu historischen Studien vergegenwärtigen historische Kriminalromane nicht nur Geschichte, sondern führen im Genremodell zugleich reflexiv vor, wie »[a]us einzelnen Fakten« im doppelten Wortsinne »eine Geschichte wird«.¹⁶ Als populäres Reflexionsmedium zeitgenössischer Geschichtskulturen¹⁷ partizipieren diese Texte an erinnerungspolitischen Debatten um die Aneignung der Vergangenheit, indem sie in symbolischer Verdichtung Erklärungsnarrative und Geschichtsbilder samt ihrer bildgebenden Verfahren durchspielen.

Im Segment der historischen Kriminalromane, die die »große Erzählung« von Versprechen und Tragödie gleichsam in der einzelnen Mordermittlung verdoppeln, sind gegenwärtig nicht nur eine unüberschaubare Vielzahl von Einzeltexten belegt, die ihre Verbrechen- und Aufklärungsgeschichten gegen den Hintergrund der Weimarer Republik spielen lassen, wie sie das zeitgenössische Geschichtsbild entwirft. Auffällig sind überdies zahlreiche Krimi-Reihen, die entlang der integrierenden Achse eines wiederkehrenden Figurenensembles je neue Fälle im historischen Verlauf der 1920er und beginnenden 1930er Jahre verfolgen.

Diese in Serie geschalteten Ermittlungen, die in ihren *emplotment*-Strukturen, ihrer Verlaufsform und seriellen Taktung eine narrative Affinität zu historiographischen Erzählmodellen aufweisen, lassen sich als »eine zeitgenössische Form der Geschichtsschreibung« begreifen.¹⁸ Aller-

16 Krystyna Kuhn: Wintermörder, München 2007, S. 390.

17 Nach Rüsen ist unter Geschichtskultur die »praktisch wirksame Artikulation von Geschichtsbewußtsein im Leben einer Gesellschaft« zu verstehen. Jörn Rüsen: Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken, in: Klaus Fußmann/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rüsen (Hrsg.): Historische Faszination: Geschichtskultur heute, Köln u.a. 1994, S. 3–26, hier S. 5.

18 Elfriede Müller/Alexander Ruoff: Histoire noire. Geschichtsschreibung im französischen Kriminalroman nach 1968, Bielefeld 2007, S. 14. Müller und Ruoff pointieren diese These im Blick auf ein spezifisches Subgenre kriminalliterarischen Erzählens, das dezidiert Widerspruch einlegt gegen die französische Geschichtserzählung.

dings durchleuchten sie nicht vornehmlich erinnerungspolitisch tabuisierte Bereiche der nationalen Geschichtserzählung, sondern inszenieren die Vergangenheit der Weimarer Republik auch als offenen Proberaum, in dem nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch der alten Ordnung ein Konsens in allen den Alltag betreffenden Bereichen konfliktreich ausgehandelt werden muss.

Gerade in den realistischen historischen Kriminalromanen zur Weimarer Republik¹⁹ ist dabei auffällig, wie konsequent die Texte einerseits den zeitgenössischen Wissenshorizont an Außenseiter-Figuren und ihren Alltag in eine Geschichtserzählung ›von unten‹ binden, während andererseits sorgfältig ausgewählte Konstellationen und Ereignisse eingebunden werden, deren historische und erinnerungspolitische Bedeutung für die Leser*innen der Gegenwart gleichwohl erkennbar ist. Die erinnerungskulturelle Relevanz erweist sich so als rezeptionshistorisches Phänomen, da Figuren und Leser*innen sich in einer je unterschiedlich symbolisch und erinnerungskulturell beschrifteten Welt bewegen. Zu verfolgen ist, wie die Krimi-Reihen von Susanne Goga und Anne Stern in der genrespezifischen Verpflichtung auf ein Schema und seine Variation von einem Zusammenspiel zwischen dem Zitat vorgängiger Vorstellungsbilder und der Fortschreibung bekannter Topoi geprägt sind und so das erinnerungskulturelle Kaleidoskop stets an anderer Stelle still stellen und immer neue kriminalliterarische Bilderbogen der Vergangenheit komponieren.

II »Hulda war kein Mädchen wie die anderen«²⁰ – Die Hebamme als Amateurdetectivin oder: Ermitteln im Schnittfeld von *Romance* und Krimi

Anne Sterns im Berlin der frühen 1920er Jahre einsetzende Reihe um die Hebamme und Amateur-Detectivin Hulda Gold bettet den Nukleus

19 Nach dem Befund von Korte und Paletschek zeichnet sich der historische Roman in seiner »Synthese von Fakt und Fiktion« dadurch aus, dass im Mittelpunkt »imaginierte Figuren« stehen, »die im historischen Szenario ihren persönlichen Lebensweg gehen und dabei von den großen Ereignissen ihrer Zeit berührt werden.« Barbara Korte/Sylvia Paletschek: Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel, in: dies. (Hrsg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, S. 9–60, hier S. 22f. Zum retrospektiven historischen Kriminalroman vgl. den Beitrag von Thomas Kniesche in diesem Band.

20 Anne Stern: Fräulein Gold. Schatten und Licht, 5. Aufl., Hamburg 2020, S. 11. Im Folgenden mit der Sigle ›SL‹ nachgewiesen; dies.: Fräulein Gold. Scheunenkinder, 2. Aufl.,

kriminalliterarischen Erzählens, »ein Rätsel und seine Lösung«,²¹ in weit ausgreifende Erzählungen um Herkunft und Familie, Geburt und Tod, Geschlecht und die geschlechtsspezifische Codierung von Wissen ein. Die spannungsvoll verzögerte Erzählung von der Aufklärung eines Verbrechens ist gleichsam der Testfall, an dem sich Unabhängigkeit, Selbstbestimmung und Mitleidsfähigkeit Huldass als bodenständiger RepräsentantIn des auf erinnerungspolitischer Ebene so wirkmächtigen Typus der »Neuen Frau« beweisen.

Erweitert wird dieser Bildbestand um den abgedunkelten Hintergrund zerrütteter und traumatischer Familienverbände. Wie Hulda Gold, deren Familie an der Alkohol- und Drogensucht der Mutter zerbrach – der »Vater hielt es nicht mehr aus, er ging fort. Eine feige Tat, finden Sie nicht?« (SL 149) –, ringen auch die ihr beigeordneten *love interests* mit abwesenden und übermächtigen Mutterfiguren: Kriminalkommissar Karl North etwa mit seiner von Gewalt, Lieblosigkeit und Askese geprägten Erziehung im Waisenhaus, die ihm ein Gefühl der Wertlosigkeit und der Sündhaftigkeit körperlichen Begehrens tief eingeprägt hat, oder Felix Winter mit seiner übergriffigen und übermächtigen Mutter Wilhelmine. Beide Männer suchen in emotionaler Gespanntheit zwischen Angst und Wut ihre Zuflucht bei Bewältigungsstrategien, die sich ihrem Körper einprägen: North im Alkohol, Winter im übermäßigen Verzehr von Süßigkeiten. Im Gegenschnitt zu der in flinker und patenter Passform entworfenen modernen Weiblichkeit der 1920er Jahre mit »quecksilbrige[m] Blick« (HS 317) zeigt sich eine krisenhafte Männlichkeit, die insbesondere an der eigenen Herkunft, an mangelnder Selbstdisziplin und fehlender Impulskontrolle leidet.

Die Ermittlungen in den jeweiligen Kriminalfällen im Namen der Mütter²² und aus »verflixte[r] Neugier« (SF 191) fungieren erzählstrukturell im Wesentlichen als Anlass, um Hulda Gold nicht nur mit neuen

Hamburg 2020 (SK); dies.: Fräulein Gold. Der Himmel über der Stadt, 2. Aufl., Hamburg 2021 (HS); dies.: Fräulein Gold. Die Stunde der Frauen, Hamburg 2021 (SF).

21 Dietrich Weber: Theorie der analytischen Erzählung, München 1975, S. 12. Zum Kriminalrätsel vgl. den Beitrag von Dana Steglich und Eva Stubenrauch in diesem Band.

22 In *Schatten und Licht* ermittelt Hulda so im Fall einer im Landwehrkanal ertrunkenen Frau in Vertretung einer der von ihr betreuten Wöchnerin: »Lilo sah sie mit verschwommenen Augen an. »Würden Sie mal fragen, was mit Rita passiert ist?«, fragte sie flehentlich. »Ich darf ja erst einmal nicht hier raus. [...] Aber ich muss wissen, was da geschehen ist, ich muss einfach! Sonst macht mich das Grübeln ganz verrückt im Kopf.« (SL 67)

Wöchnerinnen in neuen Räumen Berlins, sondern überdies mit neuen Männern in Kontakt zu bringen. Im zweiten Band *Scheunenkinder* wird so der Männerreigen um Rabbi Esra Rubin erweitert, in *Der Himmel über der Stadt* um Johann Wenckow. Die Romanreihe entfaltet sukzessive eine aus der Populärliteratur der *historical romance* (aber auch aus dem Genre des Bildungsromans) bekannte Konstellation, indem die Männerfiguren in ihrer Reihung verschiedene Stationen auf dem Entwicklungsweg Hulda Golds vertreten und mit ihren je verschiedenen Vorstellungen von Männlichkeit, sozialen Gebundenheiten und psychologischen Profilen unterschiedliche Lebensmodelle verkörpern, die jeweils auf spezifische Charakteristika der ja bereits als exzeptionell eingeführten weiblichen Hauptfigur antworten.

Diese Männerfiguren verkörpern zudem die jeweiligen historischen Umstände der Zeit: erstens der Kindheitsfreund und die erste Liebe Felix Winter, der seinen zunehmend aufgeschwemmten Körper in die Uniform der Rechten zwingen wird, zweitens der körperlich anziehende, aber vor inneren Abgründen und Alkoholsucht zu rettende Geliebte Kriminalkommissar Karl North, eine in den Krisenjahren beginnende Beziehung »wie ein Tanz auf Wackelpeter« (HS 25), drittens der geheimnisvoll beunruhigende Wesensverwandte Esra Rubin, den eine »Kälte« (SK 106) umgibt.

Mit der erzählten Zeit des Jahres 1924 beginnen sich aber nicht nur die politischen Verhältnisse, sondern auch die geschilderten Familienbeziehungen scheinbar zu stabilisieren. Denn der vierte im Bunde ist der aus gutem Hause stammende, freche und »sommersprossige Assistenzarzt« (HS 91) Johann Wenckow ohne »komplizierte Familiengeschichte« (HS 102), in dem »der gleiche Wissensdurst« (HS 232) brennt; aber auch auf seiner Familie liegt ein »unsichtbarer Schatten« (HS 432). In Variation der Muster des männlichen Bildungsromans vertreten in der Gold-Krimi-Reihe somit die einzelnen männlichen Figuren ihre Zeit ebenso wie Aspekte der Persönlichkeit und Rollenmuster von Hulda vom Winterfeldtplatz. Über sie wird – bei aller melodramatischen Unbeständigkeit – Huldas Grundkonflikt zwischen Herz und Vernunft, Leidenschaft und Rationalität verhandelt: als Amateur-Detektivin, als Jüdin, als Hebamme. Parallel lässt sich im Blick auf diese Männerfolge ebenso die historische Entwicklung der Weimarer Republik konturieren: ausgehend von den Krisenjahren zur trügerischen Stabilität der Verhältnisse.

Als weiterer Mitspieler in diesem auf Hulda zentrierten Figurenreigen setzen die Romane den Kioskbesitzer Bert als Ersatzvater, der das Wissen der Historie um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vertritt. Ihm ist es aufgetragen, die politische Makrogeschichte in ihren historischen Zusammenhängen aus der linksliberalen Perspektive des informierten Zeitgenossen und überzeugten Demokraten in die erzählte Welt einzuspeisen. Und es ist Bert, der das Erkenntnispotenzial historischer Romane erkennt, »wie in einen Spiegel der Gegenwart« zu sehen – »dunkel, verhangen das Bild zwar, doch unleugbar vertraut« (SF 28). Während Hulda – wie auch andere Figuren (HS 159f.) – in ihrer Wahrnehmung von Wirklichkeit auf den zu bewältigenden Alltag im sozialen Nahfeld beschränkt ist,²³ zeichnet Berts Stimme in der erzählten Welt verantwortlich für die Aufschlüsselung der tagespolitischen Ereignisse in ihrer historischen Bedeutung:

Bert betrachtete Hulda [...]. Ob sie sich an den Putsch [der *Brigade Ehrhardt*] erinnerte? Gerade einmal ein Jahr alt war die Demokratie gewesen, ein unschuldiges Kind noch, dem schon wieder Gewalt angetan wurde. Erneut hatte es Tote gegeben und viele Verletzte, die Putschisten hatten ein Blutbad angerichtet. [...] Fürs Erste war wieder wackliger Frieden eingekehrt. Doch unter der Oberfläche regte sich die Wut der Bevölkerung auf den Knebelvertrag, nach dem Deutschland alleiniger Verlierer des Krieges war und Unsummen an Reparationszahlun-

-
- 23 Ausbuchstabiert wird diese Wissensverteilung für die Leser*innen explizit in einem Gespräch zwischen Bert und Hulda. Denn auf seine Bemerkung: »Der Rathenau sollte aufpassen, an dessen Stelle würde ich nicht ohne Wachschatz aus meiner Grunewaldvilla gehen.« reagiert Hulda mit Unwissen und Scham: »Wieso?«, fragte Hulda und ärgerte sich über sich selbst. Sie wusste wie immer nicht genau, was im Land vor sich ging, war viel zu sehr mit ihrer Welt beschäftigt. In ihrem Kopf wirbelten der kleine Konrad und Lilo, Felix, die unbekannte Kanalleiche und die Straßenkinder des Bülowbogens herum. Für die große Politik war kein Platz in ihrem Oberstübchen.« (SL 120) Der Roman schließt denn auch mit der Nachricht von der Ermordung Rathenaus und Berts düsteren Prognosen: »Rathenau, das war die Demokratie selbst, und die wurde heute früh in der Königsallee gemeuchelt. Das gibt einen Bürgerkrieg.« (SL 370) Abgesehen von der gestellten Wendung des Meuchelmordes ist auffällig, dass der Roman diese politische Diagnose aus Huldas Perspektive in eine allgemein-menschliche Wendung überführt: »Alles würde nun anders werden, dachte Hulda, und doch nicht. Denn am Winterfeldtplatz in Schöneberg blieb alles gleich, auch wenn die Welt rundherum in Scherben zerfiel.« (SL 370) Vergleichbar verläuft das Gespräch zwischen Hulda und Bert in *Himmel über der Stadt* im Blick auf den gescheiterten Hitler-Putsch und Hitlers Inhaftierung: »Wenn sich die Demokratie nicht mit allen Mitteln, die ihr zur Verfügung stehen, gegen den rechten Schlamm wehrt, wird er uns bald mit seiner braunen Kruste überziehen. [...] Ja, genau, Fräulein Hulda, das geht uns alle an«, sagte Bert. »Und uns beide besonders.« (HS 55f.) Auch hier wird die aufmerksame Beobachtung politischer Gegenwart moduliert in direkte Betroffenheit und Gefährdung – von Hulda als Jüdin, von Bert als Homosexuellem.

gen leisten musste. Viele nannten den Versailler Vertrag einen Schandfrieden. Seit einiger Zeit ballten sich erneut unsichtbare Kräfte zusammen, um schon bald gegen den Ehrverlust, ja die Demokratie selbst loszuschlagen. Was würde als Nächstes auf sie zukommen? (SL 13)

In dieser Vorstellung der Demokratie als zu beschützendes Kleinkind, das erstmal den Kinderschuhen entwachsen und flügge werden muss, knüpft die Romanreihe einleitend eine enge Verbindung zwischen der Geschichte der Weimarer Republik, der Arbeit Hulda Golds und den auftretenden Figuren mitsamt ihren verwickelten Herkünften. Aus dieser Perspektive erscheint es nur folgerichtig, dass die Geschichtserzählung von den Krisenjahren der jungen Republik in Lebensgeschichten aufgehoben wird, die sich in beeindruckender Anzahl durch Mutterlosigkeit, schwierige Genealogien oder zerrütteten familiären Zusammenhalt zwischen den Generationen auszeichnen. Diese Übersetzung historiographischen Wissens in gebrochene familiäre Genealogien und traumatisierte, verlassene Kinder lässt transparent werden, warum sich die Narration derart tief in die Psyche ihrer Figuren versenkt.

An die Stelle eines kriminalliterarischen Erzählens, in dem – idealtypisch gesprochen – funktional jedes narrative Detail in der Aufklärungsgeschichte auf die Auflösung des einen Taträtsels zugeschnitten ist, setzen die Romane Sterns Geschichten rätselhafter Herkünfte und geheimnisvoller Familiengeschichten, die in aller Ausführlichkeit in ihren psychologischen Folgen für zwischenmenschliche Beziehungen ausgelotet werden: »[D]enn wenn [Hulda] in manchen Momenten nur zu gern auf das Wissen über ihre Herkunft verzichtet hätte, so konnte sie doch verstehen, dass es qualvoll war, ohne Vergangenheit durchs Leben zu gehen. Ohne Wurzeln, als haben man auf dem Weg seinen eigenen Schatten verloren.« (SL 257) In dieser mikroskopischen Ausspähung, die die eigentlichen Kriminalfälle in den Hintergrund verweisen, entwickeln die Romane insbesondere ein Angebot zur empathischen Identifikation, mit dem zugleich der Handlungsspielraum der Figuren abgesteckt, die Konzentration auf den eigenen Mikrokosmos gerechtfertigt wird: »Was Außenstehenden albern und lächerlich erschien, konnte auf das eigene Leben einen langen Schatten werfen.« (SL 226)

Im Unterschied zum Handlungsmuster der historischen Kriminalromane Philip Kerrs²⁴ oder Volker Kutschers²⁵ führen in der Reihe um Hulda Gold die Auflösungen des jeweiligen Kriminalfalles nicht zur Konfrontation mit den Zentren der Macht, sondern die Fälle fügen sich nahtlos in die alltäglichen Tode ein, sodass die Verbrechen zwar symptomatische soziale Herausforderungslagen des gesamtgesellschaftlichen Gefüges repräsentieren, in der Narration und der erzählten Welt aufgrund ihrer Erwartbarkeit aber keine primäre Aufmerksamkeit beanspruchen. So vertritt in *Schatten und Licht* der aus der medizinischen Betreuung der »Kriegszitterer« entwickelte Todesfall einer alten Prostituierten eine Unzahl von Fällen alltäglicher Gewalt, das verschwundene Kind in *Scheunenkinder* ist eines von vielen, das in der Zeit der Hyperinflation 1923 einem Ring von Kinderhändlern zum Opfer fällt, und die Tode der Gebärenden in *Der Himmel über der Stadt*, für die die Hybris männlicher Wissenschaftler und ihre »unerlaubten Experimente« (HS 407) verantwortlich zeichnen, fallen auf, da unerklärliche tödliche Blutungen in einer Klinik gehäuft auftreten. *Die Stunde der Frauen*, der jüngste Band der Reihe, absorbiert die Grundstruktur kriminalliterarischen Erzählens, um das Interesse an Erzählungen von dunklen Ursprüngen, Familiengeheimnissen und bedrohten Genealogien am Fall einer adligen Familie durchzuspielen, für die »ihr herrliches Blut, ihre edle Abstammung« (SF 86) zur tödlichen Obsession wird.

Entworfen werden in dieser Querung soziokultureller Milieus Schauplätze des Alltags, die freilich bereits von Zeichen des drohenden Unheils durchzogen sind. Zum Teil werden diese Lektüren aber ausschließlich den Leser*innen aufgetragen, etwa wenn antisemitische Krakeeler auftre-

24 Saupe entwickelt dies am Beispiel von Kerrs *March Violets* (1989), *The Pale Criminal* (1990) und *A German Requiem* (1991), der ersten drei Bänden der Bernhard Gunther-Reihe. Vgl. Achim Saupe: Der Nationalsozialismus als historischer Kriminalroman. Erzählte Geschichte und Konstruktion der Vergangenheit in Philip Kerrs Trilogie *Berlin Noir*, in: Bruno Franceschini/Carsten Würmann (Hrsg.): Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre, Berlin 2004, S. 205–222, hier S. 209f.

25 Angesichts der Aufmerksamkeit für *Babylon Berlin* steht zu vermuten, dass Kutschers Gereon Rath-Reihe im Forschungsfeld des historischen Kriminalromans bald den gleichen Stellenwert einnehmen wird wie Jakob Arjounis Kemal Kayankaya-Reihe für den interkulturellen Kriminalroman. Zu Kutscher vgl. Sandra Beck: Krise in Serie. Der Fall der Weimarer Republik in den Kriminalromanen Volker Kutschers, in: *Germanica* 58 (2016), S. 111–120 und Thomas Kniesche: Der historische Kriminalroman als Verführung zur Beschäftigung mit der Geschichte des deutschen Faschismus: Volker Kutschers Gereon Rath-Romane, in: Metin Geneç/Christof Hamann (Hrsg.): *Kriminographien. Formenspiele und Medialität kriminalliterarischer Schreibweisen*, Würzburg 2018, S. 45–65.

ten oder wenn die Mutter von Huldas Kindheitsfreund betont, sie führe »ein anständiges Lokal, kein Lotter-Varieté für brotlose Künstler, kein Wartesaal für Talente wie das *Romanische Café*« und überhaupt komme ihr »[s]olch entartetes Zeug [...] nicht ins Haus« (SL 204). In der Auseinandersetzung mit der Behandlung von Kindern mit Behinderung (SF 173f.) und sogenannten Kriegszitterern erschließen die Romane die historische Tiefendimension der Eugenik des 20. Jahrhunderts. Denn diese Leben werden als »unwert« (SL 336) betrachtet, wie einer der ehemals behandelnden Ärzte rückblickend sinniert:

Jeder, der etwas auf sich hielt, so schien es ihm, war heutzutage hysterisch. Sogar vor Soldaten [...] machte die Volkskrankheit nicht halt, und immer öfter dachte Dr. Friedberg, dass es einer reinigenden Feuersbrunst bedurfte, um das Schwache im Volkskörper auszumerzen und Ordnung zu schaffen. Ein kleiner Beitrag dazu immerhin war ihm in einigen Fällen gelungen, solange er im Lazarett tätig gewesen war. Dort hatten sie so manchen Fall mit Gewalt geheilt. Oder das Problem anders gelöst, durch natürliche Auslese. (SL 358)

Die hier ausgelegten historischen Kontinuitätslinien zur nationalsozialistischen Kulturpolitik und den nationalsozialistischen Verbrechen fungieren im erzählerischen Dickicht der detaillierten Realitätsschilderung gleichsam als Köder für die wissenden Leser*innen, die sich nicht nur von den Lebens- und Liebesgeschichten und der geschilderten sozialen Not emotional affizieren lassen, sondern auch mit Genuss ihr historisches Wissen abrufen können. Andererseits sind auch die Figuren durchaus in der Lage, die gedruckten Zeichen der Zeit zu lesen:

An der Wand hing eine Extrablatt-Ausgabe mit der Schlagzeile *Blausäure-Attentat auf Scheidemann*. Karl [...] hatte die Zeitung schon heute Mittag im *Aschinger* gelesen und erfahren, dass Unbekannte am gestrigen Pfingstsonntag dem ehemaligen Regierungschef Philipp Scheidemann Säure ins Gesicht gespritzt hatten. [...] Die Täter waren noch nicht gefasst worden, doch Karl war sicher, dass es die Rechten gewesen waren. Vermutlich die gleichen Leute, die im vergangenen Sommer Matthias Erzberger ermordeten, der 1918 den Waffenstillstand unterschrieben hatte. Mörderische Mitglieder der *Organisation Consul*, die den Politikern der jungen Republik vorwarfen, die deutsche Ehre mit einem Dolchstoß in den Rücken zugrunde gerichtet zu haben. (SL 176f.)

Dieses tagesaktuelle Wissen um die politischen Attentate von rechts oder den gescheiterten Hitler-Putsch (SK 399) verbindet sich mit einer Politisierung der Fälle, denn der zweite Band *Scheunenkinder* literarisiert ausgehend von Huldas Suche nach einem verschwundenen Kind das antisemitische Pogrom 1923 im Berliner Scheunenviertel. Die Ermittlungen Hulda Golds, bei denen zunächst »alles harmlos wie in einer Nachmittagsvorstel-

lung im Kintopp« (SL 224) erschien, werden durch die Zeitumstände des historischen Settings zunehmend politischer. Aber auch in diesem Fall liegt der Fokus auf Huldas persönlicher Betroffenheit als Tochter eines jüdischen Vaters. Denn obgleich sie diesen Erbteil in ihrem Selbstbezug als finanziell unabhängige moderne Frau als unerheblich setzen kann, tilgt dies nicht die Gefahr einer gewaltvollen Zuschreibung von außen, wie ihr Rabbi Rubin wiederum prophetisch zu bedenken gibt: »Spätestens, wenn die Völkischen das Land übernehmen, dürfte Sie wohl niemand mehr fragen, ob Sie eine Jüdin sein *wollen*. Sie würden in deren Augen eine *sein*.« (SK 103)

Diese in die Texte eingelagerten, zum Fall der Weimarer Republik verknüpfbaren Hinweise sowie Berts tagespolitische Diagnosen²⁶ werden in den Nachworten explizit, die intradiegetischen Kriminalfall-Erzählungen von familialen Genealogien und krisenhaften Herkunftsnarrativen wiederum in ihrem zeichenhaften historiographischen Gehalt erschlossen. Während *Schatten und Licht* und *Der Himmel über der Stadt* eine aktualisierende Lektüre des Schauplatzes zwischen den synchronen Schnitten 1922/1924/1925 und 2020/2021 entwickeln und dabei eine Warnung vor den Weimarer Verhältnissen formulieren (SL 380), im Blick auf die Lage der Hebammen »frappierende Parallelen« (HS 445) zwischen Gestern und Heute konstatieren und am Beispiel des § 218 betonen, dass »der Körper der Frau, auch in Deutschland, politisches Handlungsfeld« (SF 443) geblieben ist, zieht das Nachwort in *Scheunenkinder* eine Kontinuitätslinie zwischen dem Pogrom von 1923 und der NS-Vernichtungspolitik:

Die Nationalsozialisten zerstörten das ostjüdische Zentrum im Scheunenviertel, missbrauchten den Namen für ihre Propaganda und schufen das Klischee des kriminellen Judenghettos, das das Viertel niemals gewesen war. Sie ermordeten die Berliner Juden, die Sinti und Roma, die Homosexuellen, die hier ihr Zuhause gefunden hatten, und löschten die einzigartigen Strukturen des Viertels für immer aus. Ein bitterer Vorgeschmack darauf, was die Bewohner erwartete, war das bis heute wenig beachtete Pogrom im November 1923, das sich auf dem Höhepunkt der Inflation entlud und mehrere Tage in den Straßen wütete. (SK 412)

Entworfen wird eine Vergangenheit der Weimarer Republik, in der sich die Figuren der erzählten Welt in ihrer Energie und Tatkraft auf die Bewältigung des Alltags konzentrieren müssen: »Sie alle schleppten sich

26 Etwa: »Es war schon immer die größte Schwäche der Demokratie, dass sie auch die Meinung derer tolerierte, die an ihren Fundamenten sägten« (SF 26).

an ihrem kleinen Leben ab und hofften auf bessere Tage.« (HS 310) Vergangenheit und Zukunft werden nur am Rande in ihrer politischen Gestalt bedacht, interessieren vornehmlich im Blick auf familiäre Geheimnisse und rätselhafte Herkunft sowie in der Hoffnung auf ein glückendes Liebesleben. In der Ausgestaltung der Figurenkonstellation bedient die Reihe dabei durchaus all jene Versatzstücke, die von der Weimarer Republik und ihrer makrogeschichtlichen Krisenerzählung hinlänglich bekannt sind: die Herkunftserzählung aus einem verlorenen Krieg, die Alltäglichkeit antisemitischer und völkischer wie nationalsozialistischer Parolen, die ökonomische Instabilität, die Präsenz von Gewalt und Not auf den Straßen, die fehlende Wehrhaftigkeit der Demokratie etc. Intradiegetisch in der Figurenrede explizit entwickelt wird dabei die Deutung des *Großen Krieges* als Quellpunkt der Gewalt: »Den Männern wurde damals das letzte bisschen Mitgefühl und Menschlichkeit aus den Hirnen geschossen.« (SF 178)

Konfrontiert wird diese erzählte Realität aus der Froschperspektive mit einer Körpergeschichte des Weiblichen. Denn zum einen aktualisieren die Romane zeitgenössische Diskurse und mediale Figurationen wie »die Neue Frau« in der konstanten Herausforderung zwischen beruflicher Selbstverwirklichung und Sehnsucht nach Mutterschaft und nehmen sich dabei auch Zeit für authentische Details wie etwa einen Friseurbesuch bei *Ferdinand* (SF 351–364). Zum anderen ist der Themenzusammenhang von Sexualität, Mutterschaft und Wissen auch der Angelpunkt, von dem aus die Romane den Mythos der Goldenen Zwanziger queren:

Berlin war ein einziger Reigen aus Vergnügungen, Champagner und Zügellosigkeit, aus irrlichterndem Glitzern, Drogen, körperlicher Liebe, so viel man wollte. Doch am Ende bezahlte immer jemand dafür. Und es war stets die Frau, deren Körper, sobald er schwanger wurde, nicht länger begehrenswert, sondern verletzlich wurde, ja bedroht war. (SL 317)

Hulda ist entworfen als »eine von diesen neuen Frauen« (SF 75), die sich jedoch gerade mit zunehmendem Alter, das ihren Handlungsspielraum im Blick auf Eheschließung und Mutterschaft sukzessive verengt, in einer Sackgasse wähnt. Die für Liebesromane bekannte Konstellation widerwilliger Anziehung, Unentschiedenheit zwischen Vernunft und Leidenschaft sowie weiblichen Widerstrebens gegen die Ehe wird in der Romanreihe unter feministischen Auspizien aktualisiert. Gerade in der Literarisierung des Lebensweges dieser Ausnahme-Frau zeigt sich am deutlichsten der Anschluss an die Fragehorizonte der Gegenwart, denn bereits in der erzählten Zeit des Jahres 1925 fragt sich Hulda Gold im konstanten Widerstreit

zwischen beruflicher Selbstverwirklichung und den Anforderungen an eine Ehefrau und Mutter: »Konnte man nicht einfach beides, nein, *alles* haben? War die Zeit dafür nicht endlich reif?« (SF 246)²⁷

In dieser Hinsicht ist die Roman-Reihe als alternative Geschichtsschreibung einer *herstory* angelegt, die – wie auch die zeitgenössischen literarischen Texte von Irmgard Keun oder Gabriele Tergit – auslotet, welche Abgründe sich hinter dem ikonographischen Leitbild der ›Neuen Frau‹ verbergen. Denn den emanzipierten Effekten auf der Oberfläche des weiblichen Körpers kontrastieren Strukturen patriarchaler Gewalt, die unangestastet bleiben.

III »Herr Kommissar, wollen Sie nicht allmählich nach Hause gehen?«²⁸ – Leo Wechsler und der Fall der Weimarer Republik

Die paratextuelle Gestaltung der Romane von Susanne Goga führt zunächst auf die falsche Spur. Denn auf fast allen Covern²⁹ ist eine gemäß der Mode der 1920er Jahre gekleidete Frau zu sehen, deren Kleidung in zusätzlicher Kolorierung gegen den in schwarz-weiß respektive in leichten Sepia-Tönen gefassten Hintergrund optisch hervorgehoben und so gleichsam als imaginative Ergänzung in einem fotografisch dokumentierten historischen Setting vorgestellt wird. Die Romane selbst warten aber gerade nicht mit einer weiblichen Hauptfigur auf; die aktuell acht Bände³⁰ umfassende Krimi-Reihe zentriert sich vielmehr um Leo Wechsler und verfolgt

27 In der Leseprobe zu dem für November 2022 angekündigten Band 5, *Die Rote Insel*, kündigt sich denn auch eine Fokusverschiebung an: Als ledige Schwangere verlässt Hulda ihren alten Kiez und findet bei der Gynäkologin Grete Fischer Unterkunft und Arbeit. Aber »hier auf der Insel [war] nicht sie, sondern Grete Fischer diejenige [...], für die sich die Leute interessierten«. Allerdings scheint hinter dem politischen Engagement der Ärztin und ihrer engen Verbundenheit zu ihrem Freund Theo Jeschke, beschrieben als fanatischer Kommunist, »eine alte Schuld« zu stehen (SF 460, 462).

28 Susanne Goga: *Leo Berlin* [2005], 11. Aufl., München 2020, S. 11. Im Folgenden mit der Sigle ›LB‹ nachgewiesen.

29 Einzig *Nachts am askanischen Platz* verzichtet auf eine weibliche Figur und hebt die Schwarz-Weiß-Fotografie einer regennassen Straße mit abendlichen Lichteffekten aufs Cover und akzentuiert so urbane Modernität.

30 Auf *Leo Berlin* folgten *Tod in Blau* [2007], 7. Aufl., München 2021 (TB); *Die Tote von Charlottenburg* [2012], 4. Aufl., München 2013 (TC); *Mord in Babelsberg*, 3. Aufl., München 2014 (MB); *Es geschah in Schöneberg*, München 2016, *Nachts am Askanischen Platz* [2018], 3. Aufl., München 2020 (AP); *Der Ballhausmörder*, München 2020; *Schatten in der Friedrichstadt*, München 2022 (SiF).

– beginnend mit dem Jahr 1922 – das Berufs- und Alltagsleben des Kriminalkommissars. Nach dem Votum von Jens Bisky ist die paratextuelle Gestaltung, die die Figur der »Neuen Frau« einmal mehr remediatisiert, allerdings schlüssig, könne man doch in diesen Romanen gerade »mit den Augen Leo Wechslers [Berlin] als Stadt der selbstbewussten Frauen entdecken, die ihr Leben unsentimental und sehr patent in die eigenen Hände nehmen.«³¹ Diesen Blick auf die Frauen und die Stadt bieten die Romane durchaus an, richten ihr Augenmerk aber ebenso nachdrücklich auf die Herausforderung für Leo Wechsler, als Witwer mit zwei Kindern, Familie und Beruf gleichermaßen gerecht zu werden:

Er hätte den Fall Klante nicht übernehmen müssen [...]. Sein Ehrgeiz und die Abneigung gegen den Kollegen waren ihm in diesem Moment wichtiger gewesen als Ilse und die Kinder. [...] Und er war davon überzeugt, dass sich diese besondere Hingabe an seinen Beruf auch in seinen Leistungen spiegelte. Vielleicht war ihm das zu wichtig, wie er sich in seltenen Momenten eingestand. (LB 97)

In dieser zweipoligen Verpflichtung scheint ein Grundkonflikt auf, der nach Hans-Otto Hügel konstitutiv für die deutschsprachige Tradition kriminalliterarischen Erzählens ist, denn nach seiner These habe sich das Genre erst mit der Durchsetzung von Detektion als Arbeit etabliert.³² Tatsächlich verstricken zahlreiche Kriminal- und Detektivverzählungen des 19. Jahrhunderts ihre Ermittlungsfiguren in einen Loyalitätskonflikt zwischen der beruflich geforderten kalten Rationalität einerseits, einer empathischen Zugewandtheit des Herzens andererseits, die sowohl Verdächtige als auch Angehörige der Täter*innen umfasst.³³ Derartige Konfliktlinien variiert die Leo Wechsler-Reihe, indem Leos Verantwortung als Vater, Bruder, später auch als Ehemann immer wieder in Kontrast gesetzt wird zu seinen Pflichten als Kriminalkommissar.

Für die Figur wird so das Gefühl eines permanenten Ungenügens erzeugt: »Wo ich auch bin, ich habe immer das Gefühl, dass jemand anders zu kurz kommt« (TB 199). Obwohl die Reihe ihrer Hauptfigur bisher tödliche Gewissensentscheidungen zwischen Familie und Karriere erspart hat

31 Jens Bisky: Mit Jeklimper, in: Süddeutsche Zeitung, 15.04.2022, www.sueddeutsche.de/kultur/aus-claerchens-ballhaus-mit-jeklimper-1.4876164?reduced=true (05.05.2022).

32 Vgl. Hans-Otto Hügel: Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektivverählung im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1978.

33 Am Beispiel von Adolf Müllners *Der Kaliber* ist dies näher diskutiert in Sandra Beck: Narratologische Ermittlungen. Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Heidelberg 2017, S. 212–229.

und berufliche wie private Herausforderungen beständig glücklich enden lässt,³⁴ muss dieser Gegensatz im Band um Band erzählten Alltag immer wieder neu bewältigt werden. Erzählstrukturell bietet dies auch die Gelegenheit, kriminaltechnische Neuerungen und neue Organisationsstrukturen an Leos Arbeitsplatz zu thematisieren (MB 7f.) sowie weitere Perspektiven wie die von Ilse Wechsler – seiner Schwester – und Clara Bleibtreu – seiner späteren Ehefrau – in ihren Lebenswegentscheidungen in dieser erzählten Welt auszuleuchten: Wie die ersten Schritte in »ein eigenständiges Leben« (TC 69) finden, wie das eigene »unabhängige Leben« (TC 120) als Ehefrau von Leo Wechsler bewahren, wie sich in eine Familie integrieren?

Der Fokus der erzählerischen Aufmerksamkeit liegt demungeachtet auf Leo Wechsler in seinem gerechten Zorn, seiner moralischen Integrität und unbeirrbaren Loyalität als Polizeibeamter, aber auch in seiner privaten Verwundbarkeit, empathischen Zugewandtheit und allgemeinem menschlichen Emotionalität, auch vor dem Hintergrund seiner individuellen Geschichte:³⁵

Manchmal kam es ihm vor, als wäre die Welt verrückt geworden. Als hätte sie acht Jahre zuvor den Verstand verloren und ihn nie wiedergefunden. Zuerst der lange Krieg, dann Revolution und Straßenkämpfe, Hunger, Unsicherheit und ... Er zuckte zusammen, als ihn die Erinnerung an Dorotheas Tod überfiel. Sie war im Januar 1919 gestorben, die Spanische Grippe war schon beinahe abgeflaut. Als hätte die tückische Krankheit gewartet, bis Marie geboren war, und Dorothea dann umso heftiger gepackt. (LB 13)

34 *Leo Berlin* etabliert dieses Muster, indem die Ermittlungen just in dem Moment Fahrt aufnehmen, in dem Leo Wechslers Tochter Marie mit Diphtherie im Krankenhaus liegt. *Tod in Berlin* variiert diese Konfliktsituation zwischen Familie und Beruf, indem zum einen Leos Schwester Ilse Wechsler eine Beziehung mit Bruno Schneider unterhält, der von der Polizei als Schieber observiert wird; zum anderen knüpft Leo eine Beziehung zu Clara Bleibtreu, die schuldig geschiedene Ex-Ehefrau Ulrich von Mühl: »Wenn es hart auf hart kam, konnte von Mühl ihn der Voreingenommenheit beschuldigen, und es sähe nicht gut aus, wenn sich ein ermittelnder Kriminalkommissar mit der geschiedenen Frau eines Verdächtigen traf.« (TB 202)

35 Zu derartigen Erzählstrategien der Empathie lenkung im Genre vgl. den Beitrag von Till Raether in diesem Band. Im Falle der Leo Wechsler-Reihe gilt diese Konzentration auf den allzu menschlichen Kommissar umso mehr, als Clara nach der Heirat auf die Rolle einer Nebenfigur zurückgedrängt wird, die vornehmlich im privaten Bereich verbleibt, während *Die Tote von Charlottenburg* die Neuformation der Familie Wechsler insbesondere mit Blick auf die emotionalen Konflikte der nun überflüssig gewordenen ledigen Ilse vermisst.

Leo Wechsler ist in dieser romantisierenden Überhöhung als Ermittlerfigur offenbar ein genretypisches Wunschbild.³⁶ Für ihn sind die »Toten [...] niemals nur Fälle, sondern Menschen mit einer Geschichte« (MB 84), »Ungerechtigkeit in der Familie [konnte er] ebenso wenig ertragen wie bei der Arbeit« (TB 225). Diese Konzentration auf die Gedanken- und Gefühlswelt der Ermittlerfigur, ja die »Ausschreibung der Ermittlerseele«³⁷ in der Spannung zwischen der privaten Sorge um die kranke Tochter, um die zeitweise mit einem Kriminellen liierte Schwester, um den von der HJ verführten Sohn und der beruflichen Belastung angesichts erschlagener Wunderheiler, verbrannter Maler, vergifteter Ärztinnen, verletzter Vorführdamen, ermordeter Garderobieren, erwürgter ehemaliger Soldaten, in den Tod gestürzter Journalisten, verblutender Regisseure und erstochener »Lebedame[n]« (MB 94) stellt einen Kommissar vor Augen, der sich in der täglichen Konfrontation mit »den Schattenseiten der menschlichen Natur« (MB 280) stets im Grenzbereich der eigenen körperlichen und seelischen Belastbarkeit bewegt.

Dabei schüren die Romane immer wieder auch einen Konflikt zwischen dem Privatethos Leos und den Dienstvorschriften – etwa, wenn er in *Mord in Babelsberg* die Ermordung seiner ehemaligen Geliebten untersucht (MB 70) oder wenn er in *Die Tote von Charlottenburg* seinem Kollegen Sonnenschein während des antisemitischen Pogroms im Scheunenviertel hilft (TC 206–211). Leo Wechsler steht in all diesen Entscheidungen und Charakterzügen für zeitgenössische Leser*innen auf der richtigen Seite der Geschichte: der Vater, der gegenüber seinen Kindern Ungerechtigkeit zugeben kann; der Ehemann, der berufliche Selbstverwirklichung und Unabhängigkeit von Ehefrau und Schwester unterstützt; und der Polizist, der den Werten der Demokratie verpflichtet seine politische Neutralität im Dienst wahrt und ungeachtet von Stellung und Machtposition der Verdächtigen ermittelt.

Historische Fakten und politische Entwicklungen werden nicht *en bloc* als Presseschau in der Rede einer Nebenfigur als Hintergrundkulisse aufgestellt,³⁸ sondern im Gespräch als erlebte Erfahrung erinnert und gemäß

36 Vgl. hierzu Sandra Beck: Die zwei Seiten von Law & Order. Über die kulturelle Diskrepanz von Bildern, in: 54books, 07.07.2020, www.54books.de/die-zwei-seiten-von-law-or-der-ueber-die-kulturelle-diskrepanz-von-bildern/ (04.05.2022).

37 Vgl. zu dieser Begrifflichkeit Beck: Narratologische Ermittlungen, S. 362–376.

38 Hervorgehoben aus dem politischen Alltagshandeln ist die Vortragstätigkeit Clara Wechslers, die einen Erzählanlass liefert, um in der Figurenrede eine weit ausgreifende politische Interpretation der Gegenwart zu entwickeln, etwa wenn *Schatten in der*

der jeweiligen politischen Positionierung der Figuren perspektiviert. So bemerkt Leo etwa zu seiner Schwester: »Man wollte Scheidemann mit Blausäure töten. Weißt du noch, wie er damals am Fenster gestanden und die Republik ausgerufen hat?« (LB 20), während Herbert von Malchow, sein inkompetenter Gegenspieler in der Kriminalpolizei, das Attentat auf Rathenau prophetisch kommentiert: »Heute ist die Empörung über den Mord an dem jüdischen Bolschewistenfreund noch groß, aber das wird nicht so bleiben« (LB 80).

Zugespißt ließe sich sagen, dass die Romane um Wechsler erzählerisch einholen, wovon die Fräulein-Gold-Reihe gedrängt im Pressezitat berichtet.³⁹ In dieser Zusammenschau von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird die tagespolitische Bedeutung der Ereignisse sowohl im Wahrnehmungshorizont der Zeitgenossen als auch für die wissenden Leser*innen erschlossen. Konsequenz ist es dann nur, dass sich die Verwerfungen der Zeitgeschichte auch in Leos Körper eingeschrieben haben:

In Gedanken versunken fuhr er mit einem Finger über seine linke Schläfe, an der eine lange weiße Narbe vom Haaransatz bis zur Höhe des Wagenknochens lief. Vor drei Jahren, bei den Straßenkämpfen im Winter [1919], hatte er bemerkt, wie drei Polizisten einen Arbeiter verprügelten, der schon am Boden lag, die Arme um den Kopf geschlungen. Spontan war er dazwischengegangen. Worauf die Polizisten mit Gummiknüppeln auf ihn einschlugen. (LB 21)

Die Romane kehren immer wieder zu diesem Körperzeichen zurück. Zum einen ist dies dem Gesetz der Reihe geschuldet, dass charakteristische Kennzeichen der Figuren auch im Einzelband für ein neues Publikum lesbar sein müssen. Zum anderen schreiben die Romane die Narbe zum konstitutiven Identitätsmarker aus, in dem sich Leo Wechslers Ethos als Polizeibeamter verdichtet: »Unrecht wird nicht Recht, nur weil die Polizei es begeht.« (SiF 292) Der jüngste Band der Reihe, *Schatten in der Friedrichstadt*, setzt diese individuelle Bedeutung des Körperzeichens in Kontrast zu den an das somatische Zeichen geknüpften Fremdektüren von rechts:

Friedrichstadt historisches Zitat und Figurenrede verklammert: »Erinnern wir uns an die Worte des ehemaligen Reichskanzlers Wirth: ›Da steht der Feind, der sein Gift in die Wunden eines Volkes träufelt. Da steht der Feind, und darüber ist kein Zweifel: Dieser Feind steht rechts!‹ Und dort steht er noch immer.« (SiF 31)

39 Die bereits zitierte Prognose Berts am Ende von *Schatten und Licht*, die Ermordung Rathenaus werde gewalttätige Demonstrationen auslösen, setzt *Leo Berlin* literarisch um (LB 84f.).

»Ungeachtet seiner unbestreitbaren Erfolge besitzt Oberkommissar Wechsler bisweilen ein ungestümes Temperament. So stürzte er sich während der Spartakus-Unruhen in einen Kampf, um einen Kommunisten zu schützen, gegen den die Polizei ordnungsgemäß vorging, um die öffentliche Sicherheit zu wahren. Er ging dazwischen und erlitt eine Verletzung im Gesicht, von der bis heute eine Narbe zeugt. Wir können nur spekulieren, ob er sie mit Stolz trägt. Wunden würde es uns nicht.« (SiF 276f.)

Im Unterschied zur Fräulein-Gold-Reihe als hybrider Erzählform von *historical romance* und *historical crime fiction*, in der die Aufklärungsgeschichte zwar als roter Faden im Hintergrund mitläuft, die Lösung des Falles aber vornehmlich den Bänden Geschlossenheit verleiht, findet man bei Leo Wechsler und seinen Fällen alles, was zu gut erzählten Ermittlungsgeschichten gehört: wechselnde soziokulturelle Milieus und Schauplätze – von feudalen Wohnungen und Villen in Grunewald zu Kokskehlern, Kunstgalerien und der lokalen »Irrenanstalt« (LB 63), Hinterhöfen und Kaschemmen im Scheunenviertel, Juwelieren in Potsdam, Edelbordellen in Charlottenburg –, rätselhafte Spuren wie eine codierte Patientenliste, ein mit Ledergeflecht überzogener Knopf und eine wertvolle Brosche (LB 117), Tatwaffen wie ein »Buddha aus Jade« (LB 26) sowie Opfer, Täter*innen und Verdächtige, die vom Zentrumsolitiker bis zum vernachlässigten Kind als repräsentative Figuren ihrer Zeit angelegt sind. Detektion wird als arbeitsteiliger und routinierter Prozess zwischen »Kriminalern«, Gerichtsmedizinern, Spurensicherung und Erkennungsdienst erzählt; die umgehende Entwicklung potenzieller Verbrechengeschichten folgt unmittelbar nach der ersten hypothetischen Spurenlektüre (LB 31).

Die Fälle verarbeiten konventionelle Bildbestandteile der Weimarer Republik, wobei bei allem genretypischen Schematismus eine gewisse Variation erkennbar ist. Auffällig an der komplexen, »Berlin« als erzählten Raum erschließenden Ermittlungsgeschichte in *Leo Berlin* ist so, dass sie von kursiv gesetzter *psycho-narration* aus der Perspektive des Täters durchbrochen wird, die den Leser*innen einen erheblichen Informationsvorsprung gegenüber den intradiegetisch erzählten Kommissaren verschafft.⁴⁰ Das ist narrativ konsequent für den Auftaktband einer Krimi-Reihe, die immer wieder auch mit dem Wissen ihrer Leser*innen um die Historie spielt, so etwa wenn zu Beginn von *Tod in Blau* die Verachtung rechtsnationaler Kreise gegenüber den »ordinäre[n] Schläger[n] [...] von dieser

40 In den folgenden Bänden wird diese im Genre – insbesondere für Serienmörderfiktionen – eine Zeitlang äußerst beliebte Erzählstrategie nicht wiederholt.

neuen Partei und ihrem österreichischen Gefreiten« (TB 42) aufgezeichnet oder bei der Inspektion der Habseligkeiten eines Mordopfers der Fund des *Völkischen Beobachters* wie folgt kommentiert wird:

- »Nennt sich auch Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Deutschlands und wird von irgendeinem rechten Verein aus Bayern herausgegeben. Ich glaube, er heißt NSDAP oder so ähnlich.«
»Wer soll bei diesen ganzen Parteien noch den Überblick behalten? Lauter Abkürzungen, die kann sich doch kein Mensch merken.« (TB 8)

Exemplarisch angezeigt wird in diesen Passagen eine die Roman-Reihe insgesamt auszeichnende doppelte Lesbarkeit. Denn diese Informationen sind einerseits funktional auf die Aufklärungsgeschichte bezogen, indem sie ein Bild vom Toten und von Mordverdächtigen vermitteln. Andererseits indizieren sie in einer symptomatischen Lektüre eine unter der Oberfläche der spannenden Fiktion angesiedelte historische Tiefendimension, in der die politische Unwissenheit des Polizeiapparates und die Dünkelhaftigkeit der alten Eliten als integrale Zeichen in der Geschichtserzählung vom Untergang der Weimarer Republik und der nationalsozialistischen »Machtergreifung« zu lesen sind. Dabei zeugen die Einschätzungen der Zeitgenossen angesichts unterschiedlicher Modernisierungserfahrungen von einer Offenheit der Zukunft, ja einer nachgerade verheißungsvollen Zukunft. Mitunter zeitigt dies bittere Effekte, etwa wenn in *Die Tote von Charlottenburg* ausgerechnet der neue jüdische Kollege in Wechslers Team, Jakob Sonnenschein, die politischen Möglichkeiten des neuen Mediums Rundfunk visionär feiert:

- »Stellen Sie sich vor, man kann damit ja nicht nur Musik senden. Nachrichten aus aller Welt wären sekundenschnell verbreitet. Oder wir – die Polizei – könnten den Rundfunk nutzen, wenn wir die Bevölkerung zur Mithilfe aufrufen wollen oder wenn irgendeine Gefahr droht, beispielsweise durch einen entflohenen Strafgefangenen.« (TC 74)

Gestützt wird diese Lektürehaltung einer doppelten Lesbarkeit, die die zweipolige Geschichtserzählung von *Promise and Tragedy* aufruft, durch die unterschiedlichen Figurenperspektiven, in denen einzelne Ereignisse stets mehr bedeuten als sie selbst. Entsprechend werden im Fall des ermordeten Malers Arnold Wegner in *Tod in Blau* nicht nur von den Ermittlern hypothetische Verbrechengeschichten entworfen, in denen der Einzelfall probeweise in den zeitgenössischen Hintergrund politischer Morde und Putschversuche eingepasst wird: »Denk an Erzberger und Rathenau, Leo. Die wurden auch aus keinen besseren Gründen ermordet. Vielleicht gehen sie jetzt auf Künstler los, die nicht in ihr Weltbild passen.« (TB 135)

Vielmehr erschließen auch die befragten Zeugen und Verdächtigen ihre Welt in symptomatischen Lektüren. So stehen aus der Perspektive des rechtsnationalen ehemaligen Offiziers Ulrich von Mühl Wegners Bilder repräsentativ ein für einen allgemeinen Niedergang, sie »sind ein Symbol für alles, was in unserem Land nicht mehr stimmt. Zersetzung, Verderbnis, alles wird in den Schmutz gezogen, zertrampelt, gleichgemacht.« (TB 123) Es mag für einen historischen Kriminalroman eine angemessene Pointe sein, das Mordmotiv nicht nur an die ästhetischen Verfahrensweisen der Darstellung zu koppeln, die Kunstkritiker und Galeristen bewerten (TB 102f., 113), sondern an die so sichergestellte Erkennbarkeit des Dargestellten und die Identifizierbarkeit der Dargestellten: die Zeichnung von der brutalen Vergewaltigung eines Kindes durch einen deutschen Offizier (TB 251). Unentscheidbar ist jedoch im Blick auf das Bild, ob es sich um einen figurativ zu lesenden Kommentar auf das Grauen des Weltkrieges und die Machtverhältnisse in der Republik oder um das faktengetreue Abbild eines vergangenen Verbrechens handelt. Gewissheit bringen in diesem Fall erst die Tagebuchaufzeichnungen des Ermordeten, die eine kohärente Geschichte erzählen (TB 289f.).

Auch weil der sich in diesem Fall Schuldige der Verhaftung durch Suizid entzieht, gelingt es Leo Wechsler nicht, mehr Licht in die mit ihm verknüpften dunklen rechtskonservativen Kreise rund um den völkischen Geheimbund der Asgard-Gesellschaft und Clara Bleibtreu Ex-Mann Ulrich von Mühl zu bringen. Im Rückblick auf die bisher vorliegenden Bände zeigt sich, wie konsequent die Reihe das Geflecht von Gegenspielern im Zusammenspiel von privater, beruflicher und politischer Sphäre entwickelt. Denn Clara Bleibtreu – geschiedene von Mühl, verheiratete Clara Wechsler – als *love interest* und Herbert von Malchow als zunächst präsidiiumsinterner Gegenspieler seit dem ersten Band erschließen erzählstrukturell weitere Personenkreise, zu denen u.a. von Mühl zu zählen ist und die in den Fall-Ermittlungen immer mal wieder auftreten.

Als die Einzelbände und den Einzelfall übersteigendes Netzwerk verborgener Drahtzieher sind diese Figuren in ihrer historiographischen Indexikalität lesbar als Verkörperungen jenes mehr oder minder subkutanen Geflechts antidemokratischer, nationalkonservativer bis völkischer Strömungen, in denen sich nach und nach die NSDAP durchzusetzen beginnt. Im aktuell jüngsten Band der Reihe – *Schatten in der Friedrichstadt* – wird diese Machtverschiebung im Kreis der Demokratiegegner hinter den Kulissen ausbuchstabiert, denn auch wenn die Anhänger der NSDAP sich in der erzählten Welt des Jahres 1928 noch im antidemokratischen

Netzwerk der DNVP tarnen, um die Propagandamacht des Hugenberg-Konzerns zu nutzen, ist für Clemens Marold klar, »dass diese Männer« – ein Kreis aus »Industrielle[n], aber auch Angehörige[n] des Militärs, der alten Offizierskaste« – »wie überflüssiger Ballast abgeworfen werden würden, wenn in Deutschland wirklich eine neue Zeit anbrach. Noch aber waren sie wichtig, besaßen Geld und Einfluss, ohne die kein Weg nach oben führte.« (SiF 117)

Wenn auch im Tagesgespräch zwischen den Journalist*innen im Ullsteinhaus die Ablehnung des »Misstrauensantrag[s] der Nationalsozialisten gegen Stresemann« mit einem Schulterzucken kommentiert wird – »Das ist keine Sensation, sondern gesunder Menschenverstand« (SiF 160) –, so wissen doch die Leser*innen zum einen um den Fortgang der Geschichte und kennen zum anderen andeutungsweise jene »weitere, undurchsichtigere Geschichte« (SiF 201), die Leo Wechsler im Hintergrund der erzählten Aufklärungsgeschichte nur erahnt. Als interpretationsbedürftige Handlung schreibt der Text fest, dass ausgerechnet Ulrich von Mühl Clara und Leo vor Marold warnt:

»Und wenn er es nicht aus Freundlichkeit getan hat, sondern weil er diesen Mann fürchtet? Oder um die Drohung zu verstärken? Ich kenne Ulrich, er würde mir keinen Gefallen tun.«

Anders als er hatte Clara Zeit gehabt, über den Anruf nachzudenken. Und sie kannte Ulrich von Mühl weit besser als er. »Möglich, dass es etwas von allem ist. Ein Rest von Anstand, Unbehagen angesichts von Marolds Drohungen, der Versuch, sich aus der Angelegenheit herauszuhalten. Ich weiß es nicht.« (SiF 273)

Die Einzelbände stellen mithin immer wieder aufs Neue sicher, dass Leo Wechsler – der die aktuellen Fälle stets zu lösen vermag – in seinen Gedanken, Handlungen und Körperzeichen als Vertreter von Recht und Ordnung (AK 38) im Allgemeinen, als Widersacher einer überkommenen ehemaligen Elite in ihren republikfeindlichen Bestrebungen im Besonderen gelesen wird. Ihm gegenüber steht jedoch eine ebenso die Einzelbände übersteigende Wiederkehr von Mühls und von Malchows, der auch nach seiner Entlassung aus dem Polizeidienst bei gesellschaftlichen Anlässen auf das Ehepaar Wechsler trifft (AK 15f.). Inszeniert wird bereits auf der Ebene des Figurenensembles jene eingangs nach Brecht zitierte Konstellation vordergründiger Katastrophen und »andere[r] Geschehnisse, die uns nicht gemeldet werden«, die jedoch als die »*eigentlichen* Gescheh-

nisse« zu begreifen sind: »Nur wenn wir sie wüßten, verstünden wir.«⁴¹ Hinter den Aufklärungs- und Verbrechengeschichten, die uns die Leo Wechsler-Reihe Text für Text erzählt, verbirgt sich aus dieser Perspektive als die eigentliche Geschichte der Fall der Weimarer Republik.

IV Am Lesehaken dem Ende entgegen

Die vergleichende Lektüre der beiden Krimi-Reihen von Anne Stern und Susanne Goga zeigt, dass in den exemplarisch diskutierten Auszügen aus dem umfangreichen Korpus kriminalliterarischer Gegenwartstexte zur Weimarer Republik ein Geschichtsbild entworfen wird, das sich aus allgemein geläufigen Topoi speist. Signifikant ist dabei nicht zuletzt der Erzählraum ›Berlin‹, der die *dunkle Seite der Goldenen Zwanziger*⁴² ebenso aufruft wie das makrogeschichtliche Krisen- und Verfallsmodell: *Es wird Nacht im Berlin der Wilden Zwanziger*.⁴³ Während die Fräulein-Gold-Reihe in ihrer regelmäßigen Taktung Jahr um Jahr, Band um Band die Geschichtserzählung der Weimarer Republik mit der Lebensgeschichte Hulda Golds verknüpft, setzt die Leo Wechsler-Reihe Schwerpunkte auf der krisenhaften Anfangsphase 1922/23 und dem sich abzeichnenden Ende der Stabilisierungsphase ab 1928.

Dabei teilen die Texte nicht nur eine Vorliebe für historische Details, die sich erzählerisch gut einfangen lassen – wie etwa den täglichen Einkauf mit Körben von Geld zur Zeit der Hyperinflation –, sondern thematisieren übereinstimmende historische Kontinuitätslinien in ihrer Krisendiagnostik, die sich auf den Wahrnehmungshorizont der Zeitgenossen beruft. Zu den wichtigsten zählt in diesem Kontext der Rückblick auf den *Großen Krieg* als Beginn der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Parallel verhalten sich die Texte im Detail reflexiv, etwa wenn als Schauplatz der »halb-mythische Ort der Berliner Moderne«,⁴⁴ der Askanische Platz, gewählt wird oder ein weiterer Toter ausgerechnet im Landwehrkanal gefunden wird:

41 Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans, S. 509.

42 Nathalie Boegel: Berlin – Hauptstadt des Verbrechens. Die dunkle Seite der Goldenen Zwanziger, München 2019.

43 Robert Nippoldt/Boris Pofalla/Stephan Wuthe: Es wird Nacht im Berlin der Wilden Zwanziger, Köln 2017.

44 Jens Bisky: Die Masken der Söhne, in: Süddeutsche Zeitung, 05.04.2018, www.sueddeutsche.de/kultur/berlin-die-masken-der-soehne-1.3930331 (03.05.2022).

Es war wohl ein weit verbreiteter Irrglaube, dass ständig Menschen versehentlich in den Kanal fielen. Dabei waren Liebknecht und Luxemburg nicht die einzigen Mordopfer, die man dort herausgefischt hatte. (TB 32)

Das Wissen um die Bedeutung dieses realen Tatortes ist nicht konstitutiv für die Aufklärung des im Mittelpunkt stehenden Mordfalles und somit im idealtypischen Sinne für eine streng funktional gebaute Kriminalerzählung überflüssig. In der augenzwinkernden Adressierung an zeitgenössische Leser*innen wird so vielmehr ein genrereflexives Bewusstsein angezeigt, sich in einer erinnerungspolitisch beschrifteten Vergangenheit zu bewegen. Im Unterschied zu den gewichtigen Geschichtserzählungen ist die Schema-Literatur zudem bezeichnend flexibel in der Aneignung neuer Wissensbestände, die auch aus der Arbeit am literarischen Gedächtnis resultieren. So ist auffällig, wie rasch Gabriele Tergit als jüngst wiederentdeckte Journalistin und Autorin der Weimarer Republik zur ikonischen Figur in der erzählten Welt der historischen Kriminalromane wird:

»Das ist Gabriele Tergit. [...] Erstklassige Frau. Gerichtsreporterin beim *Börsen-Courier*. Letztes Jahr hat sie über den Prozess wegen der Fememorde der Schwarzen Reichswehr geschrieben, das war spannend wie ein Roman.« (SiF 27f.)⁴⁵

Mit dieser Referenz an die ›insider story‹ der Weimarer Republik, die in der erzählten Welt des Romans im nebensächlichen Geplauder beim Mittagessen aufgehoben wird, stellt sich zugleich die Frage nach dem Ende. Denn indem die Krimis, zentriert um unsere Wunschvorstellungen von emanzipierter Weiblichkeit und moderner Männlichkeit, in ihrer Reihenordnung die historiographische Verfallserzählung als gelebte Erfahrung durchspielen, laufen Hulda Gold und Leo Wechsler im Wissen der Leser*innen unabwendbar auf das Jahr 1933 zu, das jede Vorstellung von einer offenen Zukunft rigoros unterbindet. Mit den narrativen Energien, die die Bände aufwenden, um Rezipient*innen emotional an ihre Figuren zu binden und einen stimmigen Background von urbaner Moderne zwischen Verheißung, Verführung und Verfall zu entwerfen, wird die Frage

45 *Fräulein Wolf und die Ehrenmänner* lässt Gabriele Tergit gar im *Romanischen Café* auftreten: »Da ist die Tergit.« Leo [d.i. Leonore Wolf] folgt Jakobs Blick. Ja, da sitzt sie wieder und spielt Schach – umringt von Beobachtern. Diesmal im schwarzen Herrenanzug, eine Brille auf der Nase. Der Bubikopf ist sehr kurz geschnitten und mit Pomade am Schädel geklebt. Fast männlich.« Gabriella Wollenhaupt/Friedemann Grenz: *Fräulein Wolf und die Ehrenmänner*, Dortmund 2021, S. 137. Dass dieses literarische Bild nur bedingt zu der von Tergit entworfenen Selbstpräsentation und der Autorinszenierung etwa in Spemanns Literaturkalender passt, ist in diesem Kontext nicht von Belang.

nach der Schließungsfigur seriellen Erzählens in zweifacher Hinsicht virulent.

Der erwartbare Abschiedsschmerz von einer liebgewonnenen Welt und den kriminalliterarischen Abenteuern ihrer Protagonist*innen wird sich im Fall dieser Reihen verschärfen. Denn dem affektiven Investment in die durchmessene Zeit der Weimarer Republik in der konstitutiv offen gehaltenen Zweipoligkeit von *Promise and Tragedy*, durch die das Lesepublikum Hulda Gold und Leo Wechsler begleitet, entspricht der Schrecken vor einer vorhersehbaren Leere.⁴⁶ So lässt sich der Anspruch des historischen Kriminalromans, die Vergangenheit der Weimarer Republik aus der Perspektive der Zeitgenossen in der Dichotomie zwischen verführerisch schillernder Oberfläche und verborgener, wahrer Tiefengeschichte erfahrbar zu machen, vielleicht am nachdrücklichsten in den Krimi-Reihen der Gegenwart einlösen, die den Untergang der Republik auch als Leseschock erfassen: Es wird kein Band mehr folgen.

Literaturverzeichnis

- Goga, Susanne: Leo Berlin [2005], 11. Aufl., München 2020 (LB).
Goga, Susanne: Tod in Blau [2007], 7. Aufl., München 2021 (TB).
Goga, Susanne: Die Tote von Charlottenburg [2012], 4. Aufl., München 2013 (TC).
Goga, Susanne: Mord in Babelsberg, 3. Aufl., München 2014 (MB).
Goga, Susanne: Es geschah in Schöneberg, München 2016.
Goga, Susanne: Nachts am Askanischen Platz [2018], 3. Aufl., München 2020 (AP).
Goga, Susanne: Der Ballhausmörder, München 2020.
Goga, Susanne: Schatten in der Friedrichstadt, München 2022 (SiF).
Hültner, Robert: Walching [1993], 2. Aufl., München 1997.
Hültner, Robert: Inspektor Kajetan und die Sache Koslowski [1995], München 1998.
Hültner, Robert: Die Godin [1997], 4. Aufl., München 1999.
Hültner, Robert: Inspektor Kajetan und die Betrüger [2004], München 2006.
Hültner, Robert: Inspektor Kajetan kehrt zurück, München 2009.
Hültner, Robert: Am Ende des Tages, München 2013.
Kerr, Philip: March Violets, London 1989.
Kerr, Philip: The Pale Criminal, London 1990.

46 Diese lässt sich freilich auch durch andere populärkulturelle Texte füllen, wie etwa Veronika Ruschs Trilogie *Die Josephine-Baker-Verschönerung*, die den Erzählbogen über die Jahre 1926, 1928 und 1942 spannt.

- Kerr, Philip: A German Requiem, London 1991.
- Kuhn, Krystyna: Wintermörder, München 2007.
- Rusch, Veronika: Der Tod ist ein Tänzer. Die Josephine-Baker-Verschörung, München 2021.
- Rusch, Veronika: Die Spur der Grausamkeit. Die Josephine-Baker-Verschörung, München 2021.
- Rusch, Veronika: Die Dunkelheit der Welt. Die Josephine-Baker-Verschörung, München 2021.
- Stern, Anne: Fräulein Gold. Schatten und Licht, 5. Aufl., Hamburg 2020 (SL).
- Stern, Anne: Fräulein Gold. Scheunenkinder, 2. Aufl., Hamburg 2020 (SK).
- Stern, Anne: Fräulein Gold. Der Himmel über der Stadt, 2. Aufl., Hamburg 2021 (HS).
- Stern, Anne: Fräulein Gold. Die Stunde der Frauen, Hamburg 2021 (SF).
- Weigold, Christof: Der Mann, der nicht mitspielt. Hollywood 1921: Harry Engels erster Fall, Köln 2018.
- Weigold, Christof: Der blutrote Teppich. Hollywood 1922: Hardy Engels zweiter Fall, Köln 2019.
- Weigold, Christof: Die letzte Geliebte. Hollywood 1923: Hardy Engels dritter Fall, Köln 2020.
- Wollenhaupt, Gabriella/Friedemann Grenz: Fräulein Wolf und die Ehrenmänner, Dortmund 2021.
- Ziebulä, Thomas: Der rote Judas, Hamburg 2021.
- Ziebulä, Thomas: Abels Auferstehung, Hamburg 2022.
- Ziebulä, Thomas: Engel des Todes, Hamburg 2022.
- Beck, Sandra: Narratologische Ermittlungen. Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Heidelberg 2017.
- Beck, Sandra: Krise in Serie. Der Fall der Weimarer Republik in den Kriminalromanen Volker Kutschers, in: Germanica 58 (2016), S. 111–120.
- Beck, Sandra: Die zwei Seiten von Law & Order. Über die kulturelle Diskrepanz von Bildern, in: 54books, 07.07.2020, www.54books.de/die-zwei-seiten-von-law-order-ueber-die-kulturelle-diskrepanz-von-bildern/ (04.05.2022).
- Beucker, Pascal: Nichts aus der Geschichte gelernt, in: taz, 06.02.2020, www.taz.de/Skandalwahl-in-Thueringen/!5662209/ (05.05.2022)
- Bisky, Jens: Die Masken der Söhne, in: Süddeutsche Zeitung, 05.04.2018, www.sueddeutsche.de/kultur/berlin-die-masken-der-soehne-1.3930331 (03.05.2022).
- Bisky, Jens: Mit Jeklimper, in: Süddeutsche Zeitung, 15.04.2022, www.sueddeutsche.de/kultur/aus-claerchens-ballhaus-mit-jeklimper-1.4876164?reduced=true (05.05.2022).
- Boegel, Nathalie: Berlin – Hauptstadt des Verbrechens. Die dunkle Seite der Goldenen Zwanziger, München 2019.

- Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans [1938/1939], in: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Hans-Detlef Müller. Bd. 22.1: Schriften 2, Teil 1, Berlin u.a. 1993, S. 504–510.
- Brix, Emil/Hannes Stekl (Hrsg.): Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa, Wien u.a. 1997.
- Dappert, Dagmar: Der historische Kriminalroman als hybrides Genre, in: Kai Brodersen (Hrsg.): *Crimina. Die Antike im modernen Kriminalroman*, Frankfurt/Main 2004, S. 127–142.
- Dreyer, Michael/Andreas Braune: Ein bisschen Weimar?, in: *Die Zeit*, 09.12.2019, www.zeit.de/2019/51/thueringen-weimarer-republik-koalitionsbildung-die-linke-afd (05.05.2022).
- Herzog, Todd: *Crime Stories. Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*, New York (NY)/Oxford 2009.
- Hügel, Hans-Otto: *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektivverzählung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1978.
- Kniesche, Thomas: Der historische Kriminalroman als Verführung zur Beschäftigung mit der Geschichte des deutschen Faschismus: Volker Kutschers Gereon Rath-Romane, in: Metin Genç/Christof Hamann (Hrsg.): *Kriminographien. Formenspiele und Medialität kriminalliterarischer Schreibweisen*, Würzburg 2018, S. 45–65.
- Kolb, Eberhard/Dirk Schumann: *Die Weimarer Republik*, 8. Aufl., München 2013.
- Korte, Barbara/Sylvia Paetschek (Hrsg.): *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*, Köln/Weimar/Wien 2009.
- Korte, Barbara/Sylvia Paetschek: *Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel*, in: dies. (Hrsg.): *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009, S. 9–60, hier S. 22f.
- Müller, Elfriede/Alexander Ruoff: *Histoire noire. Geschichtsschreibung im französischen Kriminalroman nach 1968*, Bielefeld 2007.
- Nippoldt, Robert/Boris Pofalla/Stephan Wuthe: *Es wird Nacht im Berlin der Wilden Zwanziger*, Köln 2017.
- Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bde., Trier 1995.
- Rüsen, Jörn: Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken, in: Klaus Füßmann/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historische Faszination: Geschichtskultur heute*, Köln u.a. 1994, S. 3–26.
- Rüther, Tobias: Ende der Analogien, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.11.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/regierungsbildung-kein-vergleich-mit-weimar-oder-der-stunde-null-15311102.html (05.05.2022).
- Saupe, Achim: Der Nationalsozialismus als historischer Kriminalroman. Erzählte Geschichte und Konstruktion der Vergangenheit in Philip Kerrs Trilogie *Berlin Noir*, in: Bruno Franceschini/Carsten Würmann (Hrsg.): *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*, Berlin 2004, S. 205–222.

- Saupe, Achim: Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman, Bielefeld 2009.
- Steinmeier, Frank-Walter: „Eine tiefgreifende Zäsur in der deutschen Geschichte“, in: Süddeutsche Zeitung, 09.11.2018, www.sueddeutsche.de/politik/steinmeier-rede-wortlaut-1.4203752 (05.05.2022).
- Weber, Dietrich: Theorie der analytischen Erzählung, München 1975.
- Wefing, Heinrich: Nichts ist vergangen, in: Die Zeit, 18.06.2019, www.zeit.de/2019/26/walter-luebcke-rechtsextremismus-mord-nsu-weimarer-republik (05.05.2022).
- Weitz, Eric D.: Weimar Germany. Promise and Tragedy, Princeton, NJ u.a. 2007.
- Wirsching, Andreas: Weimarer Verhältnisse? (1) Appell an die Vernunft, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.04.2017, www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/weimarer-verhaeltnisse-appell-an-die-vernunft-14985470.html (05.05.2022).

Transhistorische Kriminalliteratur als Alternative zur
Geschichtsschreibung des Holocaust. Christian von Ditfurths *Mann
ohne Makel*¹

Eine bestimmte Untergattung des historischen Kriminalromans erfreut sich in letzter Zeit größerer Popularität. In diesen Kriminalgeschichten taucht ein fiktiver Ermittler in die mehr oder weniger ferne Vergangenheit ein, um entweder einen scheinbar abgeschlossenen Fall wieder aufzunehmen und herauszufinden, was tatsächlich passiert ist, oder weil ein Verbrechen in der Gegenwart nur durch Einsichten in Ereignisse der Vergangenheit aufgeklärt werden kann.² Die jüngere Forschung hat die Begriffe »retrospektiver historischer Ermittlungsroman« (Saupe) oder »transhistorischer« Kriminalroman für diese Fälle geprägt. John Scaggs, der den letzteren Begriff von Murphy entlehnt, definiert transhistorische Kriminalliteratur als die Ermittlungsarbeit eines »contemporary detective investigating an incident in the more or less remote, rather than very recent, past.«³

-
- 1 Dieser Aufsatz erweitert und überarbeitet einige Bemerkungen zu *Mann ohne Makel*, die ich an anderer Stelle gemacht hatte, vgl. Thomas Kniesche: Weimar and Nazi Germany in Contemporary German Historical Crime Fiction, in: *Colloquia Germanica* 46 (2013), H. 2, S. 122–125.
 - 2 Fernsehserien wie *Cold Case* (CBS, 2003–2010) oder *Unforgotten* (ITV, 2015–) verwenden ein ähnliches Erzählmodell. In ihnen wird die Vergangenheit ausgegraben, um Verbrechen aufzuklären, deren wahre Täter*innen nie bestraft worden waren.
 - 3 Vgl. Bruce F. Murphy: *The Encyclopedia of Murder and Mystery*, New York 1999, S. 247. Scaggs stellt zu Recht fest, dass in gewisser Weise alle Krimis transhistorisch sind, da es immer einen Zeitunterschied zwischen dem Verbrechen und der Untersuchung gibt (John Scaggs: *Crime Fiction*, London/New York, 2005, S. 125). Achim Saupe nennt diese Art von historischer Kriminalliteratur »retrospektiver historischer Ermittlungsroman«. Als prägendes Merkmal sieht auch er den signifikanten Zeitunterschied zwischen der Geschichte des Verbrechens und der Geschichte der Untersuchung des Verbrechens. Saupe unterscheidet sie vom historischen Thriller (in dem sowohl das Verbrechen als auch die Untersuchung in einer historischen Vergangenheit stattfinden), dem kontrafaktischen historischen Thriller (ein bekanntes Beispiel dafür ist Robert Harris' Roman *Fatherland* [1992]) und dem dokumentarischen historischen Kriminalroman, vgl. Achim Saupe: *Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*, Bielefeld 2009, S. 267–270.

Frühere Beispiele für diese Art von Krimis sind Josephine Teys *The Daughter of Time* (1951) und Colin Dexters *The Wench is Dead* (1989). Teys Scotland Yard-Inspektor Alan Grant unternimmt eine extreme Form von *armchair detection*,⁴ als er aufgrund einer Verletzung, die ihn zwingt, sich einem längeren Krankenhausaufenthalt zu unterwerfen, den Fall der beiden ›Prinzen im Turm‹ wieder aufnimmt. Das Schicksal der beiden Neffen von Richard III., die 1483 verschwanden und deren Tod Richard III. veranlasst haben soll, ist bis heute umstritten.⁵ In diesem Fall beträgt der Zeitunterschied zwischen dem Verbrechen und seiner Untersuchung mehr als 450 Jahre, was es zu einem Paradebeispiel für transhistorische Kriminalliteratur macht. In Colin Dexters Roman ermittelt Inspektor Morse ebenfalls von seinem Krankenhausbett aus. Er beschäftigt sich mit dem Mord an einer jungen Frau im Jahr 1859, genau 130 Jahre vor der Veröffentlichung des Romans, und sein Fall basiert ebenfalls auf einem historischen Verbrechen. Sowohl Teys als auch Dexters Romane zielen darauf ab, die historischen Aufzeichnungen zu korrigieren, indem sie versuchen, die Menschen zu entlasten, die fälschlicherweise für die Verbrechen verantwortlich gemacht wurden, und die wahren Schuldigen zu identifizieren. In Teys Fall beinhaltet dies eine vehemente Kritik an der Geschichtsschreibung der Rosenkriege und insbesondere daran, wie Richard III. von den meisten Historikern, die über diese Zeit schrieben, gesehen wurde. Ihr Roman zeigt exemplarisch, dass transhistorische Kriminalliteratur ein Medium für die Auseinandersetzung mit wissenschaftlicher Geschichtsschreibung sein kann.

Obwohl Beispiele für transhistorische Krimis in englischer Sprache wie Teys und Dexters Romane leicht genug zu finden sind, überwiegt die Popularität solcher Texte in deutscher Sprache bei weitem die der anglo-amerikanischen Produktion.⁶ Transhistorische Kriminalliteratur wird

4 Einen kurzen Überblick über die Geschichte des »armchair detective« bietet Mary Rose Sullivan: *armchair detective*, in: Rosemary Herbert (Hrsg.): *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, New York/Oxford 1999, S. 25f.

5 Zum geschichtlichen Hintergrund und zu Teys Roman vgl. R. Gordon Kelly: Josephine Tey and Others: *The Case of Richard III.*, in: Ray B. Browne/Lawrence A. Kreiser, Jr. (Hrsg.): *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, Bowling Green 2000, S. 133–146 und Saupe: *Der Historiker als Detektiv*, S. 252–263.

6 Nach Saupe traf dies bereits für die Krimiproduktion in der ehemaligen DDR zu: »Die zentrale Plotkonstruktion im DDR-Kriminalroman war es, ein anfangs unbedeutend erscheinendes Verbrechen auf ein vergangenes Kriegsverbrechen zurückzuführen. Zeugen der Verbrechen von einst mussten aus dem Weg geräumt werden« (Saupe: *Der Historiker als Detektiv*, S. 371). Auch in Frankreich gibt es die Verarbeitung einer Vergangen-

in Deutschland seit den 1980er Jahren populär. Autor*innen wie Bernhard Schlink, Thomas Hettche, Ferdinand von Schirach oder Mechtilde Borrmann haben Texte geschrieben, die zu dieser Untergattung der Kriminalliteratur gehören.⁷ Die meisten, aber nicht alle von ihnen, beleuchten die Nazi-Vergangenheit und ihre anhaltenden Auswirkungen in der Gegenwart. Beispiele dafür sind *Grafeneck* (2007) von Rainer Gross und *Feierabend* (2011) von Uta-Maria Heim. Beide Romane untersuchen den Mord an geistig behinderten Menschen im Rahmen des Euthanasieprogramms, das die Nazis 1939 eingeführt hatten, aus der Perspektive von Ermittlern, die etwa sechzig Jahre nach der Tat agieren.⁸ Die Popularität der transhistorischen Kriminalliteratur ist Teil eines breiteren zeitgenössischen Trends, der mit den Stichwörtern »memory boom«,⁹ »Memorymania« oder »Geschichtsbesessenheit«¹⁰ umschrieben werden kann, oder – weniger polemisch ausgedrückt – mit der großen Bedeutung, die Erinnerungsdiskursen heute beigemessen wird.¹¹

Christian von Ditfurth (*1953) ist promovierter Geschichtswissenschaftler und hat eine ganze Serie von transhistorischen Kriminalromanen mit dem Historiker Josef Maria Stachelmann als Protagonisten geschrieben. Zwischen 2002 und 2011 erschienen sechs Stachelmann-Romane, die von Leser*innen und Kritiker*innen sehr gut aufgenommen wurden.¹² Nach

heit, die als schuldhaft angesehen wird, im Kriminalroman. Exemplarisch dafür steht Didier Daeninckx: *Meurtres pour mémoire* (1984).

- 7 Die Gerhard Selb-Trilogie von Schlink erschien zwischen 1987 und 2001, *Der Fall Arbo-gast* von Hettche 2001, von Schirachs *Der Fall Collini* und Borrmanns *Wer das Schweigen bricht* beide 2011. Die Liste der Autor*innen und Titel ließe sich fortsetzen.
- 8 Zwischen Januar und Dezember 1940 wurden in Grafeneck 10.654 Menschen ermordet. Weitere Informationen zu Gross' *Grafeneck* und seine Fortsetzung *Kettenacker* sowie zur Geschichte Grafenecks als NS-Sterbehilfeeinrichtung siehe Susanne C. Knittel: *Case Histories: The Legacy of Nazi Euthanasia in Recent German Heimatkrimis*, in: Lynn M. Kutch/Todd Herzog (Hrsg.): *Tatort Germany. The Curious Case of German-Language Crime Fiction*, Rochester/New York 2014, S. 120–138.
- 9 Vgl. Andreas Huyssen: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York/London 1995, S. 5.
- 10 Vgl. Harald Welzer/Claudia Lenz: *Opa in Europa. Erste Befunde einer vergleichenden Tradierungsforschung*, in: Harald Welzer (Hrsg.): *Der Krieg der Erinnerung. Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 2007, S. 7–40, hier S. 7.
- 11 Vgl. Thomas W. Kniesche: *Crime Fiction as Memory Discourse: Historical Crime Fiction from Germany*, in: ders. (Hrsg.): *Contemporary German Crime Fiction. A Companion*, Berlin/Boston 2019, S. 123–157, hier S. 126f.
- 12 Die Kritiken zu *Mann ohne Makel* waren insgesamt positiv, zum Beispiel als ein Rezensent das Buch als »fesselnd« bezeichnete, obwohl derselbe Kritiker auch feststellte, dass

einer Pause von sieben Jahren wurde 2018 ein siebter Roman der Reihe veröffentlicht.¹³ Die Stachelmann-Romane verbinden ein Verbrechen in der Gegenwart (die Romane spielen ungefähr zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung) mit Ereignissen in der deutschen Vergangenheit.¹⁴

es besser gewesen wäre, wenn ein Lektor zu einigen Streichungen geraten hätte, vgl. Michael Schweizer: Die Arisierer, perlentaucher, 11.12.2002, www.perlentaucher.de/mord-und-ratschlag.die-arisierer.html (4.10.2021). Die englische Übersetzung von *Mann ohne Makel* wurde in einer längeren Rezension in der englischen Ausgabe von *Haaretz* als »angenehme Überraschung« und als »nachdenklich und lustig – und gelegentlich sogar tiefgründig« bezeichnet (»... it was a pleasant surprise to encounter a thriller so thoughtful and funny – and even, occasionally, profound.« David B. Grün: Mystery / Mountain of Shame, Haaretz, 18.06.2009, www.haaretz.com/israel-news/culture/1.5067063 [4.10.2021]).

- 13 Dazwischen verfasste von Ditfurth eine Serie von Actionthrillern um den Kommissar de Bodt, die Thomas Wörtche als voller Action, Spaß und »fröhliche[r] Anarchie« beschreibt. Ihm zufolge sind die Romane dieser Reihe nicht nur »extrem unterhaltsam« (Thomas Wörtche: Leichenberg 09/2018, www.kaliber38.de/woertche/leich0918.htm [03.11.2021]), sie sind auch zeitgemäße Beiträge zur Krimiszene, weil sie sich über Verschwörungstheorien lustig machen (Thomas Wörtche: Leichenberg 01/2020, www.kaliber38.de/woertche/leich0120.htm [03.11.2021]) und gleichzeitig darauf hinweisen, was alles wirklich passieren könnte (Thomas Wörtche: Leichenberg 09/2017, www.kaliber38.de/woertche/leich0917.htm [03.11.2021]). Außerdem hat von Ditfurth eine Reihe von Politthrillern geschrieben, in denen die alternative Szene im Berliner Stadtteil Kreuzberg im Mittelpunkt steht (*Das Dornröschen-Projekt* [2011], *Tod in Kreuzberg* [2012], *Ein Mörder kehrt heim* [2013]).
- 14 Der erste Roman der Serie, *Mann ohne Makel*, zeigt Stachelmann, wie er der Polizei hilft, einen Serienmörder zu finden. Die weiteren Romane der Serie beleuchten Verbrechen, die von ehemaligen Stasi-Agenten begangen wurden, um ihre Vergangenheit zu vertuschen (*Mit Blindheit geschlagen*, 2004); ein Fall geht zurück auf den »Deutschen Herbst« der späten siebziger Jahre, als die Aktivitäten linker Terroristen eine Atmosphäre politischer Repression und Paranoia schufen (*Schatten des Wahns*, 2006); und eine Untersuchung enthüllt die NS-Vergangenheit eines bedeutenden Historikers (*Lüge eines Lebens*, 2007). Am Ende dieses Falles beschließt Stachelmann, den Wissenschaftsbetrieb zu verlassen und ein Büro für historische Forschung zu eröffnen. Im fünften Roman der Reihe wird die Motivation des Täters für seine Verbrechen durch die nachhaltigen Auswirkungen des von NS-Richtern begangenen Unrechts befeuert, die nach dem Krieg ihre Arbeit fortsetzen durften (*Labyrinth des Zorns*, 2009). Der sechste Fall (*Die Akademie*, 2011) ist ein Verschwörungsthriller, in dem Stachelmann den Mord an einem Historikerkollegen untersucht. Nach sieben Jahren Pause veröffentlichte von Ditfurth dann einen neuen Stachelmann-Fall unter dem Titel *Böse Schatten* (2018). Der Roman, der im Untertitel als erster von Stachelmanns »neuen Fällen« bezeichnet wird, beginnt mit Stachelmanns Antrittsvorlesung als Professor für Geschichte, nachdem er sich entschieden hatte, zu seiner früheren Berufung zurückzukehren. Erneut untersucht er ein Verbrechen in der Gegenwart, das seine Wurzeln in der Vergangenheit hat, als eine verwesene Leiche zufällig entdeckt wird. In diesem Fall geht es um Schmuggel und Sabotage gegen die DDR.

Alle Fälle von Stachelmann heben Ereignisse der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervor, die vergessen oder verdrängt wurden. Die Opfer dieser Ereignisse wurden nie angemessen betrauert, und die Verbrechen, die nie aufgeklärt wurden, führen zu neuen Untaten und weiterem Leid in der Gegenwart. Zwar hat die Stachelmann-Reihe auch einige Schwächen, zum Beispiel die Tatsache, dass nach einem komplexen und langwierigen Fall in einigen Romanen die Lösung ziemlich plötzlich und als *deus ex machina* präsentiert wird. Auch Stachelmanns ständigen Selbstzweifeln und seinen Depressionen wird zu viel Raum eingeräumt und sie lenken von der eigentlichen Krimihandlung ab. Diese Mängel schmälerten jedoch nicht den Erfolg dieser Romane insgesamt.

Die Stachelmann-Reihe und insbesondere der erste Roman *Mann ohne Makel* bieten eine Gelegenheit, einige grundsätzliche Fragen zur Funktion historischer Kriminalliteratur zu stellen und die Erzählstrategien des transhistorischen Kriminalromans zu analysieren. Diese Fragen lauten: (1) Welche Art von historischem Wissen versucht *Mann ohne Makel* zu vermitteln? Was will der Roman den Leser*innen beibringen? (2) Welche narrativen Techniken, Erzählstrategien und Konventionen des Kriminalromans werden verwendet, um historisches Wissen weiterzugeben? (3) Welchen Stellenwert hat das historische Wissen selbst im Text? Wie wird solches Wissen gewonnen und präsentiert? Um Antworten auf diese Fragen zu finden, werden verschiedene Aspekte von *Mann ohne Makel* analysiert: die zentrale Rolle seines Protagonisten, der Inhalt und die Struktur der erzählten Geschichte, das Problem der Kontinuität der NS-Vergangenheit und das damit verbundene Thema der Unabgeschlossenheit (*non-closure*), und nicht zuletzt der den Text durchziehende kritische Blick auf die Geschichtsschreibung. Meine These lautet, dass *Mann ohne Makel* ein transhistorischer Kriminalroman ist, der seine Leser*innen mit einem wenig bekannten Aspekt der Shoah vertraut machen will. Der Roman erinnert einerseits an einen verdrängten Teil der Shoah, andererseits propagiert er ein veraltetes und kontraproduktives Bild davon, wie historisches Wissen erlangt und Geschichte geschrieben wird.

Der Name des Protagonisten der Serie, Josef Maria Stachelmann, ist programmatisch: Seine beiden Vornamen scheinen zu implizieren, dass er eine Art Erlöser ist, und sein Nachname verweist auf Jesus' Dornenkrone. Der Name deutet aber auch darauf hin, dass Stachelmann nicht nur als Leidender zu sehen ist (obwohl er das auch tut), sondern als Stachel im Fleisch seiner deutschen Landsleute. Sein Beruf und seine wissenschaftlichen Interessen bestätigen das: Er hat eine Doktorarbeit

über das Konzentrationslager Buchenwald geschrieben und arbeitet zu Beginn der Reihe an einer erweiterten Version seiner Dissertation, die er als Habilitationsschrift einreichen will. Der mit 41 schon etwas in die Jahre gekommene Nachwuchswissenschaftler sieht sich trotz seines guten akademischen Rufs als Verlierer und gescheiterten Historiker.

Es gehört zu seinem Status als Antiheld, dass er sein Projekt nicht abschließen kann und dass er Gefahr läuft, seine Stelle zu verlieren. Er hat ein schlechtes Gedächtnis (eine etwas unglückliche Eigenschaft für einen Historiker!) und er zweifelt ständig an seiner intellektuellen Potenz und seiner Fähigkeit, seinen Studierenden etwas Bedeutungsvolles beizubringen. Er lässt keine Gelegenheit aus, sich von der Arbeit an seinem Buch ablenken zu lassen. Dabei kann es um seine Verliebtheit in Anne Derling, eine junge Kollegin am Fachbereich Geschichte der Universität Hamburg, gehen oder um die Mordfälle, in die er ständig verwickelt wird. Der ›Berg der Schande‹, den er zu Beginn der Serie abtragen muss und zu dem seine Gedanken immer wieder zurückkehren, bezieht sich nicht, wie man zunächst vermuten könnte, auf eine persönliche Schuld, sondern auf seine Arbeit: Dieser Berg besteht aus Dokumenten, die er durcharbeiten muss, um sein großes Werk über das KZ Buchenwald fertigzustellen.

Der leitmotivisch wiederkehrende ›Berg der Schande‹ gibt ihm ein Sisyphos-Gefühl und bezieht sich auf sein Scheitern, sein Forschungsprojekt zu beenden. Aber weil das Thema dieses Projekts die Geschichte eines Konzentrationslagers ist, schwingt in der Metapher des ›Berges der Schande‹ auch die Erinnerung an den Holocaust mit. Es ist die scheinbar unüberwindliche Schuld und Scham der jüngeren deutschen Geschichte selbst, die Stachelmann als Historiker und als Mensch wie eine Dornenkrone zu tragen hat. Bei dieser Aufgabe muss er sich ein schwieriges Erbe zu eigen machen, nicht nur im übertragenen Sinne als Historiker, sondern auch ganz konkret auf persönlicher Ebene. Stachelmanns Vater ist nämlich pensionierter Postbeamter und hatte während des Krieges als Hilfspolizist gedient. Er hatte KZ-Häftlinge bewacht, die nach alliierten Bombenangriffen Trümmer und Blindgänger beseitigen mussten. Er hat nie über diesen Teil seiner Vergangenheit gesprochen und als Stachelmann davon erfährt, zerbricht ihre Beziehung daran und sie reden nicht mehr miteinander.

Doch mit dem Leben seines Vaters und der deutschen Vergangenheit ist er auf eine Weise verbunden, die er nicht kontrollieren kann: Stachelmann leidet an rheumatoider Arthritis, einer chronischen und sehr schmerzhaften Autoimmunerkrankung, die er – zusammen mit seinem

Namen – von seinem Vater geerbt hat. Es ist, als ob sein Körper die Schuld seines Vaters auslebt und als ob der Dorn in seinem Namen ihn auch als leidenden Menschen bezeichnet, der den Sünden seines Vaters und der Geschichte des Holocaust nicht entkommen kann. Stachelmann hat in entscheidenden Momenten quälende Schmerzen, etwa wenn er erfährt, dass sein Vater entflohen KZ-Häftlinge der Polizei übergeben hat, aber auch, wenn er in Archive und Konzentrationslager reist, um für sein Buch zu recherchieren. Er erinnert sich an diese Forschungsreisen als »eine Qual« (70).¹⁵ Die schlechten Unterkünfte, mit denen er sich zufriedengeben muss, lösen angeblich seine Krankheit aus, aber auch die Schuldgefühle und der Stress, die er während dieser Erlebnisse empfindet, sind zweifellos Faktoren dafür.

Der Beginn von *Mann ohne Makel* spielt im Juli 2001. Die sechsjährige Tochter des Hamburger Immobilienmagnaten Maximilian Holler ist ermordet worden, und dies ist bereits der dritte gewaltsame Tod, der diese Familie heimgesucht hat. Die Frau des Geschäftsmannes war zwei Jahre zuvor getötet worden, sein kleiner Sohn erst im Vorjahr. Die Polizei hat keine Ahnung, wer dafür verantwortlich ist und warum diese Familie ins Visier genommen wird. Holler scheint ein vorbildliches Leben zu führen, er ist eine Stütze der Gesellschaft, er ist der »Mann ohne Makel« des Romantitels. Stachelmann liest zunächst nur in einer Zeitung von den Morden, doch bald wird er involviert, als Oskar »Ossi« Winter, mit dem er in Heidelberg studiert hatte und der jetzt Kommissar bei der Kripo ist und die Morde an den Mitgliedern der Familie Holler untersucht, seinen Rat sucht. Ulrike Kreimeier, eine junge Kollegin von Oskar Winter, scheint auf eine wichtige Spur gestoßen zu sein, aber sie wird von einem Auto überfahren, bevor sie ihr Wissen weitergeben kann.

In ihrer Wohnung findet Winter einen Zeitschriftenartikel über die Totenkopfverbände der SS und darunter ein Blatt Papier, auf dem Maximilian Hollers Namen steht. Da der Fall mit der NS-Vergangenheit in Verbindung zu stehen scheint, kontaktiert Winter Stachelmann, der so in die Ermittlungen einbezogen wird. Im Laufe der Handlung des Romans wird immer deutlicher, dass die Ursachen für die Morde in der NS-Vergangenheit Deutschlands liegen. Stachelmann deckt auf, dass Hermann Holler, der Vater von Maximilian Holler, ein hochrangiger SS-Offizier war, der zusammen mit einer Gruppe gleichgesinnter Genossen Druck auf

15 Seitenzahlen in Klammern ohne weitere Angaben verweisen auf: Christian von Dittfurth: *Mann ohne Makel*, 22. Aufl., Köln 2012.

jüdische Immobilienhändler ausgeübt hatte, die von Deportation bedroht oder zur Auswanderung gezwungen worden waren und ihm ihre Firmen und Kundenlisten zu viel zu niedrigen Preisen verkaufen mussten. Diese Gruppe von SS-Männern, von Stachelmann als »Nazi-Mafia« bezeichnet, betrieb das, »was Historiker später als wilde Arierisierung bezeichneten« (268). Diese Nazi-Mafia wurde von Polizisten und auch von einem Mitverschwörer in der Steuerbehörde unterstützt. Selbst nach dem in Nazi-deutschland geltenden Recht war es illegal, was sie taten, und sie wurden von zivilen Behörden aufgefordert, die Gesetze einzuhalten. Aufgrund der undurchsichtigen Machtverhältnisse zwischen Staats- und Parteiämtern, die für Nazideutschland typisch waren, konnten sie jedoch ihre Raubzüge durchführen. Hermann Holler hatte nach dem Krieg seine Identität geändert und war abgetaucht.

Leopold Kohn, der Serienmörder in *Mann ohne Makel*, ist ein jüdischer Überlebender des Holocaust, der mit einem Kindertransport¹⁶ gerettet wurde und jetzt die Nachkommen von Hermann Holler tötet, der für die Deportation seiner Eltern und seiner Schwester verantwortlich war. Bemerkenswert ist, dass kleine Kinder von diesem Täter ins Visier genommen werden. Bis vor kurzem war es in der Kriminalliteratur selten, kleine Kinder als Opfer von Morden zu zeigen.¹⁷ Wenn im Gegensatz dazu einige der Morde in diesem Roman an Kindern begangen werden, weist dies auf die Ungeheuerlichkeit der Verbrechen hin, die an der Familie des Täters und an ihm selbst begangen wurden. Diese Verbrechen sind der eigentliche Grund für seine Rache. Später im Roman erfahren die Leser*innen auch, dass Kohn an Krebs im Endstadium leidet und nur noch kurze Zeit zu leben hat. Er wird von der Vorstellung angetrieben, dass seine Taten ein »Auftrag« (12) sind, der ihm auferlegt wurde und

16 Die *Kindertransporte* wurden von der britischen Regierung nach den Pogromen vom November 1938 organisiert, um Kinder jüdischer Familien aus Nazi-Deutschland und von den Nazis besetzten Gebieten herauszuholen und sie bei Pflegeeltern im Vereinigten Königreich unterzubringen.

17 Dies hat sich in den letzten Jahren jedoch geändert. In Andrea Maria Schenkels Roman *Tannöd* (2006) und in Thomas Glavinic' Thriller *Der Kameramörder* (2001) gehören kleine Kinder zu den Opfern brutaler Morde bzw. werden Kinder gezielt attackiert. In diesen Texten werden die Täter als pathologisch dargestellt und handeln außerhalb des Bereichs des normalen Verhaltens. Andere Beispiele werden von Murphy (The Encyclopedia, S. 96) diskutiert, der darauf hinweist, dass solche Taten »abstoßend«, »sensationell« oder »verstörend« wirken. Im Allgemeinen zeigen neuere Krimis, in denen pathologische Täter wie Serienmörder zu sehen sind, immer mehr Gewalt gegen Opfer, die als jung, naiv, unschuldig oder anderweitig verletzlich gelten.

dass die Vollendung seiner Mission ihn »erlös[en]« würde (15). Als er nach dem Krieg nach Deutschland zurückkehrte, wurde er aufgrund der Unnachgiebigkeit der deutschen Behörden und des anhaltenden Einflusses ehemaliger Nazis in Verwaltung und Justiz um sein Erbe betrogen. Der Täter in *Mann ohne Makel* wird als schwer traumatisierter Mensch dargestellt, der seinen eigenen Moralkodex entwickelt hat. Rache ist der Sinn seines Lebens. Er handelt nach der biblischen Maxime »Auge um Auge« (293) und will »Gerechtigkeit in ihrem ursprünglichen Sinn [...]. Nicht Täterschutzveranstaltungen, nicht Verjährung, Beweismangel, sondern Strafe, die so hart traf wie das Verbrechen« (293). Er will »die Bilanz schließen, die seine Feinde eröffnet hatten« (331), verfährt also auch nach der engen etymologischen Verbindung zwischen *Schuld* und *Schulden*.

Eine bestimmte Szene aus Leopold Kohns Erinnerung macht diese abstrakten Strukturen greifbarer. Er erinnert sich an den ersten Besuch zweier Nazi-Beamter, von denen einer wahrscheinlich Holler Senior war, als Leopold noch ein Kind war, »lange vor der Nacht im November 38« (224). Er war zu jung, um zu verstehen, was vor sich ging, aber er erinnert sich an das, was gesagt wurde (seine Eltern werden ihres Hauses und ihrer Lebensgrundlage beraubt). Was den jungen Leopold Kohn neben der bedrohlichen Atmosphäre des Besuchs der beiden Nazis und der offensichtlichen Angst seiner Eltern wirklich traumatisiert, ist ein beiläufiger Gewaltakt: Einer der Männer (wiederum aller Wahrscheinlichkeit nach Holler Senior) »zertrat das Spielzeugauto, das ihm sein Vater geschenkt hatte. Ein Maybach, rot, aus Blech. Der Mann schien nicht gemerkt zu haben, dass er das Auto zerstört hatte.« (224f.).

Es ist dieses Ereignis, das den Samen für die Vergeltung sät, die er erst viel später, nach fast einem Menschenleben, an seinem Peiniger nehmen wird und die ihn wie einen Automaten oder wie eine »Marionette« unter fremder Kontrolle (224) handeln lässt. Als Stachelmann ihn am Ende des Romans fragt, warum er die Mitglieder der Familie Holler getötet habe, wiederholt Kohn wie ein Mantra: »Er hat mein Spielzeugauto zertreten« (363). Nur wenige Augenblicke zuvor hatte er versucht, sein letztes Opfer mit einer Bombe zu töten, die in einem funkgesteuerten Spielzeugauto installiert war. Das ferngesteuerte Spielzeug spiegelt seinen eigenen Zustand als Marionette am Draht eines anderen und zeigt, dass er durch sein Trauma kontrolliert wird. Dies wird durch die Methoden bestätigt, mit denen er seine anderen Morde begangen hatte. Als er Maximilian Hollers Frau erschlug und zwei von Hollers Kindern mit Zyankali vergiftete, benutzte

er für seine Rache die Tötungswerkzeuge, die die Nazis im Holocaust verwendeten.

Die Taten, die Leopold Kohns Rachemission auslösten, wurden vor Jahrzehnten begangen, sie sind im Grunde genommen historisch geworden. Deshalb ist die Polizei hilflos, als sie mit einer Mordserie konfrontiert wird, die kein Motiv zu haben scheint. Auch wenn Ossi Winter anerkennt, dass der Fall »vielleicht eine historische Dimension« hat und dass es möglich ist, dass »der Schlüssel zur Lösung in der Vergangenheit« liegt (137), kann er sich die Realität dieser Konstellation nicht vorstellen. Später im Roman erkennt Stachelmann, dass das, womit sie es zu tun haben, »eine Verschwörung, die die Zeit überdauert hatte« (299), ist. Doch als er Ossi sagt, dass »die Lösung [der] Mordfälle mehr als ein halbes Jahrhundert in der Vergangenheit zu suchen ist«, lautet Ossis Antwort nur: »Quatsch« (300). Es braucht jemanden, der als Historiker denkt, um »die historische Wurzel der Tragödie [von Kohns Motivation für seine Morde, TK]« (375) zu ergründen, jemand wie Stachelmann (oder eine Polizistin wie Ulrike Kreimeier, die sich für Geschichte interessierte, aber getötet wurde, bevor sie ihre Intuition weiterverfolgen konnte). Stachelmann erkennt, dass die »Ursache« der jüngsten Verbrechen »andere Verbrechen sein konnten. Verbrechen etwa, die nicht gesühnt wurden, wenigstens nach Ansicht überlebender Opfer« (304). Und es ist Anne Derling, auch sie Historikerin, die die Verbindung zwischen dem, was in der Gegenwart geschieht, und dem, was vor so langer Zeit passiert ist, herstellt. Sie erkennt, dass der Mörder eines der Opfer der »SS-Mafia« (352) sein muss, die Hamburger Juden um ihre Immobilien betrogen hatten.¹⁸

Leonhard Kohns Morde und Stachelmanns Untersuchungen etablieren eine spezifische Art von transhistorischer Kriminalliteratur, die die Kontinuität der durch die NS-Zeit verursachten Verbrechen und das anhaltende Leid betont, das diese Ereignisse für die Opfer verursachen. Meine kurze Beschreibung von Josephine Tey's *A Daughter of Time* wies bereits auf einen wichtigen Unterschied zwischen ihrem Text und *Mann ohne Makel* hin: Der Mordfall in Tey's Roman hat keine Auswirkungen auf die gegenwärtige Zeit des Ermittlers; er ist ein rein akademisches Problem. Die Frage, wer für die Ermordung der beiden Prinzen im Turm verantwortlich war, und noch mehr die Verurteilung Richards III. als rücksichtslosem

18 Im vierten Roman der Reihe räumt Stachelmann ein, dass er ohne Annes Hilfe Kohn als Täter nicht entlarvt hätte. (Christian von Ditfurth: *Lüge eines Lebens*, 6. Aufl., Köln 2012, S. 216).

und egozentrischem Herrscher lösen bei Inspektor Alan Grant sicherlich eine heftige Reaktion aus. Er verurteilt die meisten Historiker, die über Richard III. geschrieben haben, und seine Untersuchung führt dazu, dass sein Bekannter, ein junger Historiker, ein neues Buch schreibt, das die historische Bilanz korrigieren will. Aber die Untersuchung wird keine Konsequenzen für Grants Leben haben. Nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus wird er sein normales Leben wieder aufnehmen und die Aufregungen seiner Krankenbettermittlung werden verblassen. Das Verbrechen, das er untersucht hat, hatte nichts mit einem Verbrechen in der Gegenwart zu tun und sein Interesse daran war rein historisch und theoretisch.

Stachelmanns Ermittlung hingegen umfasst eine Reihe historischer Ereignisse, die für eine Reihe von Verbrechen in der Gegenwart Anlass sind. Am bemerkenswertesten ist, dass zwei weitere Morde im Zusammenhang mit dem Fall Holler geschehen. Diese Morde¹⁹ wurden von Maximilian Hollers Vater Hermann Holler begangen. Es ist Holler Senior, der Stachelmann mehrfach zu töten versucht, als dieser der Wahrheit zu nahekommt. Anders als bei Tey und Dexters Detektiven wird Stachelmanns Leben wegen seiner historischen Ermittlungen bedroht. Das Interesse dieses Historikers an Verbrechen, die in der Vergangenheit begangen wurden, ist alles andere als bloß historisch oder akademisch, diese Untaten mutieren zu einer Frage von Leben und Tod für ihn selbst. Im deutschen Kontext weist die transhistorische Kriminalliteratur auf eine bestimmte Art der historischen Unabgeschlossenheit oder, wie Hermann Hollers Morde in der Gegenwart zeigen, auf eine Kontinuität des nationalsozialistischen Verbrechens hin. So kann das Genre als Erinnerung an die Verbrechen des Nationalsozialismus in Deutschland dienen.²⁰

Wenn transhistorische Kriminalliteratur als Genre per Definition die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet, kann sich diese Art von Kontinuität auf vielfältige Weise manifestieren. In *Mann ohne Makel* hat Maximilian Holler von seinem Vater »ein Sonderkonto« (122) geerbt, das Holler Senior durch seine wilden »Arisierungen« finanziert hatte. Holler

19 Der an der Polizistin Ulrike Kreimeier und der an Norbert Enheim, einem Immobilienmakler, der kurz davorstand, entscheidende Hinweise auf die Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu geben.

20 Eine skeptischere Bewertung transhistorischer Kriminalliteratur in Deutschland vertritt Saupe (vgl. Der Historiker als Detektiv, S. 441f.). Saupe Kritik basiert jedoch auf einer eher oberflächlichen Lektüre. Als Kommentator, der sich in erster Linie für Geschichtsschreibung interessiert, unternimmt er keine umfassende literarische Analyse.

Junior nutzte diese Mittel, um andere Immobilienfirmen und Immobilien zu kaufen, als eine Immobilienkrise Nachkriegsdeutschland traf, wodurch er die Notlage seiner Konkurrenten ausnutzte, sie aus dem Geschäft verdrängte und dabei riesige Gewinne erzielte. In einem Gespräch mit Ossi Winter rechtfertigt Maximilian Holler sein Vorgehen mit der Behauptung: »Ich habe ihre Lage nicht ausgenutzt. [...] [I]ch habe niemanden dazu gezwungen, an mich zu verkaufen« (95). In gewisser Weise handelte er wie sein Vater, nur nicht unter einem faschistischen Regime, sondern unter der westdeutschen Nachkriegsform des Kapitalismus.

Indem er behauptet, dass er niemanden ausgebeutet und niemanden dazu gezwungen habe, an ihn zu verkaufen, sagt er genau das, was sein Vater hätte sagen können, um seine Handlungen in Nazi-Deutschland zu rechtfertigen. Die Umstände waren andere als die, in denen sich die jüdischen Opfer seines Vaters befanden, aber es gibt auch offensichtliche Ähnlichkeiten. Von Ditfurth konstatiert also eine Affinität von Faschismus und Kapitalismus, da beide die Ausbeutung von Menschen, die von einer Krise betroffen sind, und die Bereicherung einiger weniger Männer ohne Skrupel ermöglichen.²¹ Als Historiker verfügt Stachelmann über besondere Kenntnisse und ein feines Gespür für solche Kontinuitäten. Als er nach Berlin-Lichterfelde fährt, um in der Berliner Abteilung des Bundesarchivs zu recherchieren, erinnert er sich nicht nur daran, dass er in diesem Archiv bereits mit SED- und KPD-Parteiakten gearbeitet hatte, sondern auch, dass das Gebäude einst Hitlers Leibwächter beherbergte und dass auf dem Hof davor viele SA-Angehörige 1934 beim sogenannten Röhm-Putsch umgebracht worden waren (vgl. 192). Für Stachelmann ist dieses

21 Ein weiteres Beispiel für Kontinuitäten zwischen Nazi-Deutschland und dem Westdeutschland der Nachkriegszeit erweist sich, wenn ein forensischer Pathologe den Ermittlern erzählt, dass die westdeutsche Polizei in den 1960er und 70er Jahren die gleiche Handfeuerwaffe wie die Gestapo verwendete. Dann fügt er hinzu: »Es waren ja auch Kollegen dabei, für die es nie eine Stunde null gegeben hat« (201). Hier steht die Pistole, die die Polizei verwendet, metonymisch für die Denkweise von (zumindest einigen) Beamten, die sie benutzen. Die Kontinuität des Nationalsozialismus in westdeutschen Mentalitäten und Institutionen wird so offenbar. Der wohl berühmteste Fall dieser Art von Kontinuität wurde dokumentiert in Bezug auf die Justiz in Westdeutschland. 1987 veröffentlichte der Rechtswissenschaftler Ingo Müller das Buch *Furchtbare Juristen. Die unbewältigte Vergangenheit unserer Justiz*, in dem er nicht nur beschrieb, wie das Rechtssystem unter dem Nationalsozialismus arbeitete, sondern auch, wie viele Nazi-Richter ihre Karriere nach dem Krieg nahtlos fortsetzen konnten. Von Ditfurth verwendete das Thema im fünften Band der Stachelmann-Reihe *Labyrinth des Zorns* (2009) erneut als Motivationsfaktor des Täters. Bereits im Jahr 1979 hatte Rolf Hochhuth in seinem Theaterstück *Juristen* diesen Sachverhalt angeprangert.

Archiv nicht nur ein Aufbewahrungsort von Dokumenten, sondern auch ein *lieu de mémoire* (ein Ort der Erinnerung in Pierre Noras Verständnis²²). Der Gebäudekomplex beherbergte einst »die Hauptkadettenanstalt« des Zweiten Kaiserreichs unter Wilhelm II., also erst »Preußens Elite, dann die der SS« (195). Er verbindet die Geschichte des deutschen Militarismus mit der NS-Vergangenheit Deutschlands und die Geschichte der DDR mit der Westdeutschlands.

In *Mann ohne Makel* manifestiert sich das geschichtliche Phänomen der Kontinuität als narratologische Erfahrung der Unabgeschlossenheit und als Bruch der Konventionen des traditionellen Kriminalromans. Maximilian Holler, der »Mann ohne Makel«, kann mangels Beweisen nicht angeklagt werden (vgl. 376), obwohl er wahrscheinlich der Anstifter der jüngsten Morde war, die sein Vater begangen hat (vgl. 374). Da Holler Junior nicht zur Rechenschaft gezogen werden kann, wird der Gerechtigkeit nicht Genüge getan. Noch wichtiger ist vielleicht, dass die Verwicklung von Stachelmanns Vater in die Aktivitäten des älteren Hollers ein Dilemma bleibt, mit dem Stachelmann nicht zurechtkommt. Sein Vater ist eindeutig schuldig: Er hatte sich mit Holler Senior arrangiert, um nicht an die Front geschickt zu werden (vgl. 378). Außerdem sorgte er dafür, dass Hollers Opfer in Konzentrationslager und damit in den Tod geschickt wurden. Und doch machten diese Handlungen Josef Maria Stachelmanns Existenz überhaupt erst möglich, woran sein Vater ihn erinnert: »Wenn ich das nicht gemacht hätte, wärest du wahrscheinlich nie geboren worden« (379). Sein Vater hat im Roman das letzte Wort, und danach kann Stachelmann nur ohne weitere Vorhaltungen sein Haus verlassen, was einem Eingeständnis seiner Hilflosigkeit gleichkommt. In beiden Fällen bestimmen die Handlungen der Väter das Leben ihrer Söhne, das Verbrechen wird transgenerational und die Kriminalliteratur wird transhistorisch.

Den anhaltenden Einfluss ehemaliger Nazis und Nazi-Mentalitäten im Nachkriegsdeutschland zu kommentieren, ist im Kontext der deutschen Geschichtsschreibung nicht neu. Auffällig ist, dass es in einem Kriminalroman geschieht. Als Genre der Unterhaltungsliteratur ist der Kriminalroman traditionell nicht dafür zuständig, komplexe geschichtliche Zusammenhänge zu entfalten oder gar über historiographische Grundsatzfragen zu rasonieren. Offenbar spielen aber Reflexionen über Geschichte und

22 Vgl. Pierre Nora: *Les Lieux de mémoire*, Paris 1984–1992.

Geschichtsschreibung in diesem Roman eine wichtige Rolle. Das wird schon früh deutlich. Zu Beginn von *Mann ohne Makel* denkt der Protagonist über die Frage nach, wer für den Brand des Berliner Reichstags 1933 verantwortlich war und reflektiert über die Schwierigkeiten, historische Wahrheiten zu etablieren. Er sinniert darüber, dass »Geschichte [...] oft launisch« ist und »dass die Geschichtswissenschaft zwar politische Überzeugungen zum Gegenstand hat, dass diese aber zur Meinungsbildung möglichst wenig beizutragen hätten. Das war leicht gesagt und schwer getan« (10).

Dies sind komplizierte Reflexionen über Geschichte und Geschichtsschreibung, die Historiker*innen seit langem beschäftigen. Sie sind aus mehreren Gründen bemerkenswert: Die Überlegungen der Figur umkreisen nicht nur die Komplexität der Geschichte als Prozess oder als eine Reihe von Ereignissen, sondern auch die Probleme, die sich denjenigen stellen, die (politische) Geschichte erforschen. Geschichte kann demnach das Ergebnis menschlicher Handlungsfähigkeit, sorgfältiger Planung und (im Fall des Reichstagsbrands) ruchloser Motivierungen sein, sie kann aber auch auf kontingenten Ereignissen und auf »Zufall« (10) beruhen. Ein solcher Romananfang gibt den Ton an für das, was folgen wird. Was auch immer sonst in diesem Roman auf dem Spiel stehen wird, Leser*innen können erwarten, mit Fragen rund um die Geschichte und das historische Wissen konfrontiert zu werden. Diese Erwartung wird bestärkt, wenn man berücksichtigt, dass der Autor von *Mann ohne Makel* nicht nur als professioneller Historiker ausgebildet wurde, sondern dass seine fiktive Figur Josef Maria Stachelmann, die über diese komplexen Fragen nachdenkt, selbst ja auch Historiker ist. Offensichtlich sind Fragen über die historische Wahrheit und die Möglichkeit des historischen Wissens in diesem Text von großer Bedeutung. Dies wird durch die Art und Weise bestätigt, wie Geschichtsschreibung und Historiker dargestellt und kritisiert werden.

Die Kritik an der akademischen Geschichtsschreibung konzentriert sich zunächst auf die Ansichten des Protagonisten über seinen Beruf und seine (männlichen!) Fachkollegen. Als Historiker und damit als Insider hat seine Meinung Gewicht, aber wie man sehen wird, wird dies durch die Art der Kritik, die er gegen seine Kollegen richtet, wieder relativiert. Die Leser*innen begegnen Stachelmann als einem frustrierten akademischen Lehrer, der sich keine Illusionen über das Talent und die Motivation seiner Studierenden macht. Bis auf sehr wenige Ausnahmen zeigen die Studierenden, denen er in seinen Seminaren begegnet, kein Interesse an

ihrem gewählten Fachgebiet und keine Neigung, hart zu arbeiten. Sie werden als ein Haufen gelangweilter junger Leute dargestellt, die einfach zur Universität gehen, weil sie nicht wissen, was sie sonst mit ihrem Leben anfangen sollen.

Damit erhalten die Leser*innen nach dem Modell des Campus-Romans einen Einblick in das akademische Leben. Die Stachelmann-Romane enthalten eine Vielzahl von wenig schmeichelhaften Darstellungen dieses akademischen Lebens, auch was die Dozenten betrifft, etwa wenn die kleinlichen Rivalitäten zwischen Fakultätsmitgliedern, ihre Hackordnungen, ihr Opportunismus oder ihre Arroganz gezeigt werden. Ein ebenso ernstes Bild zeichnet sich ab, wenn es um die Debatten geht, die in historischen Zeitschriften geführt werden und die Stachelmann als »ein Potpourri der Eitelkeit« (39) betrachtet:

In den gelehrten Debatten zeigte sich eher der Drang zur Selbstdarstellung als das Bemühen um Klärung. Heutzutage war die Wissenschaft Adams Dschungel, richtete er sich mächtig auf und schlug sich mit seinen Fäusten gegen den Brustkorb, damit der Urwald hörte, wer ein Alphetier war oder eines werden wollte. So trommelte es durch die Fachpresse. (39)

Nach Stachelmanns Ansicht ähneln Diskussionen unter Historikern »dem Kampf der Hirsche zur Brunftzeit« (118). Die Bilder in diesen Vergleichen sind in ihrer anti-intellektuellen Stoßrichtung suggestiv: Die akademische Landschaft ist ein »Dschungel« (39), und die Bewohner dieses Dschungels sind affenähnliche Kreaturen, die alle danach streben, das Alpha-Männchen im Stamm zu sein. Die Kopplung von intellektueller Unfruchtbarkeit mit animalischem Verhalten dient als rhetorisches Mittel, um Geschichtsprofessoren als instinktgetriebene Kreaturen erscheinen zu lassen, die in einem ernsthaften wissenschaftlichen Diskurs nichts zu suchen haben. Neben dieser überspitzten Charakterisierung seiner Kollegen ist weiterhin bemerkenswert, dass Stachelmann historische Romane liest und besonders die Romanreihe von C.S. Forester (1899–1966) mit Horatio Hornblower goutiert.²³ Er selbst sieht das als von einer gewissen »Sehnsucht nach seiner Jugend« (16) motiviert und scheint sich mit dem Seehelden zu identifizieren, oder benutzt ihn zumindest als Vorbild.²⁴

23 Die zehn Romane in dieser Serie erschienen zwischen 1937 und 1958.

24 Als er sich in einer schwierigen Situation befindet, verwünscht Stachelmann seine Furcht: »Hornblower hätte nicht weniger Angst gehabt, aber er hätte nicht erlaubt, dass sie ihn beherrschte« (246). Kurz davor hatte er einen in der ehemaligen DDR

Dies kann aber auch als Akt des Trotzes gegen die wissenschaftliche Geschichtsschreibung gelesen werden und zeigt damit seine Vorbehalte gegen die Arbeit der meisten professionellen Historiker*innen, deren Schaffen Stachelmann mit Skepsis und Verachtung betrachtet. Wenn ihm die Lektüre historischer Romane eine notwendige Atempause verschafft oder ihm sogar dazu verhilft, den vermeintlichen Mängeln seines Berufs zu entkommen, dann deutet Stachelmanns Vorliebe für solche Texte auch darauf hin, dass sie die professionelle Geschichtsschreibung ersetzen könnten. Historische Fiktion scheint zumindest zeitweise lesenswerter zu sein als historische Forschungsarbeiten. Damit werden die Verdienste des Romans, in dem Stachelmann selbst vorkommt, gelobt.²⁵

Als Beispiel für schlechte Geschichtswissenschaft diskutieren Anne Derling und Stachelmann Daniel Goldhagens 1996 veröffentlichten Bestseller *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust* als ein Buch, das hauptsächlich »abgeschrieben« ist und »den Schuldkomplex« der Deutschen »bedient« (145), anstatt sich auf Archivrecherchen zu stützen und neue Erkenntnisse zu gewinnen. In derselben Diskussion erwähnen sie auch ein historisches Werk über die Aktionen von »Reserve-Polizeibataillonen« an der Ostfront während des Zweiten Weltkriegs und stimmen darin überein, dass »dieses Buch im Gegensatz zu Goldhagen« »[w]issenschaftlich solide« und »gut geschrieben« sei (145). Sie sprechen offensichtlich von Christopher Brownings zuerst 1992 erschienener Studie *Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die ›Endlösung‹ in Polen*, einem Buch, das auf breite Zustimmung stieß und dessen Inhalt Stachelmann auf sehr persönliche Weise betrifft, da sein eigener Vater während des Krieges bei der Polizei diente.

Nicht jede geschichtswissenschaftliche Darstellung ist daher zu verdammen, und das Bild der Geschichtsschreibung im Roman ist nicht so einseitig, wie es auf den ersten Blick scheint. Wie bereits erwähnt, muss Stachelmanns Kritik an seinen Kollegen und seinem Beruf mit Vorbehalt genossen werden. Seine Fixierung auf die Eitelkeiten von Geschichtsprofessoren wird immer aus seiner eigenen Sicht gezeigt (im Gegensatz zu einer neutraleren Erzählerperspektive). Er ist deswegen voreingenommen gegenüber professionellen Historikern, weil er sich selbst als Versager

verwendeten Slogan (›Vom Sozialismus lernen heißt siegen lernen‹) adaptiert und den Sozialismus durch Hornblower ersetzt: »Von Horny lernen heißt siegen lernen« (237).

25 Dies wäre dann ein Fall von Metalepsis: Eine fiktive Figur lobt ihren Autor für das Schreiben eines Romans, in dem sie selbst der Protagonist ist.

auf diesem Gebiet betrachtet²⁶ und weil er bei der Recherche zu seinem großen Buchprojekt so weit zurückliegt.

Dabei sollte man nicht übersehen, dass Stachelmann zeitweise auch von seiner Arbeit als Historiker fasziniert ist. In einem Archiv zu arbeiten und alte Dokumente zu entdecken, kommt ihm vor wie eine Schatzsuche. Er ist immer wieder begeistert, wenn er als erster unbekannte Quellen für die historische Forschung erschließt:

Er war dicht dran, er spürte es. So war es immer, wenn er vor der Lösung eines der kleinen Geheimnisse der Geschichte stand, auch wenn es vielleicht nur ein Geheimnis für ihn war. Es war der Reiz von Quellen, die man als erster Archivnutzer sah. (347)

Er modelliert den ›guten‹ Historiker nach einem Ideal, das im 19. Jahrhundert von Gelehrten wie Ranke oder Mommsen aufgestellt wurde, nach denen die Arbeit des Historikers durch objektive und kritische Betrachtung aller verfügbaren historischen Quellen inspiriert werden muss. Die Rhetorik des Eroberers, der ein bisher unbekanntes Land entdeckt, offenbart Stachelmanns Glauben daran, dass man neues Wissen um die Vergangenheit ausgraben kann wie einen verborgenen Schatz. Seiner Ansicht nach enthalten diese nie zuvor gesichteten Quellen ›Wahrheiten‹, die man nur aufdecken und aussieben muss: »Nicht immer in Reinform, aber wozu war er Historiker, wenn er nicht Wahrheiten aus Papier herausfiltern konnte?« (343) Seine Annahme, dass ›Wahrheiten‹ in historischen Quellen verborgen sind und nur vom Detritus unwichtiger Kleinigkeiten getrennt werden müssen, verrät einen unkritischen Glauben an die Verfügbarkeit von historischer Erkenntnis.

Nach Stachelmanns Annahme ist die Wahrheit jederzeit zugänglich, wenn wir nur die relevanten historischen Quellen zu Tage bringen können. Die Verwendung der Metapher des Herausfilterns der Wahrheit ist bezeichnend: Sie stellt die Arbeit des Historikers als die eines Goldgräbers dar, als einfache Trennung von dem, was wertvoll ist, und dem, was in historischen Quellen vernachlässigt werden kann, ohne zu berücksichtigen, dass vor einer solchen Entscheidung die theoretischen und methodischen Grundlagen der eigenen Forschung bestimmt und durch eine Reihe von Fragen und Hypothesen geleitet werden müssen. Auch die

26 In klareren Momenten erkennt er sogar selbst, dass seine Voreingenommenheit durch sein niedriges Selbstbewusstsein und seine geringe Selbstachtung als Forscher und Lehrer verursacht wird (vgl. 61).

Voreingenommenheit der Forscher*innen und ihrer Vorurteile werden in dieser vereinfachenden Sicht der historischen Arbeit völlig vernachlässigt. Vorbild für diese Art der Untersuchung ist die Arbeit des Detektivs in der traditionellen Kriminalliteratur, dessen Aufgabe erfüllt ist, wenn er alle relevanten Hinweise kennt und die Wahrheit aufgedeckt hat. In dieser Art von Fiktion werden epistemologische und ontologische Probleme nicht angesprochen.²⁷ Der Ermittler ist zu beschäftigt damit, den Täter zu jagen, um selbstreflexive oder selbstkritische Grübeleien zu betreiben.

Der Mythos des Historikers als Wahrheitsfinder stellt das dar, was man als eine ›Kontamination der Geschichtsschreibung durch Kriminalliteratur‹ bezeichnen könnte. Die Suche nach unbestrittener Wahrheit wird dem Konzept des historischen Wissens aufgezwungen, indem die Genrekonvention des traditionellen Krimis unkritisch übernommen wird. In der Kriminalliteratur bis zu ihrem ›Golden Age‹ der 1920er bis 1940er Jahre wurde die Lösung des Verbrechens am Ende routinemäßig als das verstanden, was wirklich passiert war.²⁸ Das Ergebnis war immer, dass der Detektiv die Wahrheit feststellte und dass es keinen Zweifel daran geben konnte, dass die Lösung richtig war. In der Geschichtswissenschaft hat eine solch simple Auffassung des Wahrheitsbegriffs eigentlich keinen Platz. Als Historiker hat Stachelmann jedoch ein erstaunlich naives Verständnis von historischer Wahrheit: Sind die historischen Quellen erst einmal gefunden und angemessen ausgewertet, liegt die Wahrheit über das Geschehene für ihn offen zutage. Der Autor und ausgebildete Historiker Christian von Ditfurth stattet seinen fiktiven Historiker Stachelmann mit einer nicht mehr zeitgemäßen Auffassung seines Fachgebietes aus. Stachelmann versteht den Begriff der historischen Wahrheit so, als hätte es unter Historiker*innen in jüngerer Zeit keine Debatte über die

27 In sogenannten ›anti-‹, ›metaphysischen‹ oder ›postmodernen‹ Krimis sind erkenntnistheoretische und ontologische Probleme dagegen genau das, worum es im Text eigentlich geht. Sie reflektieren den Status von Begriffen wie Identität, Gerechtigkeit, Wissen, Wirklichkeit oder Wahrheit und die Rolle, die sie in Krimis spielen. Einen kurzen Überblick über diese Untergattung findet sich bei Patricia Merivale: *Postmodern and Metaphysical Detection*. In: Charles J. Rzepka/Lee Horsley (Hrsg.): *A Companion to Crime Fiction*, Chichester 2010, S. 308–320. Eine längere Untersuchung bietet Mirko F. Schmidt: *Der Anti-Detektivroman. Zwischen Identität und Erkenntnis*, Paderborn 2014.

28 Zu den Konventionen des Genres gehörte zwar auch die Verwendung von ›red herrings‹ oder falschen Indizien, sodass der Detektiv zuerst auf eine falsche Fährte geriet, bevor er den Fall lösen konnte. Aber das änderte nichts an der Tatsache, dass dann am Ende die Wahrheit offen lag.

theoretischen und methodischen Grundlagen der Geschichtsschreibung gegeben, keine sprachliche Wende (*linguistic turn*) seit den 1970er Jahren, keine Interventionen von Dekonstruktivist*innen, Poststrukturalist*innen und Konstruktivist*innen, die den theoretischen und methodologischen Diskurs der Disziplin radikal verändert haben.²⁹

Aber vielleicht ist das nicht so überraschend, wie es zunächst scheinen mag. Von einem Kriminalroman kann man nicht erwarten, dass er die oft komplizierten theoretischen Überlegungen der Geschichtsschreibung entwirrt. Es gibt jedoch noch einen anderen Grund, warum Stachelmanns undifferenziertes Verständnis seines Forschungsgebiets auffällig ist. Die negative und vereinfachende Darstellung von Geschichte und Geschichtsschreibung erhebt nicht die Behauptung, dass historisches Wissen nutzlos ist oder dass »Geschichte Blödsinn ist«, wie Henry Ford gesagt haben soll.³⁰ Vielmehr impliziert diese Darstellung, dass Geschichte zu wichtig ist, um sie den Geschichtsschreibern zu überlassen. Die Kritik des Romans an der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung, die von einem fiktiven Historiker verkündet wird, ist ein strategischer Schachzug, um eine Alternative anzubieten. Und diese Alternative zur professionellen Geschichtsschreibung ist der historische Kriminalroman.

Beim Lesen historischer Dokumente, die eine Spur zu den Mordfällen liefern könnten, stößt Stachelmann auf Papiere, die enthüllen, »was Historiker später als wilde Arisierung bezeichneten« (268). Stachelmann denkt darüber nach, was damals passiert war:

Nazi-Funktionäre und andere Räuber nutzten die Notlage von Juden vor der Auswanderung oder der Verschickung aus, erwarben für ein Spottgeld, aber notariell korrekt, Unternehmen, Häuser und Grundstücke. Daraus erwuchs Streit, die Finanzämter pochten auf ihr Recht, das Feindvermögen, so nannten die Nazis das Eigentum der Juden, zu Gunsten der Staatskasse einzuziehen. Das passte den Profiteuren des Raubzugs nicht, sie riefen die Gerechtigkeit an und alle, die geeignet schienen, ihr auf die Sprünge zu helfen. Die alten Kämpfer des Führers zeigten ihre goldenen Parteiabzeichen vor. Sie hatten nicht gekämpft für die braune Revolution, um sich die Beute abnehmen zu lassen von irgendeinem Finanzamt. Schon gar nicht von Steuerheinis, die schon in der Systemzeit gedient hatten (268).

29 Zur Einführung in diese Debatten ist nützlich: Stefan Jordan: Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft, 5. Aufl., Paderborn 2021, S. 154–215. Dort findet man auch weitere Literatur zum Thema.

30 Zum genauen Wortlaut von Fords Behauptung und zum Kontext, in dem sie aufgestellt wurde, vgl. Roger Butterfield: Henry Ford, the Wayside Inn, and the Problem of »History Is Bunk«, in: Proceedings of the Massachusetts Historical Society 77 (1965), S. 53–66.

Dieser historische Bericht spricht den zentralen thematischen Aspekt des Romans an. Eine Gruppe von Nazis nutzte die verzweifelte Situation, in der sich die Juden befanden, um sich zu bereichern. Dabei begingen sie nicht nur grausame und unmenschliche Taten, sie betraten auch eine rechtliche Grauzone. Der Konflikt, den die Nazi-Erpresser mit den Finanzbehörden hatten, ist ein Beispiel dafür, wie Verwaltungsbeamte unter dem Deckmantel der Aufrechterhaltung des Gesetzes die Taten einer Gruppe skrupelloser und opportunistischer Individuen, die die Gesetze zu ihrem eigenen Vorteil umgehen wollten, zugleich bekämpften und dann doch sanktionierten. Die Kriminalgeschichte um Leopold Kohn und seine Mission, Gerechtigkeit durch die Tötung der Nachkommen seines Nazi-Peinigers zu erreichen, hebt Verbrechen gegen Juden und Jüdinnen hervor, die ein halbes Jahrhundert vor den Morden in der Gegenwart begangen wurden. Indem die Nazi-Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden wird, wird das kriminelle Geschehen transhistorisch und der Roman versucht, seinen Leser*innen historische Fakten zu vergegenwärtigen, die Gefahr laufen vergessen zu werden.

Die Querelen zwischen Nazi-Profiteuren und den Finanzbehörden sind für Stachelmann jedoch nur Teil eines größeren Problems. Ein anderer Aspekt dieses Themas ist die Art und Weise, wie noch lange nach Kriegsende damit umgegangen wurde:

Das gehörte am Rand zu seinem Habilitationsthema. Die Forschung kam nicht so recht voran, auch weil der Bundestag 1988 die Schutzfrist für Finanzakten verlängert hatte. Sonst wäre der braune Morast aus den Kellern der Finanzverwaltungen auf die Straße gequollen. Vielen war die Erkenntnis unerträglich, dass die Besitztümer der Juden nicht in deutschem Namen geraubt wurden, sondern von deutschen Finanzämtern, wie das Recht es befahl. Es war der kleine graue Beamte, der nichts als seine Pflicht tat, vor 1945 und danach. (268)

Dass die historische Forschung diese Vorgänge vernachlässigt hat, ist ein Skandal. Historiker*innen hatten offenbar kein großes Interesse daran, Finanzgeschäfte rund um die ›Arisierung‹ zu erforschen, denn noch 1988 verweigerte die Regierung jedem, der ein Interesse daran hatte, diese Transaktionen zu untersuchen, den Zugang zu den relevanten Dokumenten. Der Grund dafür liegt für Stachelmann auf der Hand: Deutsche Juden und Jüdinnen wurden nicht nur von Nazis oder einem abstrakten deutschen Staat schikaniert und verfolgt, sondern auch von dem »kleine[n] graue[n] Beamte[n], der nichts als seine Pflicht tat, vor 1945 und danach«. Das bedeutet, dass ganz gewöhnliche Bürokraten ihren eigenen Anteil an der Verantwortung für das Schicksal der Juden unter dem

Nationalsozialismus hatten. Man wird an den Fall Adolf Eichmann erinnert, der laut Hannah Arendt die »Banalität des Bösen«³¹ personifizierte, indem er die Logistik für den Holocaust von seinem Schreibtisch aus lenkte. Die deutschen Finanzbeamten, die das Eigentum der jüdischen Bürger*innen beschlagnahmten, die aus Deutschland fliehen mussten oder im Holocaust getötet wurden, fallen in die Kategorie des Schreibtischtäters. Im Gegensatz zu Eichmann weiß aber niemand von ihnen – und laut Stachelmann, der als Sprachrohr seines Autors Christian von Ditfurth dient, will es niemand wissen. Die Tatsache, dass sie damals in Übereinstimmung mit dem Gesetz handelten, machte die Sache nur noch schlimmer, denn dies lieferte ihnen eine Entschuldigung und es zeigte, dass das Gesetz selbst kriminell war. Der Text des Romans und konkret die Krimihandlung präsentieren die Art von historischer Kontinuität, die zuvor diskutiert wurde: Durch die Figur von Leopold Kohn und die Motivation für seine Taten erzeugt der Roman Empörung nicht nur über das, was ihm in der Nazizeit widerfahren ist, sondern auch, weil er in der Bundesrepublik von Beamten benachteiligt wurde, die wieder einmal »nichts als [ihre] Pflicht« (268) taten. Er wird nicht (oder nicht nur) durch das, was ihm und seiner Familie von den Nazis angetan wurde, zum Mord getrieben, sondern durch das, was ihm Jahrzehnte später von Bürokraten angetan wird, die die gleiche Mentalität haben wie ihre Vorgänger in Nazi-Deutschland.

Die beiden längeren Passagen wurden oben so ausführlich zitiert, weil sie von Ditfurths wesentliches Anliegen zeigen. Die Anschuldigungen werden von seinem Protagonisten, dem Historiker und Detektiv Stachelmann, als historische Wahrheit dargestellt, die bis in die Gegenwart reicht. Die Argumentation wird noch dadurch verstärkt, dass die hier diskutierten Themen im Roman noch einmal aufgegriffen werden. Während Stachelmann Briefe liest, die die Bemühungen der NS-Profiteure um ihre Beute dokumentieren, denkt er über die Schwierigkeiten nach, die seine Studierenden haben, die Bedeutung dieser Ereignisse zu begreifen:

Was viele Studenten zuerst nicht begriffen. Die Hauptbedrohung für die Juden bis zum Beginn ihrer Ausrottung waren nicht die SA-Horden, die sich auf das Judenblut freuten, das vom Messer spritzen sollte. Das war nicht die Gestapo mit ihren Verhaftungen in der Nacht und ihren Folterkellern. Das waren nicht die Gerichte mit ihren Rasseschandurteilen. Die Hauptbedrohung waren die

31 Vgl. Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen [1963], München 2011.

Finanzämter, die Beamten, die per Federstrich Existenzen vernichteten. Vor dem Mord stand die Ausplünderung. (297)

Von Ditfurth und sein Sprachrohr Stachelmann weisen darauf hin, dass es dringend notwendig ist, einen weitgehend übersehenen Teil der Shoah zu beleuchten. Ihnen zufolge war die ›Hauptbedrohung‹ für die Juden Deutschlands, bevor die Maschinerie des Holocaust auf Hochtouren gebracht wurde, nicht körperliche Gewalttaten und Massenmord, sondern die Aktivitäten einer anonymen Bürokratie, die daran arbeitete, die Juden ihrer Existenzgrundlage zu berauben. Der Ausdruck ›einige Studenten‹ steht metonymisch für die deutsche Öffentlichkeit als Ganzes. Wenn selbst einige Geschichtsstudierende Probleme haben, die Rolle der Finanzbehörden im Holocaust zu verstehen, dann muss für die breite Öffentlichkeit noch mehr Aufklärungsbedarf über diese arkane Angelegenheit bestehen. Der oben angesprochene Konflikt zwischen den Erfordernissen der Geschichtsschreibung und denen des Kriminalromans manifestiert sich als zweifache Reduktion von Komplexität: Auf der Ebene der Gestaltung der Hauptfigur wird mit Stachelmanns vergleichsweise unreflektiertem Geschichtsbild eine Vereinfachung der historischen Wissensfindung suggeriert, während auf der Ebene der Handlung in der Konzentration auf einen tabuisierten Aspekt des Holocaust der Blick der Leserschaft auf Tätergruppen gelenkt wird, deren Schuld bisher durch Politik und Wissenschaft minimiert wurde. Anders gesagt: Der Historiker als Detektiv ist nur noch auf eindeutige Wahrheiten aus, und die zu erforschende Geschichte tritt als Rätsel bzw. Motivation des Täters in der Krimihandlung auf. Der Roman ist eindeutig ein didaktischer Text, er will dort Aufklärungsarbeit³² leisten, wo andere Institutionen des Lernens und Wissens ihre Verantwortung für Forschung und Erinnerung vernachlässigt haben.

Diese Strategie birgt eine Reihe von Risiken; zunächst einmal, dass die Leser*innen den Eindruck haben, in einer Geschichtsstunde zu sitzen, anstatt einen Krimi zu lesen.³³ Von Ditfurths Schreibweise läuft Gefahr, die Kriminalgeschichte in den Hintergrund zu drängen und sie als bloße Illustration einer historischen Tatsache erscheinen zu lassen, die weitgehend

32 ›Aufklärung‹ ist hier im doppelten Sinn zu verstehen: als Aufklärung eines Verbrechens und als Erklärung eines historischen Sachverhalts.

33 Der Krimiautor Peter Lovesey hat es so formuliert: »All we ask of the historical mystery is that it tell a story consistent with known facts and that those facts arise naturally from the plot. If we want a history lesson, we can go to college« (Peter Lovesey: *Once Upon a Crime*, in: Dilys Winn (Hrsg.): *Murder Ink. The Mystery Reader's Companion*, New York 1977, S. 475–476, hier S. 476).

übersehen und aus dem öffentlichen Gedächtnis ausgeschlossen wurde. Die Leser*innen könnten zu dem Schluss kommen, dass Stachelmanns Abenteuer und seine Strapazen nur ein Vorwand sind, um die Behauptung aufzustellen, dass sich noch niemand gründlich genug mit der Rolle der deutschen Finanzbehörden im Holocaust beschäftigt hat.³⁴

Bis zu einem gewissen Grad hätten solche Leser*innen sogar recht, denn von Ditfurth weist auf einen Bereich der Holocaust-Forschung und -Erinnerung hin, der sträflich vernachlässigt wurde. Das soll jedoch nicht heißen, dass die Leser*innen von *Mann ohne Makel* nicht von der Spannung bei der Jagd nach dem Serienmörder fasziniert sein können oder dass nicht ein gewisses Amüsement aufkommen kann angesichts der Eskapaden des Antihelden Stachelmann als ein um seine berufliche Laufbahn kämpfender Akademiker oder als tölpelhafter Liebhaber. Für einige Leser*innen mag die Kombination eines Thrillers mit einer Geschichtsstunde sogar recht unterhaltsam sein. Durch das Lesen eines Kriminalromans etwas über einen vernachlässigten Bereich der Holocaust-Forschung zu erfahren, ist nicht unbedingt von Nachteil, besonders wenn diese Leser*innen keine wissenschaftlichen Debatten über dieses Thema verfolgen.

Abschließend ist zu sagen, dass von Ditfurths *Mann ohne Makel* als Versuch zu bewerten ist, eine geschichtsdidaktische Mission mit einer spannenden Kriminalgeschichte zu verbinden, um seine Leser*innen über einen wichtigen und vernachlässigten Aspekt der Geschichte des Holocaust aufzuklären. Dass deutsche Finanzbehörden den Nazis dabei halfen, deutschen Juden und Jüdinnen ihr Eigentum und ihre Lebensgrundlage zu entziehen und sich gleichzeitig um die Beute stritten, ist wohl ein wenig bekannter Teil der Geschichte des Holocaust. Problematisch an dem Text ist die Verwendung von Genrekonventionen des Kriminalromans, um den Wahrheitswert historischen Wissens zu untermauern. Von der traditionellen Kriminalliteratur wird erwartet, dass sie am Ende der Untersuchung eine eindeutige Wahrheit hervorbringt, während die historische Wahrheit ein prekäres und vorläufiges Konzept ist.

34 Dieses Manko könnte auch bei den anderen Romanen der Serie ein Problem gewesen sein, was die neunjährige Pause zwischen Stachelmanns sechstem Fall und seiner nächsten Ermittlung erklären würde und warum von Ditfurth in der Zwischenzeit zwei weitere Krimiserien anfang.

Obwohl es viele Ähnlichkeiten zwischen dem Detektiv und dem Historiker gibt,³⁵ operieren sie nach unterschiedlichen epistemologischen Diskursregeln. Was *Mann ohne Makel* beispielhaft für eine bestimmte Art neuerer deutscher Kriminalliteratur macht, ist die Verwendung einer transhistorischen Konstellation, um die Geschichten von Verbrechen zu erzählen, die in der Vergangenheit begangen wurden und immer noch Nachwirkungen in der Gegenwart erzeugen. In diesem Roman stehen die Verbrechen von Einzelnen metonymisch für den Nationalsozialismus im Allgemeinen, für die Mentalität, die ihn unterstützte, und für die Gräueltaten, die in seinem Namen begangen wurden. Die Kontinuität des deutschen Faschismus, sein Nachhall und die beharrlichen Versuche, seine Übel zu verdrängen, sind historische Phänomene, die in der Erzählform der transhistorischen Kriminalliteratur ihren Ausdruck finden: Die Repräsentation von Geschichte durch diese Untergattung des Kriminalromans fordert und fördert die Erinnerung an die Vergangenheit und den Wandel in der Gegenwart.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen [1963], München 2011.
- Butterfield, Roger: Henry Ford, the Wayside Inn, and the Problem of »History Is Bunk«, in: Proceedings of the Massachusetts Historical Society 77 (1965), S. 53–66.
- Grün, David B.: Mystery / Mountain of Shame, Haaretz, 18.06.2009, www.haaretz.com/israel-news/culture/1.5067063 (04.10.2021).
- Huyssen, Andreas: Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia, New York/London 1995.
- Jordan, Stefan: Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft, 5. Aufl., Paderborn 2021.
- Kelly, R. Gordon: Josephine Tey and Others: The Case of Richard III., in: Ray B. Browne/Lawrence A. Kreiser, Jr. (Hrsg.): The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction, Bowling Green 2000, S. 133–146.
- Kniesche, Thomas: Weimar and Nazi Germany in Contemporary German Historical Crime Fiction, in: Colloquia Germanica 46 (2013), H. 2, S. 116–130.

35 Vgl. dazu schon: Robin W. Winks (Hrsg.): The Historian as Detective. Essays on Evidence, New York/Evanston/London 1968.

- Kniesche, Thomas W.: Crime Fiction as Memory Discourse: Historical Crime Fiction from Germany, in: ders. (Hrsg.): *Contemporary German Crime Fiction. A Companion*, Berlin/Boston 2019, S. 123–157.
- Knittel, Susanne C.: Case Histories: The Legacy of Nazi Euthanasia in Recent German Heimatkrimis, in: Lynn M. Kutch/Todd Herzog (Hrsg.): *Tatort Germany. The Curious Case of German-Language Crime Fiction*, Rochester/New York 2014, S. 120–138.
- Lovesey, Peter: Once Upon a Crime, in: Dilys Winn (Hrsg.): *Murder Ink. The Mystery Reader's Companion*, New York 1977, S. 475f.
- Merivale, Patricia: Postmodern and Metaphysical Detection. In: Charles J. Rzepka/Lee Horsley (Hrsg.): *A Companion to Crime Fiction*, Chichester 2010, S. 308–320.
- Murphy, Bruce F.: *The Encyclopedia of Murder and Mystery*, New York 1999.
- Nora, Pierre: *Les Lieux de mémoire*, Paris 1984–1992.
- Saupe, Achim: *Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*, Bielefeld 2009.
- Scaggs, John: *Crime Fiction*, London/New York, 2005.
- Schmidt, Mirko F.: *Der Anti-Detektivroman. Zwischen Identität und Erkenntnis*, Paderborn 2014.
- Schweizer, Michael: Die Arisierer, perlentaucher. 11.12.2002, www.perlentaucher.de/mord-und-ratschlag/die-arisierer.html (04.10.2021).
- Sullivan, Mary Rose: armchair detective, in: Herbert, Rosemary (Hrsg.): *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, New York/Oxford 1999, S. 25f.
- von Ditfurth, Christian: *Mann ohne Makel*, 22. Aufl., Köln 2012.
- von Ditfurth, Christian: *Lüge eines Lebens*, 6. Aufl., Köln 2012.
- Welzer, Harald/Lenz, Claudia: Opa in Europa. Erste Befunde einer vergleichenden Tradierungsforschung, in: Harald Welzer (Hrsg.): *Der Krieg der Erinnerung. Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 2007, S. 7–40.
- Winks, Robin W. (Hrsg.): *The Historian as Detective. Essays on Evidence*, New York/Evanston/London 1968.
- Wörtche, Thomas: Leichenberg 09/2017, www.kaliber38.de/woertche/leich0917.htm (03.11.2021).
- Wörtche, Thomas: Leichenberg 09/2018, <http://www.kaliber38.de/woertche/leich0918.htm> (03.11.2021).
- Wörtche, Thomas: Leichenberg 01/2020, www.kaliber38.de/woertche/leich0120.htm (03.11.2021).

Warte, warte nur ein Weilchen. Faszination und Ethik von *True Crime*-Erzählungen

Warte, warte nur ein Weilchen,
bald kommt Haarmann auch zu dir,
mit dem kleinen Hackebeilchen,
macht er Schabefleisch aus dir.

Haarmann-Lied

Ein bekannter deutscher Jazz-Schlager erzählt von den Morden des Serienkillers Fritz Haarmann. Zu fröhlicher und einfach strukturierter Jazzmusik berichtet der schwarzhumorige Text *en détail* von den brutalen Tötungsdelikten in Hannover zu Zeiten der Weimarer Republik. Der Fall hat alles, was ein Verbrechen benötigt, um als *True Crime* erzählt zu werden. Die populäre Faszination für reale Gewaltverbrechen und ihre Narrativierung mit unterhaltend-aufklärerischem Gestus ist seit etwa zehn Jahren eines der beliebtesten Erzählgenres. Meistens spricht man dabei jedoch nicht über eine im Ursprung volkstümliche Nachdichtung eines populären Operettenliedes¹. Stattdessen würde man eher an Bücher wie Truman Capotes Non-Fiction Novel *In Cold Blood* (1966) und an Ann Rules *The Stranger Beside Me* (1980) über den Serienmörder Ted Bundy denken oder an Podcasts wie *Serial* (seit 2014) und an Netflix-Serien wie *Making a Murderer* (2015), in denen echte Mordfälle erzählerisch neu analysiert werden. Trotzdem scheint das bekannte Lied und sein Verbrechen etwas mit dem Phänomen *True Crime* zu tun zu haben. *True Crime* ist mehr als nur die faktuale Erzählung von Verbrechen, vielmehr handelt es sich dabei – so die These dieses Beitrags – um eine grundlegende Faszination für eine bestimmte Art von Gewaltdelikten, die in unterschiedlicher Form narrativiert und weitergetragen werden.

Viele *True Crime*-Erzählungen sind auch in dem Sinne Narrative, dass sie in einem Kulturkreis immer wieder neu erzählt und variiert worden

1 Die Melodie des Haarmann-Liedes stammt von dem Operettenstück *Warte, warte nur ein Weilchen, dann kommt das Glück auch zu dir* von Walter Kollo aus dem Jahr 1923. Nur wenige Jahre darauf hatte sich eine Nachdichtung mit der Thematik des Serienmörders Fritz Haarmann durchgesetzt, die bis heute in verschiedenen Aufnahmen existiert. (siehe dazu: www.deutschlandfunkkultur.de/das-monster-von-hannover-102.html, 12.05.2022).

sind, unabhängig davon, ob es mediale Produkte gibt, die zu dieser Narration beitragen. Es gibt anders gesagt Verbrechen, die nicht mehr allein Kriminalfälle darstellen, sondern die inzwischen in einer Art Doppelsexistenz zusätzlich als *True Crime*-Narrativ existieren, weil sie sich als populäre Schauermärchen in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben.

Der Weg zur Annäherung an dieses Phänomen populärer Narration der Gegenwart führt jedoch meist über die genannten Bücher, Podcasts und Serien. Es handelt sich dabei um einige der einflussreichsten Beispiele dieser Erzählform, die in verschiedenen Medien und Varianten inzwischen eine große Masse an Produkten hervorgebracht hat. Das macht es beinahe unmöglich, eine Übersicht zu gewinnen und abzubilden, geschweige denn, sie zu behalten. Ein detaillierterer Blick auf das Phänomen zeigt allerdings bald, dass es nicht ausreicht, sich für eine umfassende Betrachtung von *True Crime* als Narrationsform auf Bücher, Serien und Podcasts zu beschränken. Denn letztlich ist auch das Lied über den Hannoveraner Serienkiller Fritz Haarmann aus den Jahren der Weimarer Republik mit seinen grausamen Details von zerstückelten jungen Männern, seinen ungeklärten Einzelheiten und den schaurigen Mythen vom wölfischen Biss in die Kehle² nichts anderes als eine Form von *True Crime*. Gleichzeitig existieren aber auch über Fritz Haarmann Bücher, Podcasts und Filme.

Die Ursprünge der Erzählform

Die Wurzeln der Erzählform, die sich heute durch alle medialen Bereiche zieht und vielleicht das populärste Krimi-Genre der Gegenwart ist, finden sich unter anderem in handzettelartigen Druckerzeugnissen aus der frühen Zeit des Druckwesens im deutschsprachigen Raum, in denen schon damals vorrangig schwere Gewaltverbrechen an Frauen und Kindern erzählt wurden. Aber auch im viktorianischen England spielt die erzählerische Berichterstattung über brutale Gewalt bereits in der Frühzeit des Pressewesens im 16. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle.³

2 Vgl. Theodor Lessing: Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs, in: ders.: Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen, hrsg. von Rainer Marwedel, München 1995, S. 126.

3 Vgl. James A. Sharpe: »Last Dying Speeches«: Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England, in: *Past & Present* 107 (1985), S. 144–167, hier S. 147.

Der Wahrheitsanspruch dieser Texte mag mit unseren modernen Vorstellungen von faktuellem Erzählen oder gar Journalismus nicht vereinbar sein, dennoch zogen auch diese Erzählungen ihre Wirkung aus der Behauptung, das Grauen wahrer menschlicher Gewalt zu vermitteln.⁴ Um dieses Ziel zu erreichen, griffen die Autoren dieser Vorform des *True Crime* zu narrativen Mitteln, die deutliche Hinweise auf ihre sensationalistische Wirkungsästhetik geben, hinter der ein faktentreues Erzählen, das sich an einer objektiven Vermittlung von Fakten im Sinne moderner journalistischer Standards orientiert, zurücktritt, wie man an diesem Beispiel einer Erzählung von einem Kindesmord aus dem Jahr 1551 unschwer erkennen kann:

Er sprach hertzliebste Mutter mein / Verschon mein doch und laß dir sagen /
Ich wil dir all das wasser tragen / das dir den Winter thut von nöten / Verschon
mein doch willst mich nid tödten[.]⁵

Betrachtet man den gesamten Text dieser Erzählung von Burkard Waldis, fällt auf, dass wörtliche Aussagen sowohl der Täterin wie auch der Opfer, teilweise sogar deren Gedanken zitiert werden, um das Entsetzen eines Publikums zu steigern, das diese Details aber auch erwartete. Nicht zuletzt diente die Darstellung besonders gewaltvoller Verbrechen, die zudem häufig innerhalb von Familien geschehen waren und Kinder betrafen, dazu, starke Emotionen bei den Rezipient*innen auszulösen. Häufig wurden aus diesem Grund vor allem kleinen Kindern flehende Worte in den Mund gelegt.⁶ Schon in diesen frühen Beispielen eines Erzählens, das mit einem Wahrheitsanspruch von grausamen Gewalttaten berichtet, sind Detailreichtum und der besonders hohe Grad an entsetzlichen Schilderungen entscheidende Merkmale dieser Narrationen von Verbrechen.

Doch auch wenn diese Strategien ein Erzählen hervorbringen, das unseren Standards von Faktualität widerspricht, müssen auch diese frühen Texte im Sinn einer institutionellen Fiktionstheorie als faktual gelten.⁷

4 Vgl. Joy Wiltenburg: True Crime. The Origins of Modern Sensationalism, in: The American Historical Review 109 (2004), H. 5, S. 1377–1404, hier S. 1382f.

5 Burkard Waldis: Eyne warhafftige und gantz erschrecklichte historien / wie eyn weib jre vier kinder tyranniglichen ermodet / und sich selbst auch umbbracht hat, zitiert nach ebd., S. 1387.

6 Vgl. ebd., S. 1388f.

7 Im Sinne des Institutionenmodells gilt ein Text als fiktional, »wenn der Text mit der Absicht hervorgebracht wurde, gemäß den Konventionen der Fiktionalitätsinstitution rezipiert zu werden. Für diese Rezeption ist wesentlich, dass Leser den Text einerseits zur Grundlage einer imaginativen Auseinandersetzung mit dem Dargestellten nehmen und

Sie ziehen ihre Legitimation und nicht zuletzt ihre Wirkung aus ihrem Anspruch, Wahres zu berichten und werden in diesem Modus auch rezipiert.⁸ Dabei spielt die Frage nach dem Ausgang der Erzählung keine zentrale Rolle. Nicht nur, dass die Gewalttat und ihre Folge schon allein aus Genrekonventionen antizipierbar sind, meist werden auch Inhalt und Verlauf der Handlung bereits im Titel detailliert beschrieben:

Eyne warhafftige und gantz erschrecktliche historien / wie eyn weib jre vier kinder tyranniglichen ermodet / und sich selbst auch umbbracht hat[.]

Der Fokus des Erzählens liegt allein auf der detailreichen Darstellung der häufig brutalen Morde, die schon in vorfotografischen Zeiten mit Hilfe von Holzschnitten visualisiert wurden.⁹ Heutzutage sind es vor allem Fotos, die zahlreiche *True Crime*-Bücher begleiten und ein zentraler Bestandteil dieses Genres sind. Bildliche Darstellungen der Taten bzw. der Tatorte und der aufgefundenen Opfer ziehen sich als Authentifizierungsstrategie und als Verstärkung einer »aura of reality«¹⁰ durch die historische Entwicklung von *True Crime* und seinen Vorgängern. Die Holzschnitte können jedoch insbesondere als eine Vorform von Covern in Comicästhetik gesehen werden, die vor allem die *True Crime*-Magazine der 1930er Jahre zierten.¹¹ Ebenso wie die Darstellungen aus der frühen Neuzeit dienten auch diese Zeichnungen einer Darstellung von Vorgängen, die nicht beobachtet wurden und die daher auch als fiktionale Imaginationen faktischer Taten gelten können.

Ähnlichkeiten mit diesen sensationalistischen Berichten von Verbrechen weisen auch die sogenannten *Last Good Night Ballads* aus dem England des 17./18. Jahrhunderts auf. Sie unterscheiden sich jedoch in einigen

andererseits von bestimmten Schlüssen vom Text auf Sachverhalte in der Wirklichkeit absehen; so darf man insbesondere nicht davon ausgehen, dass die Sätze des Werkes wahr sind oder vom Autor des Werkes für wahr gehalten werden.« Umgekehrt gilt das gleiche für den Status der Faktualität. (Köppe, Tilmann: Die Institution Fiktionalität, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014, S. 35–49, hier S. 35).

8 Des Weiteren ist es relevant, dass diese Erzählungen von Verbrechen einen dezidierten Sinn im Gefüge einer christlichen Machtordnung besaßen und vor allem auch als abschreckende Beispiele für unchristliches Verhalten und dessen Folgen dienten. Siehe dazu: Wiltenburg: *True Crime*, S. 1384.

9 Vgl. ebd., S. 1390.

10 Laura Browder: *True Crime*, in: Catherine Ross Nickerson (Hrsg.): *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Cambridge 2010, S. 121–134, hier S. 125.

11 Vgl. Ian Case Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, New York 2018, S. 46.

zentralen Elementen von den Pamphleten des 16. Jahrhunderts. Hier treten weniger typenhafte Figuren auf und die Perspektive des Erzählens hat sich umgekehrt, sodass die Opfer als erkennbare Individuen kaum noch eine Rolle spielen. Stattdessen handelt es sich um subjektive Erzählungen von Täter*innen, die teilweise aus der ersten Person erzählt werden. Im Sinne der Genre-Bezeichnung *Last Good Night Ballad* haben die Texte den Anspruch, das Reflektieren des zum Tode Verurteilten vor dem Tag der Hinrichtung darzustellen, das mit einer Anerkennung der eigenen Schuld sowie Dankbarkeit der strafenden Staatsmacht gegenüber enden musste, um einen Übergang zur wiederhergestellten juristischen Ordnung zu signalisieren.¹² James A. Sharpe beschreibt Ähnliches zudem unter dem Begriff *Last Dying Speeches*, bei denen es sich um Reden der Täter*innen im Kontext des Hinrichtungsrituals handelte:

These confessions were usually forthcoming, seem to have been generally unforced, and were most often not merely an admission of guilt for the specific offence which led to execution, but rather a more general account of past sinfulness and delinquency.¹³

Vergleichbares zeigt sich auch in den *execution sermons* in den USA des 19. Jahrhunderts.¹⁴

Die *Last Good Night Ballads* finden dann auch wieder ihren Anschluss an das Folkgenre der *Murder Ballads*, in denen Verbrechen innerhalb oraler Erzähltraditionen in Form von gesungenen Balladen erzählt werden. Obwohl ihr faktualer Status mit der Zeit an Relevanz verliert, lassen sich selbst zu populär gewordenen Balladen wie *Tom Dooley* die Fälle, auf denen sie basieren, nachrecherchieren.¹⁵ An diese Tradition von populären Volksliedern, die mit einem narrativen Ansatz von Gewalttaten berichten, schließt auch das zu Anfang zitierte Lied über den Serienmörder Fritz Haarmann an.

Von den Pamphleten des 16. Jahrhunderts bis hin zu den Podcasts, Büchern und Serien der Gegenwart verändert sich insbesondere die narrative Umsetzung des Faktualitätsanspruchs. Trotz ihres per se faktualen

12 Vgl. Wiltenburg: True Crime, S. 1399f.

13 Sharpe: »Last Dying Speeches«, S. 150.

14 Vgl. Browder: True Crime, S. 123.

15 Insbesondere durch den Song *Tom Dooley* hat auch der Mord an Laura Foster, der von Tom Dula verübt worden sein soll, an Bekanntheit erfahren. Siehe dazu auch: John Foster West: *The Ballad of Tom Dula: The Documented Story Behind the Murder of Laura Foster*, Durham 1972.

Status kann man aus heutiger Perspektive allenfalls von einer faktischen Gestaltung sprechen, auf denen die *True Crime*-Narrative *avant la lettre* aufbauten.

Die modernen *True Crime*-Erzählungen hingegen in ihrer frühen Form in den 1930er Jahren sind da zwar faktentreuer als die Texte aus dem 16. bis ins 18. Jahrhundert hinein, stehen ihren Vorgängern mit Blick auf die Sensationslust aber sehr nahe. Das lässt sich vor allem in amerikanischen Magazinen der 1930er bis 1960er Jahre ausmachen, in denen reale oder vorgeblich reale Verbrechen in einer *Noir*-Ästhetik und mit entsprechend sensationsheischendem Bildmaterial erzählt wurden. Das bekannteste dieser Magazine, das *True Detective* Magazin von Bernarr MacFadden, kann als exemplarisch dafür gelten, was diese Form der Nacherzählung von brutalen Verbrechen als Genre konstituierte: Die Coverästhetik zeigte häufig im zeitgenössischen Comicstil gezeichnete Szenen der Verbrechen oder nachgestellte Szenen auf Fotos und war dadurch kaum von populärer Krimifiktion der Zeit zu unterscheiden. Als zentraler Handlungsträger erschien die *Damsel in Distress*, die junge Frau als Opfer als wiederkehrende Trope, die auch häufig als »bound and gagged cover girl«¹⁶ auf dem Titel abgebildet war.¹⁷ Zudem warben die Ausgaben dieser Magazine schon auf dem Cover mit exklusivem Bildmaterial der Tatorte und mit Überschriften, die aufsehenerregende und verruchte Geschichten versprachen.

Die strukturelle und ästhetische Nahbeziehung dieser zwischen Detailgenauigkeit und Übertreibung oszillierenden Erzählungen zu ihren explizit als fiktional markierten Parallelerzählungen – den *Noir Fictions* – ist nicht nur aufgrund der ähnlichen Covergestaltung offensichtlich. Das *True Detective* Magazin war anfangs keine Publikation, die sich ausschließlich dem faktualen Erzählen verschrieben hatte. Zunächst beinhaltete das Magazin eine Mischung aus fiktionalen und faktualen Texten, bevor MacFadden aus dem ursprünglichen Namen *True Detective Mysteries* das letzte Wort, das eher auf eine fiktionale Erzählhaltung hindeutet, tilgte, um so den Faktualitätsanspruch auch im Namen der Publikation zu markieren. Bemerkenswert ist zudem, dass Autoren, die für fiktionale Krimi-

16 Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, S. 8.

17 Anzumerken ist, dass gerade in der Frühphase der modernen *True Crime*-Magazine noch häufiger Frauen als Täterinnen auftauchten, die das durch die *Noir Fictions* perpetuierte Motiv der ruchlosen *femme fatale* aufgriffen (siehe dazu: Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, S. 8).

nalerzählungen bekannt waren, häufig auch in dem *True Crime* Magazin von MacFadden veröffentlichten wie etwa Dashiell Hammett und Jim Thompson.¹⁸

Truman Capotes *In Cold Blood* hob das Genre in den 1960er Jahren schließlich auf eine Ebene, die es erlaubte, dass sich auch anspruchsvolle Medien mit der Erzählform auseinandersetzten, nicht zuletzt, da der Text zunächst als Serie im *New Yorker* erschien. Es folgten mit Vincent Bugliosis *Helter Skelter* (1974) und Ann Rules *The Stranger Beside Me* (1980) weitere moderne Klassiker des Genres, die das Bild von *True Crime* prägten. Heutzutage sind Serien auf Streamingportalen wie Netflix und Amazon Prime und insbesondere Podcasts die zentralen Medien, in denen *True Crime*-Erzählungen veröffentlicht werden.

Theorie des Genres *True Crime*

Anhand dieser historischen Perspektive lässt sich zum einen erkennen, dass sich das Phänomen strukturell seit Jahrhunderten kaum verändert hat. Zum anderen zeigt sich dabei auch eine grundlegende Schwierigkeit der *True Crime*-Forschung, die sich bis in die Gegenwart zieht und die die Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand zu einer komplexen Herausforderung werden lassen kann. Erkennbar wird diese Herausforderung anhand einer Definition von Jean Murley, die ausgehend von der Annahme, es handle sich grundsätzlich um ein »murder narrative«, konstatiert, *True Crime* sei »the story of real events, shaped by the teller and imbued with his or her values and beliefs about such events. Narratives can be textual, visual, aural or a mixture of the three.«¹⁹

True Crime ist laut dieser Definition ein Genre, das nicht auf eine mediale Form festgelegt ist, behauptet faktual zu berichten und das für gewöhnlich von Morden und anderen Gewaltverbrechen erzählt. Ian Case Punnett unternimmt anschließend an diese Definition den Versuch, eine Theorie der *True Crime*-Narrative zu entwerfen, um so zu klären, welche Erzählwerke tatsächlich zum Genre und damit zum Forschungsgegenstand gezählt werden können. Ihm geht es in erster Linie darum, einen Eingrenzungsversuch zu unternehmen. Dazu entwickelt er auf Grundlage

18 Vgl. Jean Murley: *The Rise of True Crime. 20th Century Murder and American Popular Culture*, Westport 2008, S. 12f.

19 Ebd., S. 6.

eines Primärkorpus, das sowohl textbasierte, filmische wie auch auditive Produkte enthält, eine Formel, mit deren Hilfe sich ein Werk, das von einem Gewaltverbrechen erzählt, dem Genre zuordnen lassen soll oder eben nicht:

$$TC = TEL + 4/\{JUST, SUB, CRUS, GEO, FOR, VOC, FOLK\}.$$
²⁰

Die Abkürzungen der Formel verweisen auf narrative Codes, die sich in den Werken des Primärkorpus finden lassen. Eine bestimmte Anzahl dieser Codes in einem Erzählwerk sind laut Punnett konstituierend, um von *True Crime* sprechen zu können. Die Bezeichnungen stehen für *Teleology*, *Justice*, *Subversive*, *Crusader*, *Geographic*, *Forensic*, *Vocative* und *Folkloric*. Der einzige dieser Codes, der eine notwendige Bedingungen darstellt, um von *True Crime* sprechen zu können, ist der *Teleology*-Code. Er markiert, dass die Erzählung eine deutlich faktuale Tendenz aufweist. Der teleologische Grundsatz bildet für Punnett einen Ausweg aus dem fiktionstheoretischen Dilemma, dass zahlreiche *True Crime*-Erzählungen erkennbar von den bekannten Fakten zu einem Fall abweichen. Unter dem Begriff *Teleology* beschreibt Punnett eine Erzählung, die sich auf die Wahrheit hinbewegt, in seinen Worten: »the story is moving toward truth«.²¹ Anstatt also nur Erzählungen zuzulassen, die nachweislich journalistischen Standards genügen und objektiv die vorliegenden oder recherchierbaren Fakten wiedergeben, ermöglicht es ihm der *Teleology*-Code auch Texte wie Capotes *In Cold Blood* einzubinden, die einen faktualen Anspruch haben, sich aber offensichtlich gewisse Freiheiten im Umgang mit Fakten erlauben. Dadurch gelingt es ihm, nicht allzu viele Erzählungen ausschließen zu müssen.²²

20 Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, S. 99.

21 Vgl. ebd., S. 95f.

22 Das Problem ließe sich allerdings durch Anwendung der institutionellen Fiktionstheorie zumindest teilweise lösen. Hier wäre diese Einschränkung nicht notwendig, da es ausreicht, dass ein Text den Anspruch hat, faktual zu erzählen und auf diese Weise rezipiert wird, auch wenn sich herausstellt, dass Teile der Erzählung von der Wahrheit abweichen. Problematisch wären dabei allerdings immer noch Erzählungen, die nachweisbar falsche Informationen enthalten, die nicht durch unbeabsichtigte Fehler der Autor*innen zu erklären sind. In diesem Fall würde man von einem defekten faktualen Text sprechen. Siehe dazu: Johannes Franzen: Eine Lüge in der Wirklichkeit wird keine Wahrheit im Roman. Zur Kontroverse um Robert Menasse, in: 54books.de, 05.01.2019, www.54books.de/eine-luege-in-der-wirklichkeit-wird-keine-wahrheit-im-roman-zur-kontroverse-um-robert-menasse/ (15.01.2022).

Die weiteren Codes beschreiben hinreichende Bedingungen, von denen jeweils – so Punnett – vier erfüllt sein müssen, um die Genrebezeichnung *True Crime* rechtfertigen zu können. *Justice* verweist auf die Tendenz zahlreicher *True Crime*-Erzählungen, Gerechtigkeit herstellen zu wollen, *Subversive* beschreibt die Haltung zu einer bestehenden Ordnung, die durch eine neue Recherche oder eine subjektive Perspektive in Frage gestellt wird.²³ Der *Crusader*-Code deutet auf die Haltung der erzählenden Person hin, wenn diese durch den Akt des Erzählens einen grundlegenden gesellschaftlichen Wandel unterstützen will. *Geography* bezieht sich auf die häufig zentrale Lokalisierung der Verbrechen an einem bestimmten Ort und die Fokussierung auf die Verwurzelung der Tat im Ort ihres Geschehens. Der *Forensic*-Code identifiziert die Faszination mit detaillierten Beschreibungen der Verbrechen als ein zentrales Merkmal, *Vocativ* verweist auf die subjektive Perspektive und unterscheidet *True Crime* unter anderem von Journalismus. Abschließend bezieht sich der *Folkloric*-Code auf die Verwurzelung der Erzählungen in einem Umfeld einer oralen Erzähltradition, die auf Ursprünge dieser Narrationen verweist.²⁴

Das von Punnett vorgeschlagene Theoriemodell erweist sich jedoch in der konkreten Anwendung als zu schematisch. Der sinnvolle Ansatz, auf diese Weise ein Korpus einzugrenzen, verengt bei genauerer Betrachtung das Forschungsfeld in einem Maße, das das Phänomen *True Crime* auf Erzählwerke beschränkt, die in einem offiziellen Publikationskontext von Verlagen, Radioproduktionen und Filmstudios entstanden sind und sich grundsätzlich von anderen Formen der Narration abgrenzen. Auf diese Weise schließt die Theorie von Punnett eine Vielzahl an Phänomenen und Publikationen aus dem Gegenstandsbereich der Betrachtung aus, die die Auseinandersetzung mit *True Crime* zentral mitbestimmen.

Die Formel von Punnett würde beispielsweise die Darstellung des Haarmann-Falls in *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs* (1925) von Theodor Lessing in die Reihe der *True Crime*-Erzählungen einordnen, nicht jedoch das Lied *Warte, warte nur ein Weilchen*, da es zentrale Kriterien, die Punnett anlegt, nicht erfüllt; das betrifft vor allem die Codes *Crusader*, *Vocative*, *Forensic*, *Justice* und *Subversive*. Damit bleiben neben

23 Diese Ausrichtung zahlreicher *True Crime*-Erzählungen ist besonders in den aktuell bekanntesten Beispielen dieser Erzählform populär. Sowohl der Podcast *Serial* als auch die Netflix-Serie *Making a Murderer* setzen sich die Neubewertung eines Kriminalfalls zum Ziel.

24 Vgl. Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, S. 95–99.

dem notwendigen *Teleology*-Code lediglich noch zwei hinreichende (*Folkloric* und *Geography*) übrig. Für den Mythos, der die Verbrechen Fritz Haarmanns bis heute bekannt bleiben lässt, ist das Lied mit seiner makabren Stimmung und dem eingängigen Text jedoch zentraler als das Buch von Lessing. Ähnlich verhält es sich mit dem Mehrfachmord von Hinterkaifeck auf einem Bauernhof in Bayern im Jahr 1922, der bis heute ungeklärt ist. Auch hier liegt mit *Der Mordfall Hinterkaifeck. Deutschlands geheimnisvollster Mordfall* (1978) von Peter Leuschner ein Buch vor, das die Umstände der Tat aufarbeitet. Auch ein als solcher ausgewiesener Kriminalroman der Autorin Andrea Maria Schenkel setzt sich unter dem Titel *Tannöd* (2006) mit diesem Verbrechen auseinander.²⁵ Der Podcast aus der Reihe *Dunkle Heimat* widmet dem Fall die erste Staffel und bezeichnet die Morde in der ersten Folge als »diesen Mythos, dieses True Crime«.²⁶ Der Terminus beschreibt an dieser Stelle demnach nicht ein Erzählgenre, sondern bezeichnet ein Gewaltverbrechen, das in Form einer Erzählung in die kollektive Erinnerung Eingang gefunden hat: Der Mordfall Hinterkaifeck ist *True Crime*. Auch die Website www.hinterkaifeck.net hält das Interesse und das kollektive Erinnern an den Fall bis heute wach und wird durch Forumseinträge, die auf neue Erkenntnisse verweisen, weitergeführt.

Während es sich bei diesen Beispielen um Narrative handelt, die sich nicht auf ein Medium beschränken und durch eine Art kollektives Erzählen auch unabhängig von offiziellen Publikationen weitergeführt werden, machen Romane wie der erwähnte *Tannöd*, der auch verfilmt worden ist, sowie Heinz Strunks *Der goldene Handschuh* eine weitere Einschränkung sichtbar, der die Punnett'sche Formel unterliegt. Die als Romane klassifizierten Texte ziehen ihre Faszination eindeutig aus den wahren Fällen um den einsamen Hof und die Taten des Hamburger Serienmörders Fritz Honka, auf denen sie beruhen und die im Paratext auch sichtbar gemacht

25 Dazu seien auch noch die Plagiatsvorwürfe angemerkt, die Leuschner gegen Schenkel richtete. Er warf ihr vor, Teile aus seinen faktualen Büchern zu dem Hinterkaifeck-Fall übernommen zu haben. Siehe dazu ein Gespräch mit der Autorin auf faz.de, 13.04.2007: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/plagiatsvorwurf-gegen-tanno-ed-andrea-m-schenkel-es-geht-nur-ums-geld-1435332.html> (07.05.2022).

26 Berni Mayer/Weiß, Daniela: #1 Hinterkaifeck – Eine Familie wird ausgelöscht, in: *Dunkle Heimat* Staffel 1 (www.dunkle-heimat.de), 5:42min. (07.05.2022).

werden. Beide Romane können dadurch nicht von den Erzählungen getrennt werden, die sich außerhalb der Fiktion des Romans befinden.²⁷

Ich schlage daher eine andere Sichtweise auf *True Crime* vor, die es ermöglichen soll diese Elemente der Erzählungen ebenso miteinzubeziehen. Dazu soll *True Crime* nicht als Erzählform beschrieben werden, sondern als Bezeichnung für die gesellschaftliche Faszination für das Potenzial menschlicher Gewalt anhand realer Gewaltverbrechen, die sich dem Paradigma des *homo narrans* entsprechend meistens in narrativer Form ausdrückt. Damit soll der Fokus von einer Betrachtung einzelner Werke wegbewegt und stattdessen auf vier Faszinationskategorien gerichtet werden, die *True Crime* meines Erachtens als kulturelles Phänomen konstituieren und die direkt miteinander zusammenhängen.

Die Faszination des Wahren

Die grundlegende Voraussetzung, um ein Phänomen im Kontext von *True Crime* behandeln zu können, ist eine erkennbare Referenz auf ein reales Verbrechen. Während Punnett versucht mit dem Attribut *teleologisch* darzustellen, wie sich diese volatile Relation zum Faktischen konstituiert, bietet die institutionelle Theorie der Fiktionalität eine Basis, um zu analysieren, was die Faszination des Wahren mit Blick auf *True Crime* ausmacht. Entscheidend ist in diesem Kontext nicht die uneingeschränkt objektive und bis ins Detail faktentreue Erzählung eines Verbrechens, sondern die in gewissen Grenzen nachweisbare Orientierung des erzählten Falls an faktischen Ereignissen.

True Crime wird demnach mit der Intention erzählt, tatsächliche Ereignisse darzustellen, und mit der entsprechenden Haltung rezipiert. Dabei kann die Faktentreue ebenso wie die Objektivität der Darstellung stark variieren. Während die Serie *Making a Murderer* oder der Podcast *Serial* allein aufgrund ihres Anspruchs, einen Justizirrtum entlarven zu wollen, stark für Faktualität werben müssen und ein zu emotionalisierendes Erzählen oder eine Abweichung von den Fakten zu einem Glaubwürdig-

27 Durch das einleitende Zitat des Serienmörders Jürgen Bartsch sowie durch die Zitate aus Gerichtsurteilen im sogenannten *Postskriptum* des Romans verweist Strunk zusätzlich auf den Anspruch eine wahre Geschichte in Romanform zu erzählen und verunklart den fiktionstheoretischen Status seines Textes zusätzlich. Siehe Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh*, Reinbek bei Hamburg 2016, S. 5 und 249–254.

keitsverlust führen würden, ist bei Capotes *In Cold Blood* inzwischen weitgehend bekannt, dass es der Autor entgegen seiner eigenen Beteuerung mit der detaillierten Wahrheit nicht so genau genommen hat.²⁸ Dem Interesse an dem Buch hat das keinen Abbruch getan.²⁹

Alle diese Werke ziehen ihre Faszination unter anderem aus ihrem Anspruch, Wahres zu erzählen. Ein Teil dieser Faszination besteht darin, dass die Rezipient*innen hoffen, etwas über die Realität zu erfahren, in der sie leben. *True Crime*-Erzählungen markieren häufig den genauen Ort der Tat. Theodor Lessing, dessen Buch in Form einer zeitgenössischen Kriminalreportage auch den modernen Merkmalen von *True Crime* entspricht, beschreibt die genaue Lage der Tatorte in Hannover;³⁰ und auch das Haarmann-Lied nennt den Ort der Verbrechen mit Straße und Hausnummer. Der erzählte Fall wird somit Teil der eigenen, erfahrbaren Wirklichkeit, auch wenn man selbst nicht davon betroffen ist oder die Tat mehrere Jahrzehnte zurückliegt.

Im Podcast zu dem Mehrfachmord in Hinterkaifeck besucht der Erzähler den Ort des Verbrechens, wovon die gesamte erste Folge handelt.³¹ Der Hof, auf dem die Morde vor etwa 100 Jahren geschehen sind, existiert nicht mehr, dennoch wurden Teile der Folge an der Stelle aufgenommen, wo das Gebäude einmal gestanden hat. Man hört den Wind auf dem Feld rauschen und die Schritte des Erzählers über das Feld. Erkenntnisbezogen entsteht dadurch für die Hörer*innen kein konkreter Vorteil; an dem Ort verweist nichts Erkennbares mehr auf die Morde. Es handelt sich stattdessen um einen performativen Akt, der den Faktualitätsanspruch der Erzählung legitimiert, indem auditiv eine erfahrbare Authentizität hergestellt werden soll. Dem Tatort wird eine auratische Qualität zugesprochen, die sich im Erzählvorgang übertragen soll. Diese inszenatorische Verwurzelung in der Realität der Rezipient*innen stellt den Ort, den man viel-

28 Vgl. Ben Yagoda: Fact Checking »In Cold Blood«, in: <https://slate.com/culture/2013/03/fact-checking-in-cold-blood-what-the-new-yorkers-fact-checker-missed.html> (15.01.2022).

29 Johannes Franzen weist in seinem Beitrag *Factuality and Convention* darauf hin, dass wir faktualen Texten grundsätzlich einen variierenden Grad an Freiheiten zugestehen, je nachdem um welche Sorte von Text es sich handelt. So sei ein historiographischer Text in anderer Weise den Fakten verpflichtet als eine Anekdote, die im privaten Kreis erzählt wird, selbst wenn auch eine Anekdote nicht frei erfunden sein darf. Siehe dazu: Johannes Franzen: *Factuality and Convention*, in: Monika Fludernik/Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Narrative Factuality. A Handbook*, Boston/Berlin 2020, S. 533–541, hier S. 537f.

30 Vgl. Lessing: Haarmann, S. 89f.

31 www.dunkle-heimat.de (15.01.2022).

leicht seit Jahrzehnten kennt, als unsicher dar und ist ein wiederkehrendes Motiv der Faszination des Wahren.

Die Faszination der Gewalt und der Gefahr

In direkter Verbindung zur Faszination des Wahren steht die der Gewalt und der Gefahr. Im Podcast zu den Morden in Hinterkaifeck verweist der Erzähler zu Beginn darauf, dass der einsame Hof in der Einöde der ideale Ort für solch ein Verbrechen sei, »in der Einöde hört dich niemand schreien«,³² erklärt er. Auch der Tatort in *In Cold Blood* ist ein einsamer Hof außerhalb der Stadt Holcomb und Capote verwendet viel Mühe darauf, das Leben dort so profan und gewöhnlich wie möglich darzustellen: »The local accent is barbed with a prairie twang, a ranch-hand nasalness, and the men, many of them, wear narrow frontier trousers, Stetsons and high-heeled boots with pointed toes.«³³ Gleiches gilt für die Darstellung Hannovers in Theodor Lessings Buch über Haarmann, die erstaunliche strukturelle Ähnlichkeit mit dem Beginn von *In Cold Blood* aufweist:

Hannover, die Hauptstadt der gleichnamigen Provinz und der Mittelpunkt der niedersächsischen Lande, liegt an den letzten Ausläufern des deutschen Mittelgebirges, von welchem aus sich die norddeutsche Ebene mit ihren sandigen Kiefern- und Heidebezirken bis fern zur Nordseeküste hinabzieht.³⁴

The village of Holcomb stands on the high wheat plains of western Kansas, a lonesome area that other Kansans call ›out there‹. Some seventy miles east of the Colorado border, the countryside, with its hard blue skies and desert-clear air, has an atmosphere that is rather more Far West than Middle West.³⁵

Die zentrale Aussage dieser detaillierten Verortung an einem lokalisierbaren Ort liegt darin, dass das eigene Umfeld und der eigene Wohnort, an dem Menschen, die ein sogenanntes *normales* Leben führen, nicht sicher sind: Solche Morde können in jedem noch so unbedeutenden Dorf geschehen. Dass diese Erzeugung einer maximalen Angstphantasie für die Rezipient*innen konstituierend für *True Crime* ist, zeigt sich auch an der Opferstruktur. In fast 80 % aller *True Crime*-Erzählungen handelt es sich

32 Mair/Weiß: #1 Hinterkaifeck – Eine Familie wird ausgelöscht.

33 Truman Capote: *In Cold Blood. A True Account of a Murder and its Consequences*, London 2017, S. 3.

34 Lessing: Haarmann, S. 51 und 100f.

35 Capote: *In Cold Blood*, S. 3.

bei dem Verbrechen um einen oder mehrere Morde³⁶ und sehr häufig sind es *weiße* Personen, die den Tätern zum Opfer fallen, in den meisten Fällen Frauen oder Kinder.³⁷ In einer strukturell rassistischen und patriarchal organisierten Gesellschaft handelt es sich dabei um die gesellschaftlichen Gruppen, die als Opfer einer Gewalttat medial die größte moralische Fallhöhe für die Tat und das größte emotionale Schockpotenzial erzeugen.

Gleichzeitig evoziert eine als real inszenierte Gefahr für diese Teile der Gesellschaft ein entsprechend drastisches Gefühl der Unsicherheit. Anders gesagt vermittelt ein signifikanter Teil der *True Crime*-Narrative den Eindruck, dass nicht einmal die beschaulichen Vorstädte vor der ultimativen Gewalt sicher sind. Besonders deutlich tritt dieses Muster hervor, wenn es sich um eine Variante von *True Crime* handelt, die inzwischen als paradigmatisch gelten kann: der Serienkiller. Ann Rules Bericht über Ted Bundy treibt das Motiv auf die Spitze, da sie als *weiße* Frau und Bekannte des Täters selbst in der Rolle eines potenziellen Opfers ist. Die Trope ist so verbreitet und wirksam in ihrer Schockwirkung, dass in der populärsten Version des Haarmann-Schlägers berichtet wird, er habe Mädchen umgebracht, obwohl es sich bei seinen bekannten Opfern ausschließlich um junge Männer handelte.³⁸

Die Detailfixierung von *True Crime* basiert nicht zuletzt auf dem Verständnisdrang, der einhergeht mit der Faszination für Gewalt und Gefahr. Die detailgenaue Schilderung der Verbrechen – die schon im 16. Jahrhundert Teil der Erzählungen war – mit Fotos, forensischen Berichten und laienpsychologischen Analysen dient einerseits der Maximierung der Angstlust und andererseits ihrer Kontrolle. Das Unerklärliche wird erklärt, Unrecht narrativ gesühnt und juristische Ordnung vermeintlich wieder hergestellt. Nicht umsonst gibt es die stark bezweifelte, aber weit verbreitete These, der Grund für die überdurchschnittlich hohe Prozentzahl an weiblichen *True Crime*-Rezipierenden hänge damit zusammen, dass diese Erzählungen eine Art Anleitung zum Selbstschutz böten, indem

36 Vgl. Megan Boorsma: The Whole Truth. The Implications of America's True Crime Obsession, in: *Elon Law Review* 9 (2017), H. 1, S. 209–224, hier S. 214.

37 Vgl. Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, S. 43.

38 Zum Beispiel in der Aufnahme von Hawe Schneider & seine Spree City Stompers.

sie den potenziellen Opfern Wissen an die Hand geben, um selbst nicht in Gefahr zu geraten.³⁹

Die Faszination des Unklaren

Trotz der detailgenauen Schilderungen der Taten und der institutionellen Einordnung als faktuale Erzählungen ist die Faszination des Unklaren und damit ein Unsicherheitsfaktor ein zentrales Merkmal von *True Crime*. Denn so erschöpfend die Morde, die Motive und die biographischen Hintergründe der Täter*innen und ihrer Opfer erläutert werden, zieht *True Crime* doch einen signifikanten Anteil seiner Faszination aus der Tatsache, dass eben nicht alle Umstände erklärt werden können. Selbst wenn alle Fakten vorhanden sind, bleibt am Ende doch meist die Frage nach dem *Warum*. Häufig aber sind es gerade fehlende Fakten, die die Faszination zusätzlich schüren. Damit spielen auch der Podcast *Serial* und die Netflix-Serie *Making a Murderer*, die ihre Erzähllegitimation aus der Aufklärung dieser Leerstellen ziehen, aber auch in diesen Fällen muss ein Unsicherheitsfaktor bleiben. Insbesondere bei Serienmörder-Narrativen bleibt am Ende eines juristisch aufgearbeiteten Falls meistens dennoch die Unsicherheit über die Motive oder psychologischen Hintergründe der Tat bestehen. Die Wahrheitsfindungsstrategie zahlreicher *True Crime*-Narrative verfährt daher selektiv, da der angedeutete Kern einer psychologischen Deutung für die Verbrechen letztlich ausbleiben muss. Das suggerierte *Böse* muss unangetastet bleiben.

Diese Faszination mit den Unwägbarkeiten der menschlichen Psyche und ihrer Handlungsmotive schürt daher auch die Spekulationen über Fälle, die rein juristisch inzwischen nicht mehr aufzuklären sein dürften. Beispielsweise ist es zunehmend sicher, dass die Möglichkeit, die Morde von Hinterkaifeck abschließend aufzuklären, nach 100 Jahren verschwindend gering ist. Dennoch nehmen die Spekulationen unter Interessierten in Foren nicht ab. Auch der Erzähler des Podcasts betont zu Beginn der ersten Folge, dass sich die Hintergründe des Mordfalls nicht lösen lassen, fügt jedoch ein einschränkendes »bis jetzt zumindest nicht« an und hält

39 Vgl. Alice Robb: The women transfixed by violent crime, newstatesman.com, 31.07.2019, www.newstatesman.com/culture/2019/07/the-women-transfixed-by-violent-crime (15.01.2022).

somit das Potenzial zur Aufklärung offen.⁴⁰ Um Haarmann ranken sich ebenfalls Legenden, deren Wahrheitsgehalt unklar ist; er soll zum Beispiel Teile seiner Opfer auf dem Markt verkauft haben. Das wird zusätzlich verstärkt durch die Behauptung, er habe seinen Opfern die Kehle durchgebissen, und durch die tatsächliche Angst in der Bevölkerung, es gehe ein Werwolf um, die von Theodor Lessing im Titel seines Buches aufgegriffen wird.⁴¹

Damit erhalten *True Crime*-Narrative Eigenschaften von Märchen und Mythen, die in ihrem ursprünglichen Kontext Teil einer Erzähltradition waren, deren Status nicht absolut sicher einer Seite des Spektrums von Fiktionalität und Faktualität zugeordnet werden konnte. Tatsächlich handelt es sich um eine häufig geäußerte Forschungsmeinung, dass *True Crime*-Erzählungen mit ihrem teilweise instabilen faktualen Status und ihren häufig losen Enden heutzutage eine ähnliche soziale Erzählfunktion erfüllen wie früher Märchen und Mythen.⁴²

Die Faszination des Erzählens

Ein zentrales Kriterium dafür, dass ein Gewaltverbrechen das Potenzial bekommt Teil des Phänomens *True Crime* zu werden, ist seine Narrativierung. Die Erzählungen, die in ihrer uneingrenzbaaren Menge das Gesamtphänomen bilden, gehen entweder von Texten (in Form von Büchern oder faktualen Erzählungen), Podcasts, Filmen oder Serien aus und werden darüber hinaus als kollektive Erzählungen weitergetragen, oder im umgekehrten Fall kulminiert die kollektive Erzählung in einer oder mehreren Publikationen in variabler medialer Form. Bei den Morden von Hinterkaifeck dauerte es über fünfzig Jahre, bis der Fall in Form des Buches von Peter Leuschner eine umfassendere Erzählung erfuhr. Der Fall von Ted Bundy ist über das Buch von Ann Rule hinaus in zahlreichen Serien und Dokumentationen verarbeitet worden.⁴³ Das Buch von Theodor Lessing über Haarmann ist heute weitgehend unbekannt, und trotzdem ist die Geschichte dieses Serienmörders ein populärer Mythos, der sich

40 Mayer/Weiß: #1 Hinterkaifeck – Eine Familie wird ausgelöscht.

41 Vgl. Lessing: Haarmann, S. 57.

42 Vgl. Punnett: Toward a Theory of True Crime Narratives, S. 46.

43 Sowohl Netflix als auch Amazon haben in den letzten Jahren eine eigene Dokumentationsserie zu den Morden von Ted Bundy produziert.

zum einem in wiederholter fiktionaler Weiter- und Nacherzählung, zum anderen auch darin zeigt, dass es insbesondere in Hannover immer wieder zu Kontroversen um den Umgang mit der Spannung kommt, die aus der Grausamkeit dieser Taten und ihrer gleichzeitigen Faszination entsteht.⁴⁴

Ähnlich wie Märchen und Mythen haben die *True Crime*-Erzählungen Typenfiguren und narrative Muster entstehen lassen, deren Wiederholung Teil der Faszination ist. Dass *True Crime* mit erzählerischen Mitteln arbeitet, die es als faktuales Erzählphänomen in Verruf bringen, sich Lizenzen der Fiktion zu bedienen,⁴⁵ ist ebenso Bestandteil der Attraktivität geworden wie die Identifizierung einer erzählenden Person, die mit ihrer Individualität für die Authentizität des Erzählten bürgt.

Der*Die involvierte Erzähler*in ist – ähnlich wie in oralen Erzähltraditionen – mit der klar subjektiven Haltung zum Erzählten und dem persönlichen Einsatz dafür verantwortlich, dass *True Crime* mit einer anderen Emotionalität rezipiert wird als journalistische Berichterstattung. Was bei Capotes enger Beziehung zu den Tätern, in Bugliosis Rolle als Ermittler der Manson-Morde und angesichts von Rules Bekanntschaft mit Bundy auch in Büchern angelegt ist, findet in den Podcasts wie *Serial*, in dem Sarah Koenig ihr eigenes Zweifeln und den Akt des Nachdenkens mitnarrativiert, seine vollendete Form, die *True Crime* quasi zu seinen oralen Wurzeln zurückführt: der Podcast als das Lagerfeuer, an dem ein anderer Mensch mit seiner Stimme spannend vom wahren menschlichen Grauen berichtet.

Anhand dieser vier Faszinationskategorien des Wahren, der Gewalt und der Gefahr, des Unklaren und des Erzählens ist eine Grundlage gegeben, um in einer Weise über das Phänomen *True Crime* zu sprechen, die ihm in seiner Breite zumindest annähernd gerecht werden kann. Insbesondere weil diese Grundlage Raum lässt, um sich mit Grenzfällen

44 Siehe dazu den Roman *Haarmann. Ein Kriminalroman* von Dirk Kurbjuweit, München 2020, und die Graphic Novel *Haarmann* von Peter Meer und Isabell Kreitz, Hamburg 2010. In Hannover gab es wiederholte Kontroversen um einen Adventskalender, der auch Fritz Haarmann als ein Kuriosum der Stadtgeschichte darstellte (dazu: Nadine Conti: Die Ausweitung der Fußgängerzone, in: taz.de, 13.11.2021, www.taz.de/Brutale-Adventskalender-und-Plaetze/!5810632/ [07.05.2022]). Auch musikalisch wird das Haarmann-Thema immer wieder aufgegriffen, entweder als Variation des alten Schlaggers oder in eigenständigen Songs, wie beispielsweise von der Dark Metal-Band *Eisregen* auf ihrer EP *Satan liebt dich* (2018) unter dem Titel *Menschenmetzger Fritz* (Eisregen: Satan liebt dich, Massacre Records 2018).

45 Zu den sogenannten Lizenzen der Fiktionalität siehe: Johannes Franzen: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015*, Göttingen 2018, S. 90f.

auseinanderzusetzen, die zwar detailgenau Fälle aufarbeiten, aber doch keine klassischen faktualen Erzählformate sind. Darunter fällt auch die Serie *American Crime Story*, die mit prominenten Schauspieler*innen besetzt und im Erzählmodus an fiktionale Serienerzählungen angelehnt ist, allerdings in ihrer Detailgenauigkeit, in der gespielte Szenen historischen Fernsehaufnahmen zum Verwechseln ähnlich sehen, beinahe Dokumentationscharakter annimmt. Auch Romane wie Heinz Strunks *Der goldene Handschuh* sind dann Teil des Phänomens. Dieser und andere Romane sind zwar paratextuell als fiktional ausgewiesen, bemühen sich aber nicht, ihre faktischen Hintergründe zu verschleiern, und profitieren so von der Faszination für *True Crime*. Das schließt natürlich Einzelbetrachtungen in ihrer spezifischen medialen und gattungsabhängigen Form nicht aus, bildet aber eine Basis für Untersuchungen, die die Multimedialität und die kulturhistorischen und gesellschaftlichen Faktoren des Phänomens miteinschließt.

Ethik des Genres *True Crime*

Mit diesen kulturhistorischen und gesellschaftlichen Faktoren im Blick soll dieser Beitrag zu *True Crime* abschließend auf die ethischen Probleme zu sprechen kommen, die dieses Phänomen inhärent mit sich bringt. Dabei ist an dieser Stelle eine Trennung vorzunehmen zwischen der Frage, warum eine makabre Faszination für faktuale Darstellungen von Gewaltverbrechen besteht und der Kritik an einer Vielzahl von Produkten, die aus *True Crime* als Phänomen resultieren. Während die Faszination als gesellschaftliches Phänomen reflektierbar, aber nur schwer zu kritisieren ist, ist eine Kritik an den Produkten, die diese Faszination zum einen schüren, zum anderen aber auch kapitalisieren, durchaus möglich und notwendig. Diese Kritik ist naheliegend: Durch die kommerzielle Nutzbarmachung der Faszination für Gewaltverbrechen als Erzählungen wird reale Gewalt an Menschen zum Unterhaltungsfaktor. Besonders erschwerend kommt hinzu, dass es sich um Gewalt handelt, die mit ihrer Fokussierung auf weibliche Opfer häufig Femizide als Entertainment anbietet und damit ein strukturelles Problem monetär ausbeutet.

Die Implikationen dieses Vorwurfs berühren unterschiedliche Bereiche, die von Rücksichtslosigkeit gegenüber Opferfamilien bis zur Ikonisierung von Gewaltverbrechern reichen. Auch wenn *True Crime*-Formate auf einem Spektrum angesiedelt sind, auf dem sich Nacherzählungen mit

Aufklärungswert und reportageartigem Storytelling auf der einen Seite befinden und effekthaschende und sensationalistische Formate auf der anderen, muss sich jedes dieser Produkte mit seiner Rolle in diesem Umfeld auseinandersetzen.

Ein anderer valider Kritikpunkt ist der Einfluss auf die gesellschaftliche Wahrnehmung von Verbrechen und auf das Justizsystem. Das scheinbar enge Spektrum an *True Crime*-fähigen Fällen und ihre häufige Narrativierung führt zu einer Fehleinschätzung des tatsächlichen Ausmaßes von Gewalt und der Gefahr, selbst zum Opfer zu werden.⁴⁶ Insbesondere dann, wenn man bedenkt, dass die häufigsten Opfer in *True Crime* nicht Männer oder Menschen aus einem Umfeld mit niedrigem Einkommen und nicht-weißer Bevölkerungsmehrheit sind – die Gruppen mit der höchsten Wahrscheinlichkeit Opfer von Gewaltverbrechen zu werden –, sondern weiße Frauen. Damit geht auch eine Fehleinschätzung des Justizsystems einher, da viele *True Crime*-Formate die dargestellten Fälle vereinfachen und teilweise abgeschlossene Fälle in einem Maße skandalisieren, das auf ein fehlerhaftes Justizsystem verweisen soll.⁴⁷ Das leistet – bei aller Aufklärungsarbeit, die manche Formate betreiben – dem Anschein Vorschub, das Justizsystem sei von Laien durchschaubar und könne in spannendem Storytelling entlarvt werden.

Ein literarischer Essay, der sich umfassend mit diesen Fragen auseinandersetzt, ist *The Red Parts* von Maggie Nelson. Die Tante der Autorin wurde 1969 Opfer eines Verbrechens, das in seinen Eckpunkten dem idealen *True Crime*-Fall entspricht. In dem vorangegangenen Gedichtband *Jane* versucht Nelson ihre Tante in Gedichtform zum Sprechen zu bringen und erschafft dabei eine ungewöhnliche und opferfixierte Form von *True Crime*. Aussagekräftiger für die Implikationen von *True Crime*-Erzählungen ist aber *The Red Parts*, weil der Text davon erzählt, wie Nelson erfährt, dass während ihrer Arbeit an dem Gedichtband der Fall wieder aufgenommen wird. Von dem Effekt, den dieses Wiedererleben der Tat durch die Familie auslöst, handelt *The Red Parts*. Der Essay beleuchtet die eigene Faszination der Autorin für den Mord an ihrer Tante, ist selbst die Erzählung eines wieder aufgerollten Falles und einer Familie, die nicht loslassen kann, analysiert aber auch die Wut der Autorin über die mediale Omnipräsenz von Gewalt an Frauen und die Narrativierung dieser Gewalt in *True Crime*.

46 Vgl. Boorsma: *The Whole Truth*, S. 213–215.

47 Umfassend dargestellt ebd.

As far as I could tell, stories may enable us to live, but they also trap us, bring us spectacular pain. In their scramble to make sense of nonsensical things, they distort, codify, blame, aggrandize, restrict, omit, betray, mythologize, you name it. [...] As soon as a writer starts talking about the »human need for narrative« or the »archaic power of storytelling,« I usually find myself wanting to bolt out of the auditorium. Otherwise my blood creeps up to my face and begins to boil.⁴⁸

Die Wut an dieser Stelle verweist auf die Gefahr hinter jeder *True Crime*-Story, ein gewaltvolles Ereignis einem Narrativ entsprechend formen zu wollen, in dem Glauben, ihm damit einen Sinn zu verleihen und es zu etwas zu erklären, was erzählbar ist. Wenige Kapitel zuvor erläutert Nelson an einer Anekdote das Problem, das entsteht, wenn sich diese Erzählungen stets in der gleichen Form wiederholen. Ihre Mutter will keine Gewalt an Frauen mehr im Kino sehen und verlässt den Saal, wenn sich solche Gewalt ankündigt. Einmal seien sie gemeinsam im Kino gewesen, in dem Film sei eine Frau mit einem fremden Mann gefahren und habe plötzlich erkannt, dass es sich um einen gesuchten Serienkiller handelt. Bevor Nelson und ihre Mutter das Kino jedoch verlassen können, schießt die Frau im Film den Serienkiller nieder. Nelson erzählt, ihre Mutter habe sie zuvor aufgehalten mit den Worten: »Let's give it one more minute – maybe something different is about to happen.«⁴⁹ Die von Nelson geschilderte Szene schließt an ihre Überlegungen zur Omnipräsenz von (tödlicher) Gewalt gegen weiblich gelesene Figuren in erzählenden Medien an.⁵⁰ Aus Nelsons Anekdote ließe sich also ein Schluss ziehen, der auch am Ende dieses Textes zu *True Crime* stehen kann. Entscheidend wäre demnach vor allem ein kritischer Blick auf die eingespielten narrativen Mechanismen, die das Phänomen prägen und die eher zur Perpetuierung von Angstphantasien und misogynen Erzählmustern beitragen, als dass sie den Aufklärungsanspruch erfüllen würden, den man *True Crime* zusprechen könnte.

Literaturverzeichnis

Boorsma, Megan: The Whole Truth. The Implications of America's True Crime Obsession, in: *Elon Law Review* 9 (2017), H. 1, S. 209–224.

48 Maggie Nelson: *The Red Parts*, London 2015, S. 155.

49 Ebd., S. 62.

50 Vgl. ebd., S. 59–62.

- Browder, Laura: True Crime, in: Catherine Ross Nickerson (Hrsg.): *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Cambridge 2010, S. 121–134.
- Capote, Truman: *In Cold Blood. A True Account of a Murder and its Consequences*, London 2017.
- Franzen, Johannes: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015*, Göttingen 2018.
- Franzen, Johannes: Factuality and Convention, in: Monika Fludernik/Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Narrative Factuality. A Handbook*, Boston/Berlin 2020, S. 533–541.
- Franzen, Johannes: Eine Lüge in der Wirklichkeit wird keine Wahrheit im Roman. Zur Kontroverse um Robert Menasse, in: 54books.de, 05.01.2019, www.54books.de/eine-luege-in-der-wirklichkeit-wird-keine-wahrheit-im-roman-zur-kontroverse-um-robert-menasse/ (15.01.2022).
- Köppe, Tilmann: Die Institution Fiktionalität, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, S. 35–49.
- Lessing, Theodor: Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs, in: ders.: *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen*, hrsg. von Rainer Marwedel, München 1995.
- Mayer, Berni/Weiß, Daniela: #1 Hinterkaifeck – Eine Familie wird ausgelöscht, in: *Dunkle Heimat* Staffel 1 (www.dunkle-heimat.de).
- Murley, Jean: *The Rise of True Crime. 20th Century Murder and American Popular Culture*, Westport 2008.
- Nelson, Maggie: *The Red Parts*, London 2015.
- Punnett, Ian Case: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, New York 2018.
- Robb, Alice: The women transfixed by violent crime, in: newstatesman.com, 31.07.2019, www.newstatesman.com/culture/2019/07/the-women-transfixed-by-violent-crime (15.01.2022).
- Sharpe, James A.: »Last Dying Speeches«: Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England, in: *Past & Present* 107 (1985), S. 144–167.
- Strunk, Heinz: *Der goldene Handschuh*, Reinbek bei Hamburg 2016.
- West, John Foster: *The Ballad of Tom Dula: The Documented Story Behind the Murder of Laura Foster*, Durham 1972.
- Wiltenburg, Joy: True Crime. The Origins of Modern Sensationalism, in: *The American Historical Review* 109 (2004), H. 5, S. 1377–1404.
- Yagoda, Ben: Fact Checking »In Cold Blood«, in: www.slate.com/culture/2013/03/fact-checking-in-cold-blood-what-the-new-yorkers-fact-checker-missed.html (15.01.2022).

Lokalkolorit. Oder: Honka erzählen.

Paratexte in Heinz Strunks Roman *Der goldene Handschuh* (2016)

Wertungen: Genre, Werk, Autor

In der Einleitung dieses Bandes ist von einer Floskel die Rede, die in der Literaturkritik in Bezug auf Texte der Kriminalliteratur häufig Verwendung findet. Der Roman, so heißt in den Besprechungen, sei »mehr als nur ein Krimi«. Dass diese Wendung inzwischen häufiger im Feuilleton zu lesen ist, dass Texte der Kriminalliteratur also häufiger besprochen werden, könne, so Sandra Beck und Johannes Franzen, als Ausdruck einer wertungsgeschichtlichen Wende in der Literaturkritik verstanden werden.¹ Beck und Franzen verweisen jedoch auch auf den *double bind*, der mit dieser Formulierung verbunden ist, wird doch die Nobilitierung des Textes mit der Überwindung des Genres verbunden, das er bedient.

Überlegungen wie diese lassen sich auch zu Heinz Strunks Erfolgsroman *Der goldene Handschuh*² anstellen. In der Rezeption des Textes spielten Fragen der literaturkritischen Wertung eine große Rolle – und das sowohl im Hinblick auf das Genre der Kriminalliteratur als auch in Bezug auf den Autor. Der Text kreist um die Geschichte des Serienmörders Fritz Honka, der zwischen 1970 und 1975 vier Frauen tötete und die zerstückelten Leichen im Hof einer leerstehenden Fabrik, in seiner Wohnung und auf dem Dachboden des Hauses versteckte. Die ermordeten Frauen wurden nie als vermisst gemeldet. Entdeckt wurden Honkas Taten erst, als es zu einem Brand in dem Mehrfamilienhaus kam und die Feuerwehr während der Löscharbeiten auf die Leichen stieß.

Strunks Roman setzt mit dem Fund der ersten Leiche auf dem Hof der Fabrik ein und berichtet von den ins Leere laufenden Ermittlungen

1 In der Literaturwissenschaft ist einer solchen Wende seit den späten 1960er Jahren unter anderem durch Richard Alewyn zugearbeitet worden. Besondere Wirkmacht für die germanistische Auseinandersetzung mit der Kriminalliteratur kommt den Grundlagenarbeiten von Jochen Vogt zu. Vgl. exemplarisch: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*, München 1998.

2 Zitiert wird der Text hier nach der Ausgabe: Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh*. Roman, Reinbek bei Hamburg 2016. Alle Zitate aus diesem Text werden im Folgenden mit Seitenzahl in Klammern nachgewiesen.

der Polizei. Danach folgt der mit »Ich lernte auf St. Pauli eine ältere Frau kennen« überschriebene »Teil 1«, der den Protagonisten Fritz (genannt »Fiete«) Honka einführt – und zwar im »Goldenen Handschuh«, einer 365 Tage im Jahr und 24 Stunden am Tag geöffneten Kiezkneipe, deren Publikum sich so zusammensetzt, dass ein Mann zwei Tage lang am Tresen sitzen kann, bevor jemandem auffällt, dass er tot ist. Aber auch sonst sind die Gäste hier besonders:

Den Nebenmann nennen sie hier Leiche. In Wirklichkeit heißt er Helmut Berger, wie der berühmte Filmschauspieler und amtierende schönste Mann der Welt. Seine Augen sind halb geschlossen, man weiß nie genau, ob er was mitkriegt oder nicht. Er schläft mehr als er wach ist, seine Schenkel sind wundgerieben vom In-die-Hose-Pissen. [...] Würde sich das Wort »sterbliche Überreste« nicht ausschließlich auf Verstorbene beziehen, es würde auf Leiche exakt passen. (16)

Hier ist Fritz Honka Stammgast. Hier lernt er auch die Frauen kennen, die er mit in seinem Wohnung nimmt, dort einsperrt, quält und umbringt.

Diese Geschichte wird flankiert durch von zwei weiteren Handlungssträngen. Einer widmet sich der Reeder-Familie von Dohren, deren einst florierende Firma kurz vor dem Ruin steht. Die Handlung kreist um das jüngste Mitglied der Familie, den siebzehnjährigen, vom Noonan-Syndrom betroffenen Wilhelm Heinrich 3 (genannt WH3), der verzweifelt versucht, eine seiner Mitschülerinnen als Freundin zu gewinnen. Den Gegenstand des zweiten Handlungsstrangs bildet der Rechtsanwalt Karl von Lützow. Von seinem Beruf gelangweilt, widmet er sich dem Alkoholkonsum und dem Ausleben devianter, größtenteils gewaltvoller Sexualpraktiken. Honkas Morde werden erst im letzten Fünftel des Textes erzählt. Der Roman folgt, immer wieder zwischen diesen Handlungssträngen springend, der Geschichte der drei Männer, die schließlich alle im »Goldenen Handschuh« landen. Ein Postskriptum, das von Honkas Entdeckung, dem Prozess und seinem anschließenden Aufenthalt in der Psychiatrie und seinem Tod berichtet, beschließt den Roman.

Die Kriminalfallerzählung wurde im deutschsprachigen Feuilleton breit und durchgängig positiv, ja geradezu euphorisch besprochen. Jürgen Kaube lobt in seiner Besprechung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* Strunks »unglaubliche erzählerische Leistung« und bezeichnet den Ro-

man als eine »große und zugleich humane Zumutung«;³ Dirk Knipphals kategorisierte den *Goldenen Handschuh* in der *taz* als einen »richtig böse[n]« aber auch »erfindungsreich[en] und genau[en]«⁴ Text; Jenni Zylka beschreibt den Text als gleichzeitig faszinierend und nachhaltig verstörend.⁵ Diese enthusiastische Rezeption der Kriminalfallerzählung lässt sich einerseits als ein weiterer Beleg für die Wertschätzung des Genres in der Literaturkritik lesen. Andererseits ist auch im Falle von Strunks Roman das Lob für den Text oft mit einer ganz unterschiedlich ausfallenden Absetzung vom Genre verbunden. So notiert etwa Ulf Pape im *Spiegel*, Strunk erzähle »diese Kriminalgeschichte, ohne ein einziges Mittel des Krimis zu gebrauchen«.⁶ Genauer ausgeführt wird das in der Rezension jedoch nicht.

In anderen Kritiken wird Kriminalliteratur als Genre gar nicht oder nicht prominent aufgerufen. Tobias Rüther kategorisiert den Text in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* beispielsweise als einen »dokumentarische[n] Roman«⁷. In weiteren Besprechungen wird der *Goldene Handschuh* als Milieustudie etikettiert und in anderen Rezensionen wird die Genrefrage gar nicht erst gestellt – stattdessen wird der Text, auch das lässt sich als Nobilitierungsgeste verstehen, in allgemeine Tendenzen der deutschsprachigen Literatur eingeordnet. Björn Hayer beispielsweise bezieht den Roman auf das Interesse der deutschen Gegenwartsliteratur, sich »auf die künstlerische Suche nach jenen [zu] begeben, die weder in der sozialen Gemeinschaft noch in der Literatur eine Stimme hatten«⁸. Ob sich all das als Beleg dafür lesen lässt, dass es mit der wertungsgeschichtlichen Wende der Literaturkritik zum »Krimi« vielleicht doch nicht so weit her ist, wie Beck und Franzen glauben, ließe sich diskutieren. Vielleicht sind diese Kontextualisierungen auch ganz einfach Ausdruck eines avancierteren Verständnisses literarischer Formen im Feuilleton der

3 Jürgen Kaube: Solange es solche Menschen gibt, in: FAZ, 17.02.2016, S. 9.

4 Dirk Knipphals: Was wir gerade noch ertragen, in: *taz* am Wochenende, 20./21.02.2016, S. 12.

5 Vgl. Jenni Zylka: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, in: *taz*, 17.03.2016, S. 3.

6 Ulf Pape: Eine Zumutung – aber eine dringend nötige, in: *Der Spiegel*, 26.02.2016, www.spiegel.de/kultur/literatur/der-goldene-handschuh-von-heinz-strunk-ein-ungeheuerlicher-roman-a-1078852.html (02.07.2022).

7 Tobias Rüther: Das Märchen von St. Pauli, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 21.02.2016, S. 44.

8 Björn Hayer: Kneipenblues und Elend, in: NZZ, 17.02.2016, www.nzz.ch/feuilleton/kneipenblues-und-elend-ld.99945 (02.07.2022).

Gegenwart, in der ein Text eben nicht mehr nur auf *ein* Genre festgelegt wird.

Bemerkenswert im Hinblick auf Fragen der literaturkritischen Wertung ist jedenfalls, dass ausgerechnet die Kriminalfallerzählung *Der goldene Handschuh* den Blick auf den Autor Heinz Strunk radikal verändert hat. Zwar reihe sich, so Rüther, der Roman nahtlos in das »Werk des Autors und Unterhaltungskünstlers Strunk [ein], der in seinen Büchern immer wieder von gequälten, hoffnungslos auf Besserung ihres beschädigten Lebens hoffenden Existenzen« berichtet habe. Qualitativ aber handele es sich um eine Zäsur im Schaffen des Schriftstellers, denn

dieser neue Roman [...] [ist] der nächste große Schritt des Erzählers Heinz Strunk, der größte, den er bislang gemacht hat. Weg vom existentiell komischen Pubertätshorror wie in *Fleisch ist mein Gemüse* oder *Fleckenteufel*, hin zum vorgefundenen, in Prosa ausgemalten und angereicherten und verwandelten Schicksalsstoff.⁹

Von einem »Quantensprung« spricht auch Ijoma Mangold in Bezug auf den *Goldenen Handschuh* und bemerkt zu dessen Verfasser: »Wer so etwas schreibt, darf als Schriftsteller angesprochen werden wollen.«¹⁰ Gerade der Wechsel von autobiographischen (oder autobiographisch inspirierten) Schreibprojekten zur literarischen Aufarbeitung eines historischen Kriminalfalls macht also aus dem *Autor* Strunk einen *Schriftsteller*.¹¹ Dass dieser neue Blick auf Strunk in nahezu allen Rezensionen vorkommt, zeigt

9 Rüther: Das Märchen von St. Pauli, S. 44. Auch Knipphals erklärt, dass Strunk mit seinem Roman nun »in der Hochliteratur« gelandet sei. Knipphals: Was wir gerade noch ertragen, S. 12.

10 Ijoma Mangold: »Der Schmiereff ist das Schrecklichste«, in: Die Zeit, 18.02.2016, S. 43.

11 Während die Reaktion auf die beiden folgenden Bände *Jürgen* (2017) und *Das Teemannchen* (2018) eher verhalten ausfielen, sind die beiden jüngsten Bücher Strunks, *Es ist immer so schön mit Dir* (2021) und *Ein Sommer in Niendorf* (2022), von der Literaturkritik geradezu euphorisch besprochen worden. *Ein Sommer in Niendorf* wurde dabei mit Thomas Manns *Tod in Venedig* und dem *Zauberberg* verglichen. Vgl. exemplarisch: Edo Reents: Spaßbremse im noblen Zwirn. Heinz Strunks neuer Roman, in: FAZ, 15.06.2022, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/heinz-strunks-roman-ein-sommer-in-niendorf-bei-rowohlt-18102424.html (02.07.2022). Mit diesem Thomas-Mann-Vergleich schreibt die Kritik das Marketing des Verlags aus. Auf der Homepage des Rowohlt-Verlages heißt es zum Roman: »Das neue Buch von Heinz Strunk erzählt eine Art norddeutsches *Tod in Venedig*, nur sind die Verlockungen weniger feiner Art als seinerzeit beim Kollegen aus Lübeck.« (www.rowohlt.de/buch/heinz-strunk-ein-sommer-in-niendorf-9783498002923). Vgl. für eine kritische Perspektive auf Strunks Texte: Katharina Herrmann: Mann in der Krise. Heinz Strunks *Sommer in Niendorf*, in: Deutschlandfunk Kultur, 17.06.2022, www.deutschlandfunkkultur.de/heinz-strunk-sommer-in-niendorf-buchkritik-rezension-100.html (02.07.2022).

freilich auch, dass das Feuilleton gute Narrative zu schätzen weiß: Wie Geschichten von (zu Unrecht) vergessenen und endlich wiederentdeckten Autor*innen sich gut erzählen lassen, so handelt es sich auch bei der Variation eines solchen Entdeckungsnarrativs, in dem durch ein exzeptionelles Werk aus einem bisher eher belächelten Autor ein großer Schriftsteller wird, um eine gute *story*.¹²

Als Schriftsteller nobilitiert, findet Strunk in der Folge jedenfalls den Weg auf die Preislisten des deutschsprachigen Literaturbetriebes: *Der goldene Handschuh* wird für den Preis der Leipziger Buchmesse nominiert und schafft es auf die Shortlist des Hubert-Fichte-Preises¹³, Strunk wird für seinen Roman mit dem Wilhelm-Raabe-Preis ausgezeichnet. Und der auf diese Weise Geadelte greift das Narrativ der Literaturkritik in seiner Dankesrede für den Raabe-Preis umgehend auf. Dort erklärt er einleitend:

Es ist mir eine außerordentliche Freude und Ehre, heute den Wilhelm Raabe Preis in Empfang zu nehmen. Ich war bisher davon ausgegangen, dass ich aufgrund meiner Nebentätigkeiten im unterhaltenden Gewerbe für Literaturpreise per se nicht infrage käme oder, schlimmer, dauerhaft in der Kategorie *Pop-Literat* abgelegt wäre. Umso erfreulicher, dass die Jury ohne Ansehen der Person entschieden hat, sondern aufgrund von Lektüre.¹⁴

Es ist nicht ohne Ironie, dass Strunk, der mit einer *Kriminalfallerzählung* den Durchbruch zum angesehenen Autor schafft, gerade die *Justitia* zum Vorbild einer Preisjury erklärt, die – zumindest in der Perspektive des Ausgezeichneten – für Gerechtigkeit gesorgt habe und die literarische Qualität seines Textes erkannte, weil sie ihre Entscheidung ohne »Ansehen der Person [des Autors]« getroffen hat.¹⁵

12 Beispiele dafür wären in jüngster Zeit die – im Feuilleton ausgiebig besprochenen – Wiederentdeckungen von Gabriele Tergit und Hans Fallada. Im Falle von Strunk nutzt die Literaturkritik die Neubewertung des Autors, um die eigene Expertise hervorzuheben. So bemerkt Rüther in seiner Besprechung abschließend: »Wer genau gelesen hat, der wusste zwar schon immer, was für ein Tragiker Heinz Strunk ist. Alle anderen wissen es jetzt nach diesem Buch.« Rüther: *Das Märchen von St. Pauli*, S. 44.

13 Der Vergleich mit Fichtes *Palette* wurde in der Literaturkritik mehrmals gezogen. Auch Baßler geht darauf in seinem Beitrag ein. Moritz Baßler: *Verstehen heißt Ver zweifeln*. Laudatio auf Heinz Strunk und seinen Roman *Der goldene Handschuh*, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2016*, Göttingen 2017, S. 114–127, hier S. 115.

14 Heinz Strunk: *Elend und Humor. Dankrede*, in: Hubert Winkels (Hrsg.): *Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2016*, Göttingen 2017, S. 128–142, hier S. 128.

15 Inwiefern das zutrifft, ließe sich diskutieren. Dass neben der Qualität des Textes – der Wilhelm-Raabe-Preis wird einem Autor bzw. einer Autorin für ein Werk verliehen –

Paratexte I: Genrefragen und Selbstpositionierungen

Der hier rekapitulierten Rezeption des Romans wird in den Paratexten des *Goldenen Handschuhs* offensiv zugearbeitet. Dort wird das Erzählprojekt explizit in ein Bezugssystem von bundesrepublikanischer Kriminalhistorie und internationaler Literaturgeschichte eingeordnet. Dem Titelblatt, auf dem der *Goldene Handschuh* mit dem Genrelabel »Roman« versehen ist, folgt eine Danksagung an verschiedene Personen – und an eine Institution: »Dank außerdem an das Staatsarchiv Hamburg, das mir die bis dato unter Verschluss befindlichen Akten zum Fall Honka zugänglich gemacht hat.« (4) Mit diesem Verweis auf die »Akten« wird Strunks Roman einerseits mit einem Anspruch auf Exklusivität versehen (die Akten waren »bis dato« unter Verschluss), andererseits wird explizit gemacht, dass der literarische Text einen historischen Fall zur Grundlage nimmt. Literarhistorisch und genretheoretisch ist das von Bedeutung, weil der Roman auf diese Weise an das Genre der Fallgeschichte und die in der deutschen Literatur wirkmächtige Pitaval-Tradition anschließt.¹⁶ Neben dieser diachronen Genreverortung¹⁷ ist aber auch eine synchrone möglich: Der *Goldene Handschuh* schreibt sich in das – in der internationalen Gegenwartsliteratur – enorm populäre *True-Crime*-Genre ein,¹⁸ das in den

auch die Person (und die Persona) des Autors oder einer Autorin eine Rolle bei der Entscheidung gespielt haben könnte, ist zumindest nicht unwahrscheinlich, schließlich sorgte die Entscheidung der Jury, Strunk mit Preis auszuzeichnen, für ein großes Medienecho.

- 16 Baßler verweist allerdings auf die Unterschiede zu dieser Erzähltradition: »Honka interessiert in diesem Roman [...] nicht als ›Fall‹ oder gar Monster. Entsprechend erschwert das Erzählverfahren dem Leser die Distanznahme, indem der Text immer wieder in die Innensicht der Figuren gleitet. So haben wir Teil an der dumpfen Verzweiflung Gerdas ebenso wie an der Geilheit, dem Machtwahn, aber auch den Normalitätsphantasien Fietes, an seiner Sentimentalität, wenn er wieder mal ›Es geht eine Träne auf Reisen‹ auflegt.« Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 116.
- 17 Vgl. zur Genrediskussion auch Svea Hundertmark: Portrait eines Mörders: Die Darstellung Fritz Honkas in Heinz Strunks Roman *Der goldene Handschuh* (2016), in: Simone Hansen/Jill Thielsen (Hrsg.): Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Narrative Verfahren und Traditionen in erzählender Literatur ab 2010, Berlin u.a. 2018, S. 71–83, hier S. 71. Vgl. zum Bezug des Textes diese Tradition: Björn Hayer: Die Welt ganz unten. Erkundungen mit Lesetagebüchern. Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh* (2016), in: Björn Hayer/Gabriele Scherer (Hrsg.): Vermessungen. Neuere Tendenzen in der Gegenwartsliteratur. Konzepte für den Unterricht, Trier 2016, S. 131–138, hier S. 131.
- 18 Vgl. zur transmedialen Erfolgsgeschichte von *True Crime* folgende grundlegenden Beiträge: Laura Browder: True Crime, in: Catherine Nickerson (Hrsg.): The Cambridge Companion to American Crime Fiction, Cambridge 2010, S. 121–134; Jean Murley: Ma-

letzten Jahren zum Gegenstand einer literaturethischen Debatte um die Frage geworden ist, welche Konsequenzen mit der Verarbeitung von echten Verbrechen und der damit verbundenen literarischen Schilderung von Gewalt einhergehen.

Laura Browder hat beispielsweise darauf verwiesen, dass sich *True-Crime*-Texte von Detektiv- oder Kriminalgeschichten im Hinblick auf den »contract with the reader« unterscheiden: »[The] perceived factuality removes the responsibility for aestheticizing violence from both the writer and the reader of such work.«¹⁹ Werden echte Fälle erzählerisch aufgearbeitet, so wird die Narrativierung und Ästhetisierung von Gewalt *per se* als ebenso legitimiert verstanden wie die Rezeption derselben. Auch Strunk ist in einem Interview mit Jenni Zylka auf mögliche Probleme des *True-Crime*-Genres angesprochen worden, allerdings mit einer anderen Schwerpunktsetzung. Gefragt, ob er die Forderung verstehen könne, dass man »solche Schicksale nicht zu seinem eigenen kreativen Vorteil nutzen darf«, antwortete Strunk:

Nee – was sollte das heißen? Dass ich mich am Leid von anderen Menschen bereichere? Das ist Schwachsinn. Ich verstehe nicht, wie man so denken kann. Aber ist doch klar, dass bei diesem Buch auch manche Leute aussteigen. Eine Zeitung wollte eigentlich einen Vorabdruck machen, hat dann in den Text reingelesen und ist zurückgetreten, weil man es dem Leser nicht zumuten wollte. Jetzt, wo ich für den Leipziger Buchpreis nominiert bin, sieht das plötzlich anders aus.²⁰

king Murderers. The Evolution of True Crime, in: Chris Raczkowski (Hrsg.): *A History of American Crime Fiction*, Cambridge 2017, S. 288–299. Vgl. zum *True-Crime*-Genre im Allgemeinen auch den Beitrag von Simon Sahner in diesem Band. Zudem ruft der *Goldene Handschuh* die medienübergreifend erfolgreiche Narrativierung von Serienmorden auf. Neben *American Psycho* ließe sich beispielsweise auf die erfolgreiche Serie *Dexter* verweisen. Von diesen intelligenten, reflektierten und überlegten Serienmördern unterscheidet sich der Protagonist des *Goldenen Handschuhs* allerdings deutlich. Vgl. zum Serienmord im Film grundlegend: Marcus Stiglegger: *Der dunkle Souverän*. Zur Faszination des allmächtigen Serial Killers im zeitgenössischen Thriller und Horrorfilm, in: Stefan Höltgen/Michael Wetzel (Hrsg.): *Killer culture. Serienmord in der populären Kultur*, Berlin 2010, S. 61–70.

19 Browder: *True Crime*, S. 125.

20 Zylka: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, S. 3. Die Frage danach, wer mit Geschichten über reale Verbrechen Geld verdienen darf oder soll, wurde immer wieder diskutiert. In den Vereinigten Staaten wurden sogar Gesetze erlassen (bekannt als »Son-of-Sam-Laws«), die verhindern sollten, dass Verbrecher sich mit ihren Geschichten Geld bereichern. Profite aus Büchern, Verfilmungen etc. sollen auf diese Weise den Opfern zukommen. Zum *double bind* eines solchen Unternehmens notiert Johannes Franzen: »Initiativen wie die »Son of Sam Laws« erscheinen auf den ersten Blick wie der Versuch,

Gut sechs Jahre später wirkt Zylkas Frage auffallend aktuell. Denn die Debatte über das Recht an der eigenen Geschichte und ihren Schutz vor der literarischen Aneignung durch Schreibende ist in den letzten Jahren im Feuilleton am Beispiel von Kristen Roupenians Erzählung *Cat Person* oder Carole Angiers Sebald-Biografie *Speak, Silence. In Search of W. G. Sebald* intensiv geführt worden.²¹ Vor dem Hintergrund dieser späteren Debatte ist auffallend, dass Strunk in seiner (harsch klingenden) Antwort der Frage aus dem Weg geht. Stattdessen verschiebt er den Fokus von der Produktion des Textes (Wer darf wessen Geschichte wie erzählen?) auf dessen Rezeption und die Frage, wer sich als Leser*in für die im Roman geschilderten Abgründe interessiere (und wer genug Mut habe, solche Texte seinem Publikum zu präsentieren). Rhetorisch wird die Problematik von Strunk aus dem Verantwortungsbereich des Autors verbannt.

Tatsächlich ist das Verhältnis von Literatur und Leben, mithin der Status von Authentizität im *Goldenen Handschuh* in den Interviews, die Strunk im Kontext der Publikation der Romans geführt hat, immer wieder zum Thema gemacht worden: Der Autor erklärt in diesen Gesprächen, das Aktenstudium um eine Milieuforschung in Form einer teilnehmenden Beobachtung auf dem Kiez ergänzt zu haben. Über Monate hinweg habe er viele Stunden im *Goldenen Handschuh* verbracht. Die Stimmung des Romans, die Beschreibung der sozialen ›Typen‹, die im »Handschuh« verkehren, die Rekonstruktion der Sprache (etwa im Hinblick auf Spitzna-

ein empörendes Profitstreben aufseiten der Täter einschränken zu wollen. Bei näherem Hinsehen handelt es sich aber auch um eine kulturelle Disziplinierungsmaßnahme. Sie bringt einen Mangel an Vertrauen in eine Gesellschaft zum Ausdruck, der man jederzeit zutraut, noch den schlimmsten Verbrechern ihre Geschichten gierig abzukaufen.« Johannes Franzen: Der Mörder ist immer der Partner, in: FAZ, 29.06.2022, www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/true-crime-boomt-der-moerder-ist-immer-der-partner-18133403.html (22.06.2022).

- 21 Vgl. Johannes Franzen: Ich bin nicht so, wie alle Welt vermutet. Neue Debatte um *Cat Person*, in: FAZ, 31.07.2021, www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/cat-person-von-kristen-roupenian-debatte-um-fakten-und-fiktion-17455843.html (02.02.2022); Felix Stephan: Zum 20. Todestag: Streit um W. G. Sebald. Ein deutscher Plünderer?, in: Süddeutsche Zeitung, 14.12.2021, www.sueddeutsche.de/kultur/wg-sebald-carole-angier-speak-silence-literatur-holocaust-1.5487043?reduced=true (02.02.2022); Wolfgang Matz: Verteidigung von W. G. Sebald. Er hat keine Leben gestohlen, in: FAZ, 29.12.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/autor-w-g-sebald-wird-zu-unrecht-kulturelle-aneignung-vorgeworfen-17704811.html (02.02.2022). Vgl. für eine grundlegende Diskussion der ethischen und fiktionstheoretischen Implikationen dieses Zusammenhangs: Johannes Franzen: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015, Göttingen 2018, S. 76–98.

men, die Bezeichnungen von unterschiedlichen Formen des Betrinksens und des Rausches) – all das entspringe, so Strunk, der direkten Anschauung. Wie faszinierend diese Form der »factuality« (Browder) selbst für professionelle Leser*innen ist, zeigt sich daran, dass Ijoma Mangold für seinen Artikel zum *Goldenen Handschuh* selbst zum »Milieutouristen« wurde und mit dem Autor einen Abend auf der Reeperbahn verbrachte. Zusammen kehrten Kritiker und Autor auch im »Goldenen Handschuh« ein und produzierten entsprechendes Bildmaterial.²²

Paratexte II: Quellen, Prätexte, Bezugsrahmen

Während die Pitaval-Tradition, zu der der *Goldene Handschuh* in nahezu allen literaturwissenschaftlichen Beiträgen in Verbindung gesetzt wird, in den Paratexten des Romans nur implizit aufgerufen wird, werden andere Prätexte des Erzählprojektes explizit genannt. Im Anhang des Romans findet sich in der diesem Aufsatz zugrundeliegenden sechsten Auflage des *Goldenen Handschuhs* ein »Quellennachweis«. Neben den rechtlich erforderlichen Nachweisen von Schlagertexten, die im Roman zitiert werden, gibt es dort noch eine weitere Auflistung, in der Strunk verschiedenen Autoren dankt. Genannt werden unter anderem David Foster Wallace, Nick Cave, Jeffrey Eugenides, Philip Roth, Botho Strauß, Michel Houellebecq und J.M. Coetzee. Als »Chronisten der Nachtseiten«, deren »Bücher er mit Gewinn für sein eigenes« gelesen habe, nennt Strunk unter anderem Charles Bukowski, Heinz Sobotta, Michel Ruge, Ariane Barth und Jörg Fauser. »Über Verbrechen gelesen«, so heißt es weiter, habe er unter anderem bei Truman Capote, Bret Easton Ellis, Thomas Alexander Staisch und Axel Petermann.

Der Bezugsrahmen für das eigene Schreibprojekt ist damit denkbar breit gezogen: Genannt werden bekannte und eher unbekannte Autoren aus der deutschsprachigen und der internationalen Literatur, aufgelistet

22 Als einen Text »voller recherchierter Welthaltigkeit« bezeichnet Baßler den *Goldenen Handschuh*. Das betreffe »das Aktenstudium ebenso wie die lokale Kenntnis der Hinterzimmer von St. Pauli«. Baßler: Verstehen heißt Ver zweifeln, S. 126. Es ist deshalb nur konsequent, dass Strunk mit Faith Akin in Vorbereitung der filmischen Adaption des Romans ebenfalls mehrmals im »Goldenen Handschuh« einkehrte, um den Regisseur mit dem Milieu vertraut zu machen. Wie diese Form der teilnehmenden Beobachtung zu bewerten ist – als problematischer »Milieutourismus« oder als Versuch, marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen Sichtbarkeit zu verschaffen –, bleibt eine offene Frage.

werden Verfasser von fiktionalen und faktualen Texten, von Autobiographien, Reportagen, Sachbüchern und Romanen. Während Strunk in Interviews seine Vor-Ort-Recherchen hervorhebt, wird im Band der literarische Kontext des Schreibprojektes aufgerufen, der Autor präsentiert sich als emphatischer Leser, der das Schreiben über Verbrechen quer durch alle Genres ebenso aufgearbeitet hat wie die Höhenkammliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts. Strunk reiht sich mit seinem Quellennachweis implizit in eine Reihe ›großer Männer‹ ein (bis auf Ariane Barth wird keine Autorin genannt) – und die Auswahl der genannten Autoren lässt sich programmatisch verstehen.

Um den symbolischen Gehalt einiger Referenzen exemplarisch aufzuschlüsseln: Während Truman Capote mit *In Cold Blood* einen Roman vorgelegt hat, der gemeinhin als Gründungstext einer anspruchsvollen *true crime fiction* angesehen wird,²³ gelten die Texte Bukowskis als grundlegend für die Beat-Literatur. Fausers Texte werden wiederum als Gründungstexte der deutschsprachigen Pop-Literatur gelesen, Ellis' Romane zählen zu den wichtigsten Werken der (amerikanischen) Postmoderne. Alle drei, Bukowski, Fauser und Ellis, sind außerdem für ihre explizite, teils zum Obszönen tendierende Schilderung von Gewalt, Sexualität und Drogenkonsum berüchtigt und als Skandalautoren kanonisiert; am Beispiel ihrer Werke wurden Grundsatzdiskussionen zum Verhältnis von Fakt und Fiktion, von Ethik und Ästhetik geführt.²⁴ Diese paratextuelle Rahmung lässt

23 Vgl. dazu Browder: »Whether or not Capote invented something called the ›nonfiction novel‹, he ushered in the serious, extensive, non-fiction treatment of murder. In the years since *In Cold Blood* appeared, the genre of true crime regularly appears on the best-seller list. [...] *In Cold Blood* made reading about gory crime – in this case, the random murder of a farm family in Holcomb, Kansas – respectable.« Browder: True Crime, S. 121. Browder verweist auf die Popularität von *true crime fiction* im 19. Jahrhundert, zurückgehend bis auf die Morde Jack the Rippers, und zieht die Linie bis zur Literatur des 18. Jahrhunderts.

24 Moritz Baßler und Heinz Drügh haben den *Goldenen Handschuhs* als eine Art Refaktur von Ellis' *American Psycho* gelesen: »Eine bemerkenswerte Adaption des Pop-Klassiker [*American Psycho*] hat [...] Heinz Strunk mit *Der goldene Handschuh* vorgelegt [...]. Dem fiktiven ›Ganz oben‹ des reichen New Yorker Brokers Patrick Bateman [...] entspricht das dokumentarische ›Ganz unten‹ der Randexistenzen und ›Schimmligen‹, der ›Säberalmas‹ und ›Tripperschicksen‹ im durch ›Fako‹ (i.e. Fanta-Korn) induzierten ›Schmiersuff‹ von St. Pauli. [...] Bei Ellis und Strunk ist die Musik durchgängig schlecht und der Sex erst erbärmlich und dann tödlich; wo Bateman die Nailgun einsetzt, greift Honka zu Würstchen und Kochlöffel. Disturbed gar kein Ausdruck.« Moritz Baßler/Heinz Drügh: Das richtige Leben, in: POP. Kultur und Kritik 9 (2016), S. 101–114, hier S. 109.

sich als Strategie einer Werkpolitik verstehen, die einzelne, für das jeweilige Genre, das Sujet oder die Darstellungsweise ›kanonische‹ Autoren aufruft. Genannt werden Schreibende, die als Kulturautoren gelten. Die Drastik des Erzählens und des Erzählten im *Goldenen Handschuhs* wird in diesem Paratext also *nicht* aus dem Aktenstudium oder der teilnehmenden Beobachtung hergeleitet, sondern literarhistorisch kontextualisiert.

Im Hinblick auf die Wertung von Literatur kommt der Nennung von Jörg Fauser noch einmal besondere Bedeutung zu. Fauser hat als ›verkannter Autor‹ Eingang in die deutsche Literaturgeschichte gefunden. Vor allem das Interesse am Genre des Krimis sorgte dafür, dass Fauser im Feuilleton als Autor nicht ernst genommen wurde; als er 1984 in Klagenfurt las, etikettierte Marcel Reich-Ranicki Fausers Text als »Unterhaltungsware« und erklärte, dass der Autor nicht über den geringsten literarischen Ehrgeiz verfüge.²⁵ Postum hat sich der Blick auf Fauser radikal geändert. Inzwischen ist der zu Lebzeiten als ›Unterhaltungsauteur‹ Geschmähte mit zwei Werkausgaben versehen, regelmäßig wird im Feuilleton an Fauser erinnert, Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre nennen ihn als Vorbild.²⁶ Wenn Strunk sich in seiner Rede zur Verleihung des Wilhelm-Raabe-Preise ebenfalls als bisher verkannter Autor präsentiert, dem nun, mit dem Erfolg des *Goldenen Handschuhs*, das Fauser-Schicksal der postumen ›Entdeckung‹ und Wertschätzung erspart geblieben sei, so führt er damit einen Modus der Selbstinszenierung fort, der bereits in den Paratexten seines Buches aufgerufen worden ist.

Über die »Quellenachweise« präsentiert sich Strunk auf diese Weise als großer *und* als verkannter Autor gleichermaßen. Interessant ist, dass sich in der Erstauflage des Romans die hier analysierte Auflistung unter dem Quellennachweis noch *nicht* findet. Die zu Beginn dieses Kapitels

25 Vgl. dazu den grundlegenden Artikel von Magdalena Gronau: Genre Trouble: Jörg Fauser zwischen *Spiegel*, *Playboy* und Gesamtausgabe, in: dies./Gunhild Berg/Michael Pilz (Hrsg.): Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 21. Jahrhunderts, Heidelberg 2016, S. 285–305, hier S. 285–287. Nah an Fauser ist Strunk auch durch die größtenteils autobiographische (oder als solche verstandene) Fundierung seines Werkes. Pointiert spricht Gronau von Fausers Inszenierung und Wahrnehmung eines »direkt aus den Bierlachen des eigenen Lebens schöpfenden Schriftstellers«. Ebd., S. 289. Gerade diese Form der Selbstinszenierung habe in Verbindung mit einem in den Texten gepflegten ›Gestus der Authentizität‹ dazu geführt, dass das »Artifizielle seiner Texte [...] nur in den seltensten Fällen gewürdigt [wurde]«. Ebd.

26 Vgl. Klaus Bittermann: Autobiografie von Stuckrad-Barre. Rausch als Haltung, in: taz vom 10.03.2016, <https://taz.de/Autobiografie-von-Stuckrad-Barre/!5280394/> (22.06.2022).

aufgerufene Formulierung, der Autor habe einer entsprechenden Rezeption des Textes zugearbeitet, ist also zum Teil zu modifizieren. Sie gilt für die Betonung (und die Stiftung) von Authentizität durch die Erwähnung des Aktenstudiums sowie für die Beschreibung der Recherche vor Ort in den Interviews, die Strunk im Kontext der Erstpublikation geführt hat. Der Quellenachweis, in dem Strunk die Paratexte seines Bandes aufzählt, ist allerdings erst *nach* der Erstpublikation und der euphorischen Aufnahme des Romans hinzugefügt worden. Sie findet sich nachweislich in der sechsten Auflage des *Goldenen Handschuhs* aus dem September 2016. Ganz offensichtlich hat der Autor also, auf den Erfolg seines Romans reagierend, das Narrativ des Feuilletons vom Werden des Schriftstellers Strunk in den folgenden Auflagen seines Erfolgstextes aufgegriffen, indem er das Schreibprojekt und damit sich selbst in lange Traditionslinien gestellt und als ›großer Autor‹ positioniert hat.²⁷ Der Band bestätigt also über die paratextuelle Rahmung *nachträglich* das Urteil der Literaturkritik. Und dabei konnte Strunk einige der genannten Vorbilder direkt aus dem Feuilleton übernehmen: So findet sich beispielsweise der Vergleich des *Goldenen Handschuhs* mit Ellis' *American Psycho* auch in Papes Rezension für den *Spiegel* angestellt hat.²⁸

Paratexte III: Das Monster und ich. Serienmord im Kontext

Der Romanhandlung vorangestellt ist ein auffallend langes, fast eine Seite umfassendes Zitat. Es handelt sich um den Auszug aus einem Brief des Serienmörders Jürgen Bartsch, der zwischen 1962 und 1966 vier Jungen im Alter zwischen acht und dreizehn Jahren tötete:

Wie lange aber, so frage ich, hält das ein Mensch aus, der trotz allem sein Herz und sein Gewissen nicht verloren hat? [...] Warum muß es überhaupt Menschen geben, die so sind? [...] Lieber Gott, was haben sie vor ihrer Geburt verbrochen? [...] Das Furchtbare, was geschehen ist, und das können Sie mir

27 Wann genau dieser Absatz zu den Quellennachweisen hinzugefügt wurde, lässt sich nicht rekonstruieren. Mir lagen nur die Erstauflage und die sechste Auflage des Bandes vor. Eine entsprechende Anfrage an den Verlag blieb unbeantwortet. Für den Hinweis auf das Fehlen dieser Passage in der Erstauflage danke ich Simon Sahner.

28 Pape notiert in seiner Besprechung: »Die Täterperspektive so sehr in die Richtung der Empathie zu neigen, ist ein nicht ganz ungefährliches literarisches Spiel – egal ob bei Bret Easton Ellis' *American Psycho*, dessen vergewaltigender Erzähler irgendwie selbst Opfer des Wall-Street-Rausches ist – oder hier im *Handschuh* als verzögerter Nachkriegsschauplatz.« Pape: Eine Zumutung.

glauben, das kam nicht von meiner Seele. Nein, aus der Seele nicht! Denn sie ist nicht mit mir groß geworden. Sie ist mit mir klein geblieben. [...] Und dann stirbt auch die kleine Seele, die von Schmerzen verkrümmte Seele. [...] Sie hat einen aussichtslosen Kampf gekämpft, von Anfang an. [...] In meinem ganzen Leben war ich nie auch nur eine Sekunde ungetrührt froh oder glücklich! Weil ich immer wußte wie ich war und selbst nie dagegen ankam! Ich konnte mich selbst nicht verstehen – wußte doch genau, daß es bis zum bitteren Ende weitergehen würde, daß es niemals ein Zurück von meinem Trieb geben würde. [...]

(5)

Interpretieren lässt sich dieses Zitat als Lektüreschlüssel für das im *Goldenen Handschuh* Entwickelte. Bartschs Selbstdarstellung ruft Aspekte der Nature-Nurture-Debatte auf,²⁹ der Mörder verortet die Ursprünge seiner Devianz in einem Verbrechen vor der Geburt und bestimmt das eigene Handeln als Schicksal. Für die Konzeptualisierung von Täterschaft, wie sie für Honka in Strunks Roman entworfen wird, ist das von großer Bedeutung.

Entnommen ist dieses Schreiben dem Briefwechsel des Serienmörders mit dem Journalisten Paul Moor, der während Bartschs Zeit im Gefängnis 1968 begann und bis zu dessen Tod im Jahr 1976 andauerte. 1972 publizierte Moor eine Auswahl der Briefe unter dem Titel *Das Selbstporträt des Jürgen Bartsch*. Ergänzt durch zahlreiche weitere Briefe und psychoanalytische Überlegungen Moors wurde der Titel in der folgenden Auflagen geändert zu *Jürgen Bartsch. Opfer und Täter* und schließlich zu *Jürgen Bartsch. Selbstbildnis eines Kindermörders*.³⁰ Über die Adäquatheit des ersten und des letzten Titels ließe sich diskutieren. Zwar liefern beide Bände briefliche Selbstbeschreibungen Bartschs, aber sowohl das »Selbstporträt« als auch das »Selbstbildnis« sind Produkte einer Präsentation Bartschs durch den Briefpartner und Herausgeber Moor, der die Schreiben auswählt, einleitet, kontextualisiert und interpretiert. Dabei folgt diese Editionsarbeit dem Programm, den von der zeitgenössischen Boulevardpresse als »Monster« beschriebenen Bartsch seinem Publikum als Menschen zu präsentieren.

29 Fast scheint Bartsch als Nachfahre von E.T.A. Hoffmanns mordendem Goldschmied Cardillac aus dem *Fräulein von Scuderi*, der sein Handeln ebenfalls auf eine pränatale Prägung zurückführt.

30 Der Band entwickelte sich zu einem veritablen Bestseller und ist bis heute ein Teil des Rowohlt-Programms.

Die Gründe dafür erläutert Moor im Vorwort. Der ›Fall Bartsch‹ habe ihn »psychologisch« interessiert,³¹ deshalb rekonstruiert Moor in seiner Einleitung die Kindheit des Täters; Bartsch wurde als Adoptivkind jahrelang in einem Keller eingesperrt, kam schließlich ins Heim und wurde dort sexuell misshandelt. Moor setzt diese Kindheit in Bezug zu den Taten des Erwachsenen. Damit folgt er der Verteidigungsstrategie des Anwaltes Rolf Bossi, der vor Gericht die Revision des ersten Urteils anstrebte, indem er auf die Traumatisierungen des Angeklagten verwies. Moor geht aber noch einen Schritt weiter. Er berichtet von seinen eigenen Misshandlungen, von dem sexuellen Missbrauch, dem er als Elfjähriger ausgesetzt war, und erklärt:

Ich wußte nur zu gut, [...] welche Narben, welche nie ganz verheilenden Wunden solche Erlebnisse im späteren Leben werden konnten. Meine eigenen Kindheitserlebnisse hatten mich, im Gegensatz zu Jürgen Bartsch, nicht einmal in die Nähe von Mord geführt [...]. Ich sah in mir zwar keinen Vorgänger des zwanghaften Kindermörders Jürgen Bartsch, aber ich sah mich doch als einen Menschen, der unter ungünstigeren Umständen ein solcher Verbrecher hätte werden können.³²

Diese Frage nach den günstigen und ungünstigen »Umständen«³³ führt genau ins Zentrum von Strunks Roman: Auch der *Goldene Handschuh* interessiert sich für die Geschichte ›hinter den Morden‹.³⁴ Und durch die

31 Paul Moor: Jürgen Bartsch – Selbstbildnis eines Kindermörders, Reinbek bei Hamburg 2017, S. 10. »Da stimmt etwas nicht«, so erklärt Moor im Vorwort im Hinblick auf die in der Boulevardpresse entwickelte Erzählung von Bartschs Leben. Ebd.

32 Moor: Jürgen Bartsch, S. 11. Moor schließt damit (*nolens volens?*) an einen Gründungstext der aufklärerischen Kriminalliteratur an. Bei August Gottlieb Meißner heißt es: »Dagegen hoffe ich, wird man keine Geschichte darunter finden, die nicht in dieser oder jener Rücksicht einen merkwürdigen Zug des menschlichen Herzens darstellte; die nicht Anlaß zu Betrachtungen über die sonderbare Verkettung vom Guten und Bösen, über die dünne March zwischen Tugend, Schwäche und Laster, über die Unsicherheit menschlicher Urtheile, über den Selbstverrath des Lasters, oder über andere verwandte Wahrheiten darbiethe.« August Gottlieb Meißner: Sämmtliche Werke. Bd. 15: Kriminal-Geschichten, Erster Theil, Wien 1813, S. 7f. Vgl. zu diesem Zusammenhang: Holger Dainat: »Wie wenig irgend ein Mensch für die Unsträflichkeit seiner nächsten Stunde sichere Bürgerschaft leisten könne!« Kriminalgeschichten in der deutschen Spätaufklärung, in: Jörg Schönert (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920, Tübingen 1991, S. 193–204. Für den Hinweis danke ich Sandra Beck.

33 Auch das lässt sich als Verweis auf die Nature-Nurture-Debatte lesen.

34 Hayer notiert: »Statt das Böse zu mystifizieren, besteht Strunks Anspruch augenscheinlich darin, es zu plausibilisieren.« Hayer: Die Welt ganz unten, S. 131.

Entwicklung mehrerer Handlungsstränge stellt der Text die Frage, inwiefern es die ›Umstände‹ sind, die einen Menschen zum Mörder werden lassen – oder nicht.³⁵

Fritz Honka wurde im Strafprozess ebenfalls von Rolf Bossi vertreten, der durch die Übernahme spektakulärer Mandate zu einem der bekanntesten Anwälte der alten Bundesrepublik wurde. Bossi, so heißt es im Postskriptum, habe Honka als einen »durch Alkoholmissbrauch völlig zerstörten Menschen« gezeichnet und auf die »verzweifelte[n] Versuche« verwiesen, sich gegen »sein Schicksal« zu stemmen. (250) Honkas Taten seien »[a]ngesichts seiner Persönlichkeitsentwicklung und des Umstands, dass die Opfer ihn zuvor schwer beleidigt hatten«, als »sog. Situations- oder Milieutaten« zu werten (ebd.). Diesen Hinweis auf die Bedeutung, ja die Wirkmacht des Milieus setzt auch Strunks Roman prominent, wenn er nicht, wie man es marketingtechnisch erwarten würde, den Namen des Täters in den Titel des Textes hebt, sondern dessen Stammkneipe.³⁶

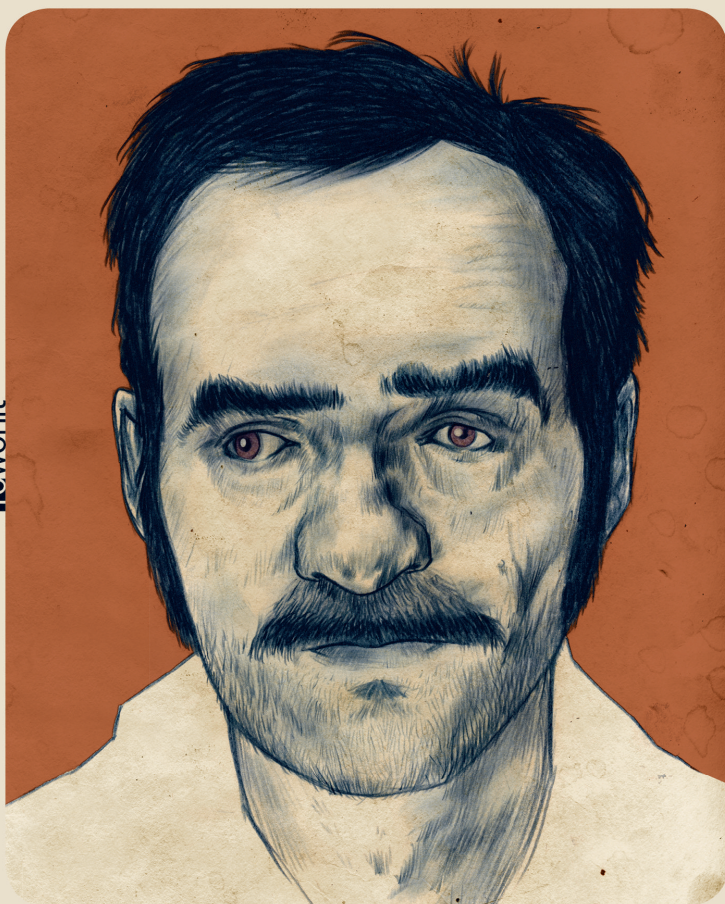
Wie eng Ort und Person, Täter und Milieu als miteinander verbunden verstanden werden, macht der Text durch die Text-Bild-Schere auf dem Titel deutlich: Das Cover zeigt über dem Titel *Der goldene Handschuh* nämlich nicht die Kneipe, sondern ein gemaltes Porträt des Serienmörders. Honka ist also ohne den »Goldenen Handschuh« nicht denkbar.³⁷

35 Damit schließt der Text an eine aufklärerische Tradition an, für die in der deutschen Literatur Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* als besonders wirkmächtig gilt. Darauf verweisen auch Mattern und Neuhaus: Intermediale Verhandlungen des Bösen, in: Andrea Bartl/Corina Erk/Jörn Glasenapp (Hrsg.): Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, Paderborn 2022, S. 113–126, hier S. 120. Atkins Adaption rücke diese Kontextualisierung in den Hintergrund, das Monsterhafte der Figur werde betont, aber auch problematisiert. »In Strunks Roman [...] werden Honkas körperliche und psychische Deformationen durch seine erzählte Biografie motiviert, wodurch die literarische Figur weniger als ein Monster, sondern als ein Produkt der Gesellschaft, der (Nach-)Kriegszeit und ihrer negativen Erfahrungen erscheint. Das Monsterhafte der Filmfigur wird aber durch groteske Elemente [...] konterkariert.« Ebd. S. 122.

36 In seiner Dankrede erklärt er dazu: »Rolf Bossi, der Verteidiger Honkas, meinte damals, Honka sei ohne Hamburg nicht denkbar; ich würde noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass er ohne den Goldenen Handschuh nicht denkbar gewesen wäre.« Strunk: Elend und Humor, S. 129.

37 Im Text selbst verzichtet der Roman auf (zeitgenössisches) Bildmaterial, obwohl das Einbinden von »dramatic, shocking, or chilling photographs of the killer and the victims« im *True-Crime*-Genre aus Vermarktungsgründen durchaus populär ist. Browder: *True Crime*, S. 125. Browder zitiert einen »true crime editor«: »[P]ictures are at least 60 percent of the initial draw and you can't sell a paperback if you don't have solid pictures.« Ebd.

rowohl



HEINZ STRUNK

Der goldene Handschuh

Roman

Abb. 1: Cover des Romans

Diese Verknüpfung von Lokalität, Milieu und Täter setzt der Text auch in seiner ›Namenspolitik‹ fort, denn der Protagonist heißt nicht »Fritz Honka«, sondern Fiete – und zum »Fiete«³⁸ wird Honka im »Goldenen Handschuh«:

»Was willst du trinken, Fiete? Ich geb einen aus.« [...] Diesen Spitznamen hat der Schiefe [Honka] erst vor kurzem verpasst bekommen. Er weiß nicht mehr, von wem und warum, aber er hatte noch nie einen, und es macht ihn richtig stolz. Fiete, das klingt sympathisch, pfffig. Ein schmales Grienlen huscht über seine Züge, richtig zu lächeln traut er sich nicht, wegen seines verzogenen Gesichts. Er kommt sich vor wie was Besonderes. Ein Spitzname, obwohl »Fiete« nur einer zweiter Klasse ist, bedeutet hier eine Auszeichnung und kommt einem Adelstitel gleich. Spitznamen erster Klasse: Ritzen-Schorsch, Glatzen-Dieter, Nasen-Erni, Bulgaren-Harry, Dornkaat-Willy. (18f.)

Mit dieser Namensgebung wird Fiete zum Teil der ›gehobenen Gesellschaft‹ im »Goldenen Handschuh«. Und in dieser Gesellschaft ist Gewalt nichts Außergewöhnliches, selbst ein Mord sorgt dort nicht für Entsetzen, sondern für einen Lacher, wie man als Leser*in gleich auf der ersten Seite des Romans lernt: »Leiche hat dreizehn Jahre gegessen, wegen Mordes, als ihn mal jemand fragte, was für einer, hat er ›heimtückischer‹ geantwortet. Da haben alle gelacht.« (15)

In einem grundlegenden Beitrag zum Roman hat Moritz Baßler den »Goldenen Handschuh«, wie er bei Strunk beschrieben wird, als einen Ort des »ganz unten«³⁹ bezeichnet. Selbst in diesem »ganz unten« spielen Hierarchien aber eine zentrale Rolle. Und ihre Aufrechterhaltung wird mit verbaler und physischer Gewalt gesichert. Das betrifft die Spitznamen, mit denen die Gäste des »Handschuhs« in unterschiedliche Klassen geteilt werden, und es gilt auch für die Sitzordnung in der Kneipe, die sklavisches eingehalten werden muss: Strikt getrennt von denjenigen, die an der Theke ihre Stammpätze haben (von denen alle Nichtberechtigten zur Not mit Gewalt vertrieben werden), sind die »Schimmlichen«, die im hinteren Teil der Kneipe an den Tischen trinken, weinen und schlafen. Hierarchien gelten aber nicht zuletzt im Hinblick auf Geschlechterverhältnisse,

38 Eine andere Lesart dazu liefert Hundertmark: »In der Romanhandlung fällt der Name ›Honka‹ nur selten [...], wodurch eine Distanz zwischen der Figur Fiete und der historischen Person Fritz Honka geschaffen wird. Auf diese Weise wird das von der Presse heraufbeschworene Bild des monströsen Mörders zunächst in den Hintergrund gesetzt, sodass ein anderer Blick auf den Täter möglich werden kann.« Hundertmark: Portrait eines Mörders, S. 74.

39 Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 116.

denn Beziehungen zwischen Männern und Frauen sind im »Goldenen Handschuh« stets Machtverhältnisse, die mit physischer und psychischer Gewalt einhergehen. Der Protagonist Fiete, der nur einen Spitznamen zweiter Klasse trägt, von eher kleiner Statur ist, schielt und dessen Gesicht nach einem ›Unfall‹ entstellt ist, kompensiert seine marginale Position, seine versehrte und fragile Männlichkeit, indem er Frauen gegenüber als dominante Figur auftritt. Dabei richtet sich ein Interesse explizit auf von der Alkoholsucht körperlich schwer geschädigte Frauen in ökonomischen Notlagen. Zu diesen Frauen zählt Gerda, die Fiete im »Goldenen Handschuh« kennenlernt:

Gerdas eingefallener Mund arbeitet gegen die Speichelflut. Eine Säberalma. Die heißen so, weil sie ihren Speichelfluss nicht mehr unter Kontrolle haben. Der Alkohol hat das Hirn zerfressen, die Nerven zerstört, und irgendwann rinnt ihr dann der Speichel aus den Mundwinkeln. Erna, Inge, Herta, Ilse. Die anderen Almas, auch wenn sie noch so abgerissen sind, benutzen noch irgendwas, Lippenstift, Lidschatten, Rouge. Gerda nicht. (27)

Gerdas Not erkennt Fiete auf den ersten Blick, ihn erregt ihre Abhängigkeit. Als sie in der Folge bei ihm einzieht, entwirft er ein Disziplinierungs- und Folterprogramm. Er sperrt Gerda in der Wohnung ohne Essen ein. Er rationiert, das ist für die Süchtige die größte Qual, den Alkohol oder enthält ihn ihr gleich komplett vor. Er zwingt sie, zu enge Kleider zu tragen und für ihn zu arbeiten. Er nimmt ihr den Pass ab und setzt einen Vertrag auf, mit dem sie jegliche Rechte abgibt und ihre Absicht erklärt, ihm ihre Tochter zuzuführen. Er schlägt sie und missbraucht sie sexuell, penetriert sie beispielsweise, die eigene Impotenz kompensierend, mit Würstchen, Kochlöffeln und anderen Gegenständen. Es sind diese Szenen, in denen der im Roman entworfene Honka dem Monster, das die Zeitungen beschrieben haben, am nächsten kommt. Gleichzeitig aber wird diese Monstrosität auf erzählerisch irritierende Weise vermittelt. Hayer hat von einer »im höchsten Grad immersiv wirkende[n] Fiktionalisierung«⁴⁰ gesprochen, Baßler hat die Erzählanlage als eine »kunstvolle[] Halbdistanz« bestimmt, die es erlaube,

eine offensive Sprache auszustellen, was, etwa in der allgegenwärtigen Charakterisierung von Frauen, durchaus auch im Sinne von offensive ausfallen kann, ohne dass sich der Roman selbst dabei je des misogynen Gedankenguts verdächtig machen würde. Denn durch das Mit-Sehen und Mit-Fühlen, in das die personale Erzählweise uns zwingt, wird nichts, aber auch gar nicht vom Erzähl-

40 Hayer: Die Welt ganz unten, S. 131.

ten erträglicher oder gar gut. Verstehen heißt hier nicht verzeihen, sondern verzweifeln.⁴¹

Inwiefern ein solches auf ein Verstehen des Täters ausgelegtes Erzählen, auch wenn es zur Verzweiflung führt, prinzipiell problematisch ist, ließe sich diskutieren. Die Geschichte der weiblichen Opfer bleibt jedenfalls, mit Ausnahme der Figur Gerda, die mit Bruchstücken einer *backstory* versehen wird, im Gegenteil zu derjenigen des männlichen Täters größtenteils unerzählt. Damit wiederholt der Roman das Schicksal der realen Opfer Honkas, für die keine Vermisstenanzeige gestellt wurden, für deren Geschichte sich also niemand interessierte.⁴²

Diesem ›Verstehen‹ arbeitet der Roman jedoch nicht nur durch seine Erzählanlage, sondern auch durch die Komposition der einzelnen Teile zu. Nach dem ersten Teil, der von der Unterwerfung Gerdas handelt (die ihrer Ermordung nur durch Zufall entgeht, weil Honka einen Arbeitsunfall hat und ins Krankenhaus muss), kreist die Handlung des zweiten Teils um Honkas Versuch, ein ›normales Leben‹ zu leben. Er erhält eine Anstellung als Nachtwächter (inklusive einer Uniform, die er mit Stolz trägt, weil er glaubt, dadurch Autorität zu erlangen), besucht den »Handschuh« nur noch selten und hegt Hoffnungen auf eine ›normale‹ Beziehung mit einer Kollegin. Als sein übergriffiger Annäherungsversuch scheitert, verfällt er wieder dem Alkohol, steigert sich in Gewaltphantasien und tötet drei Frauen.

Fiete unternimmt also den Versuch, sich (zumindest teilweise) vom Milieu des »Goldenen Handschuhs« zu distanzieren, indem er sich Arbeit sucht und sich selbst eine Erziehung zur Normalität auferlegt, inklusive

41 Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 116f.

42 Mit der Frage nach den ethischen Implikationen eines solchen Verstehens ist Strunk in verschiedenen Interviews konfrontiert worden. In einem Gespräch für die *taz* mit Jenni Zylka antwortet er auf die Frage, ob er Honka verstehe: »Na ja, hoffentlich merkt man in meinem Buch, dass ich versucht habe, mich nicht nur in Honka, sondern vor allem auch in die Frauen einzufühlen, die seine Opfer wurden. Vielleicht ist falsch, was ich geschrieben haben, aber ich denke, dass es so hätte sein können. [...] Für die Frauen dieser Generation, die um die Jahrhundertwende und kurz danach geboren sind, hatte ich zum Beispiel meine Großmütter vor Augen. Das waren einfache Frauen, zum Teil aus der Zone geflohen – was die mitgemacht haben, Vergewaltigungen, Hunger, Entwurzelung, Vertreibung, solche Schicksale sind wirklich kaum zu fassen. Dann stirbt der Mann, und die Frauen haben nichts – keinen Beruf, kein Geld, keine Perspektive. So habe ich mir die Gerda vorgestellt, Honkas erstes Opfer: Sie versucht ihr grässliches Leben auszuhalten, bis sie endlich das Rentenalter erreicht hat und der Staat sich um sie kümmert, sie eine winzige Wohnung mit Bett, Stuhl und Heizung bekommt. Sie hat nicht einmal mehr Erinnerung.« Zylka: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, S. 3.

einem Wochenendprogramm mit Hafenrundfahrten und Zoobesuchen. Irritierend sind diese Passagen des Textes, weil sie einen Protagonisten zeigen, der nicht, wie man das in einer Serienmörder-Erzählung erwarten würde, von Gewaltphantasien umgetrieben wird, sondern von geradezu erschreckend einfachen »Normalitätsphantasien«⁴³. Fietes Projekt der ›Verbürgerlichung‹ scheitert schließlich – und diesem gescheiterten Versuch des ›Aufstiegs‹ zur Normalität folgt erzählchronologisch der erneute Absturz in die Perversion, die schließlich in den Morden gipfelt. Wenn Bartsch im Zitat, das dem *Goldenen Handschuh* als Motto vorangestellt wird, das eigene Leben und damit auch seine Taten als einem Schicksal folgend beschreibt, so präsentiert Strunks Roman einen Protagonisten, der diesem Schicksal fast verzweifelt zu entgehen versucht.

Der Schilderung des Milieus und Fietes Versuch einer Normalisierung räumt der Roman dabei mehr Erzählzeit ein als den Morden selbst. Der *Goldene Handschuh* ist stärker an der Entwicklung Fietes zum Mörder interessiert als an den Taten selbst. Dafür spricht auch, dass der Protagonist – wie der Serienmörder Bartsch im Briefband des Journalisten Moor – mit einer *backstory* versehen wird: In Rückblenden wird erzählt, wie Honka als schwächlicher Jugendlicher auf einem Bauernhof landet, auf dem er schwere körperliche Arbeit leisten muss und misshandelt wird. Als Honka zu fliehen versucht, wird er in einer feuchten Kammer ans Bett gefesselt, in dem er in seinen Exkrementen liegen muss. Die Torturen nicht aushaltend, wagt Honka einen weiteren Fluchtversuch, für den er das Fahrrad des Bauern stiehlt. Dieser verfolgt ihn, überfährt ihn und lässt ihn zum Sterben zurück. Honka wird gerettet, trägt aber bleibende körperliche Schäden davon. Es folgen weitere verstörende Ereignisse wie die Vergewaltigung in einem Heim.

Honka, wie er im Roman präsentiert wird, trägt also ein ganze Bündel an Traumatisierungen mit sich. Durch diese *backstory* erscheint die Gewalt, die Honka gegenüber Gerda ausübt, ihr Einsperren etc. als Wiederholung dessen, was ihm geschehen ist, allerdings mit einer anderen Verteilung von *agency*: Aus dem Opfer wird ein Täter. Die Story um den Serienmörder Honka beginnt erzählchronologisch im »Goldenen Handschuh«, im Milieu also. Die Geschichte des Serienmörders Honka aber nimmt ihren Anfang in der Kindheit, sie ist mindestens so sehr eine Frage der Sozialisation. Fiete ist das Ergebnis einer Gesellschaft, in der ein sol-

43 Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 116.

cher Umgang mit Kindern möglich ist. Auch wenn der Duktus des Textes und die Drastik des Ausdrucks vollkommen unterschiedlich sind, schließt Strunks Roman auf diese Weise an jenes spätaufklärerische Programm an, das Schiller im Falle des Sonnenwirts im *Verbrecher aus verlorener Ehre* zum Prinzip erhoben hat, nämlich die Frage danach, inwiefern ein Mensch nicht als Verbrecher geboren, sondern zu einem solchen gemacht wird.

Männlichkeit und Tribschicksal?

Flankiert ist die Geschichte des Serienmörders im *Goldenen Handschuh* von zwei weiteren Erzählsträngen. Moritz Baßler hat das als Strategie gegen »die Gefahr des Milieu-Voyeurismus, des intellektuellen Slumming«⁴⁴ bezeichnet:

Auch hier, bei den Reichen und Degenerierten, tun sich die Abgründe zwischenmenschlicher Verrohung auf, entsprechend landen auch sie gelegentlich ganz unten, im Goldenen Handschuh, auch wenn sie nicht dort enden müssen. Das Milieu, so wird jedenfalls deutlich, ist bei Strunk nicht die Ursache von Bosheit und Verzweiflung, sondern allein das Sammelbecken der von ihnen Gezeichneten.⁴⁵

Mit der Parallelhandlung um die Reederfamilie der von Dohrens, so Baßler weiter, setze der Autor der hanseatischen *Palette*-Tradition (Hubert Fichte) damit gleich noch die der *Buddenbrooks* an die Seite. Tatsächlich erscheint Strunks Roman aus dem Jahr 2016 durch das Gesellschaftspanorama, das er entwirft, fast wie ein Text des späten 19. oder des frühen 20. Jahrhunderts: Der Geschichte des Gelegenheitsarbeiters Fritz Honka gegenübergestellt ist das Bürgertum in der Reedersfamilie von Dohren und in der Figur des Rechtsanwalts Karl von Lützow.

Versteht man von Lützows Namen als Lektürehinweis – von den Farben des Lützow'schen Freikorps leiten sich die deutschen Nationalfarben Schwarz-Rot-Gold her –, so zeigt sich, dass Strunks Roman auch *deutsche* Geschichte verhandelt. Dazu zählt zunächst einmal die Geschichte des Serienmörders Honka selbst, schreiben sich doch auch aufsehenerregende Verbrechen in das kollektive Gedächtnis ein. Das macht der von Hubert Winkels aus Anlass des Raabe-Preises für Heinz Strunk herausgegebene Band klar: Die Autor*innen widmen sich in ihren Aufsätzen nicht, wie

44 Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 115.

45 Ebd., S. 115f.

sonst üblich, den Texten des Preisträgers, also Strunks Roman, sondern schildern Erinnerungen an die Serienmörder, die ihn ihrer Kindheit ›populär‹ waren. Geschrieben wird, wie es in der Einleitung heißt, eine »dunkle Alternativgeschichte Deutschlands«⁴⁶. Verhandelt wird im *Goldenen Handschuh* aber auch Gesellschaftsgeschichte im Großen.

So sind die Dohrens in gewisser Weise eine ganz typische deutsche Unternehmerfamilie: Die Basis der Reederei bildet eine Enteignung, die Familie übernimmt im Zuge der Arisierung ein jüdisches Unternehmen und baut ihren Reichtum darauf auf. Als die Firma dafür nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in die Kritik gerät, ist die einzige ›Sanktion‹, die die Familie erfährt, dass der Patriarch das Unternehmen an seinen Sohn abgeben muss. Dass die Enteignung überhaupt zum Thema wird, verstehen die Dohrens als Intrige, mithin als Versuch konkurrierender Unternehmen, die Reederei zu schwächen. Und es spricht einiges dafür, dass diese Einschätzung zutrifft, dass es bei der Bestrafung der Dohrens tatsächlich nur um ökonomische Aspekte geht, denn moralische Fragen werden von den Beteiligten fast nie oder nur um Rande thematisiert. Eine grundlegende Aufarbeitung der Unternehmensgeschichte findet an keiner Stelle statt. Dohrens Sohn tritt in die Fußstapfen des Vaters, er macht in der Folge zunächst großen Gewinn mit halblegalen Geschäften. Sein letztes Projekt besteht darin, die Ehre des Vaters wieder herzustellen, um das ›Bild‹ der Familie (und der Familienfirma) von diesem Makel zu befreien.

Weitere Beispiele für einen solch spezifischen, auf Verdrängung setzenden Umgang mit Geschichte ließen sich aufzählen: SS-Norbert hat seinen Namen mit seiner Vergangenheit ›verdient‹, und diese Vergangenheit verschafft ihm im »Handschuh« Respekt. Ihm stehen die Tränen in den Augen, wenn Heintje aus der Juke Box kommt. Diese Vorliebe für Schlager teilt er mit Honka, der »Es geht eine Träne auf Reisen« von Salvatore Adamo laufen lässt, während er seine Opfer umbringt.⁴⁷ SS-Norbert und

46 Hubert Winkels: Vorwort. Oder: Stimmenzauber mit Untoten, in: ders. (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 9–14, hier S. 12.

47 Hayer liest das Musikprogramm als eine Art Kulturkritik: »Anders als der sich im ausgehenden 19. Jahrhundert formierenden Arbeiterbewegung fehlt es den hier skizzierten Personen an aktivem, revolutionärem Geist. Stattdessen klammern sich jene Abgehängten der Hafenkneipe in Strunks Roman an nostalgische Träumereien. In der Jukebox laufen alte deutsche Schlage wie ›Du sollst nicht weinen‹ von Heintje, die sich sowohl als banale Sehnsuchtsmelodien als auch ironische Kontrafakturen zur Aporie der Figu-

Fiete sind ›ganz normale Männer‹, sind sentimentale Mörder, die von Schlagertexten und darin entworfenen Idyllen oder Sehnsüchten zu Tränen gerührt sind, Menschen aber kaltblütig umbringen können. Auch in anderer Hinsicht lässt sich der *Goldene Handschuh* als eine (finstere) Mentalitätsgeschichte der alten Bundesrepublik lesen. Präsentiert wird ein „David-Lynch-artige[r] Blick“⁴⁸ auf die BRD: Der alltägliche Rassismus der 1970er Jahre zeigt sich beispielsweise darin, dass Fiete den Geruch verwesender Leichen mit dem unter ihm wohnenden Griechen erklären kann, ohne dass jemand diese Erklärung in Frage stellt. Die ubiquitäre Gewalt gegen Frauen, die alle männlichen Figuren des Romans ausüben oder ausüben phantasieren, wird als etwas Normales verstanden und an keiner Stelle sanktioniert.⁴⁹

Mit der Funktionsstelle Gender ist ein Aspekt benannt, der im Hinblick auf die erzählerische Parallelstellung der Handlungsstränge besondere Bedeutung entfaltet. Denn was die drei Figuren Honka, WH3 und Karl von Lützwow verbindet, ist eine ähnliche Konzeptualisierung von männlicher Sexualität: Alle drei sind ihrem Trieb ausgeliefert, alles erregt sie, Sex bestimmt ihre Gedanken und ihre Handlungen. Dabei sind sie sich diesem Ausgeliefertsein bewusst, sie verstehen die eigene Sexualität aber als (Trieb-)Schicksal, auch wenn sie teilweise sogar schockiert von der eigenen Erregung sind und sich dafür schämen.⁵⁰ Strunks Roman entwickelt eine Konzeptualisierung von Männlichkeit respektive von männlicher Se-

ren verstehen.« Hayer: Die Welt ganz unten, S. 134. Hayers Lesart ist überzeugend, festzuhalten ist freilich, dass der Text mit den Schlagern Heintjes die Gegenwartskultur der späten 1960er und frühen 1970er Jahre aufruft. Innerhalb der Diege handelt es sich um zeitgenössische Musik, nicht um ›alten‹ Schlager. Heintjes »Du sollst nicht weinen« erschien 1968, die Morde beging Honka in den frühen 1970er Jahren.

48 Baßler/Drügh: Das richtige Leben, S. 113.

49 Vgl. dazu auch Zylka: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, S. 3 sowie Knippahls: Was wir gerade noch ertragen, S. 12: »In solchen Szenen zeichnet Heinz Strunk ein düsteres Gegenbild zu den hellen Selbstentwürfen der alten Bundesrepublik. Vielleicht liegt darin so etwas wie ein unterschwelliges Glimmen, das einen jenseits der Identifikation doch noch angeht: Einer klassischen These zufolge wird, was verdrängt wurde, einem unheimlich. In genau diesem Sinn ist ›Der goldene Handschuh‹ ein faszinierend unheimlicher Roman, der Facetten aufzeigt, die die Gegenwart hinter sich gelassen hat, die aber weiterhin in ihr gären.«

50 Browder verweist darauf, dass *True-Crime*-Texte subversiv sein können, weil sie dazu tendieren, »the very foundation of patriarchal culture« in Frage zu stellen und die Familie als Traumatisierungsmaschinerie zu zeigen. Browder: True Crime, S. 126.

xualität, in der die Individuen hoffnungslos ihrem Begehren ausgesetzt, in ihre sexuellen Phantasmen verstrickt sind.⁵¹

Das haben die Figuren mit nahezu allen anderen männlichen Figuren in Strunks Erzähluniversum gemein: Auch in *Fleisch ist mein Gemüse* und im *Fleckenteufel* ist die dauernde Erregung das Schicksal der Protagonisten – und der Anlass zur Scham.⁵² ›Besonders‹ an den Figuren im »Goldenen Handschuh« im Gegensatz zu den anderen beiden Romanen ist, dass sie diese Konstellation in Gewalt, ja in Sadismus übersetzen, die Abscheu gegen sich selbst durch die Unterdrückung, Verletzung und Tötung des Sexualpartners ausagieren. Einerseits ließe sich diese Konzeptualisierung von Sexualität kritisieren, weil sie *agency* aufhebt und als Erklärung höchst problematischer Verhaltensmuster gelten kann: Es handelt der Trieb, dem man nichts entgegenzusetzen weiß. Andererseits entwirft der Roman eine Welt, in der männliche Sexualität als prinzipiell deviant gezeichnet wird, weil sie nahezu ausschließlich mit Gewalt gekoppelt ist. Fietes Verhalten sticht dabei zwar als Extrem heraus, die Differenz zwischen ihm und den anderen männlichen Figuren ist aber irritierend gering. Denn auch für WH3 und von Lützow gilt mithin das, was Paul Moor über Jürgen Bartsch geschrieben hat: Unter »ungünstigeren Umständen« (und die Umstände von WH3 und Lützow sind überaus

51 In seiner Rezension fasst Kaube es pointiert als ein »Eingesperrtsein in sich und in ihrer Phantasie«. Kaube: Solange es solche Menschen gibt, S. 9. Zu einer anderen Bewertung im Hinblick auf den Protagonisten kommt Hundertmark: »Neben einem übermäßigen Alkoholkonsum vereint die Figuren in Strunks Roman, dass kaum eine von ihnen ohne seelische Abgründe ist. Während die meisten sich dieser bewusst und ihretwegen selbstkritisch sind [...], scheinen Fiete seine eigenen besonders zu gefallen, beispielsweise wenn ihm der Gedanken an die Versklavung Gerdas wohlige Schauer bereitet [...]. Somit unterscheiden sich auch die ihn spiegelnden Figuren in ihrer Gesamtkonstruktion deutlich von Fiete, da sie ihr Verhalten und ihre Gedanken in Beziehung zu einem Werte- und Normensystem setzen und Abweichungen von diesem verurteilen«. Hundertmark: Portrait eines Mörders, S. 79. Das ist prinzipiell zutreffend, denn Honkas Devianz wird im Text klar als Extrempunkt markiert. Deutlich wird aber auch, dass von Lützow die Werte- und Normensysteme zwar kennt, aus deren Transgression aber Lust gewinnt. Die Differenz ist also vielleicht weniger stark, als Hundertmark sie hier zeichnet. Gerade darin liegt das irritierende Moment der parallelen Handlungsstränge.

52 Für *Fleisch ist mein Gemüse* herausgearbeitet hat das Mascha Vollhardt: Groteske, Ekel, Unbehagen. Zur Problematisierung männlicher Körpergrenzen in Texten von Heinz Strunk, Ingo Niermann und Alexander Wallasch, in: Corina Caduff/Ulrike Vedder (Hrsg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015, Paderborn 2017, S. 95–104. Sexualität erscheine in Strunks Roman, so Vollhardt, als eine »dem ›Ich‹ fremde, körperliche Reaktion mit einer eigenen Gesetzmäßigkeit«. Ebd. S. 98.

»günstig«) hätten sie »ein solcher Verbrecher« werden können.⁵³ Im Gegensatz zu Fiete aber erfährt Lützows Verhalten keinerlei Sanktion, sein gesellschaftlicher Status, sein Beruf und sein Geld schützen ihn, er kann sich sein Verhalten »leisten«. Strunks Roman, so könnte man es vor diesem Hintergrund zusammenfassen, zeigt nicht das Monster als Mensch, sondern Männlichkeit als monströs.

Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz/Heinz Drügh: Das richtige Leben, in: POP. Kultur und Kritik 9 (2016), S. 101–114.
- Baßler, Moritz: Verstehen heißt Verzweifeln. Laudatio auf Heinz Strunk und seinen Roman *Der goldene Handschuh*, in: Hubert Winkels (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 114–127.
- Bittermann, Klaus: Autobiografie von Stuckrad-Barre. Rausch als Haltung, in: taz vom 10.03.2016, <https://taz.de/Autobiografie-von-Stuckrad-Barre/!5280394/> (22.06.2022).
- Browder, Laura: True Crime, in: Catherine Nickerson (Hrsg.): The Cambridge Companion to American Crime Fiction, Cambridge 2010, S. 121–134.
- Dainat, Holger: »Wie wenig irgend ein Mensch für die Unsträflichkeit seiner nächsten Stunde sichere Bürgerschaft leisten könne!« Kriminalgeschichten in der deutschen Spätaufklärung, in: Jörg Schönert (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920, Tübingen 1991, S. 193–204.
- Franzen, Johannes: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015, Göttingen 2018, S. 76–98.
- Franzen, Johannes: Ich bin nicht so, wie alle Welt vermutet. Neue Debatte um *Cat Person*, in: FAZ, 31.07.2021, www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/cat-person-von-kristen-roupenian-debatte-um-fakten-und-fiktion-17455843.html (02.02.2022).
- Franzen, Johannes: Der Mörder ist immer der Partner, in: FAZ, 29.06.2022, www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/true-crime-boomt-der-moerder-ist-immer-der-partner-18133403.html (22.06.2022).

53 Das führt zu einem interessanten Nachträglichkeitseffekt, lässt es doch in der Rückschau die in der ersten Lektüre nur tragisch-komisch erscheinenden männlichen Figuren aus *Fleisch ist mein Gemüse* und *Fleckenteufel* sehr viel verstörender wirken. Auch Baßler verweist darauf, dass Strunks Debütext damit »keineswegs mehr jenes leichtgewichtige Buch [sei], als das wir es damals nahmen – man denke nur an die Passagen über die Mutter!« Baßler: Verstehen heißt verzweifeln, S. 126.

- Gronau, Magdalena: Genre Trouble: Jörg Fauser zwischen *Spiegel*, *Playboy* und Gesamtausgabe, in: dies./Gunhild Berg/Michael Pilz (Hrsg.): Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 21. Jahrhunderts, Heidelberg 2016, S. 285–305.
- Hayer, Björn: Die Welt ganz unten. Erkundungen mit Lesetagebüchern. Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh* (2016), in: Björn Hayer/Gabriele Scherer (Hrsg.): Vermessungen. Neuere Tendenzen in der Gegenwartsliteratur. Konzepte für den Unterricht, Trier 2016, S. 131–138.
- Hayer, Björn: Kneipenblues und Elend, in: NZZ, 17.02.2016, www.nzz.ch/feuilleton/kneipenblues-und-elend-ld.99945 (02.07.2022).
- Herrmann, Katharina: Mann in der Krise. Heinz Strunks *Sommer in Niendorf*, in: Deutschlandfunk Kultur, 17.06.2022, www.deutschlandfunkkultur.de/heinz-strunk-sommer-in-niendorf-buchkritik-rezension-100.html (02.07.2022).
- Hundertmark, Svea: Portrait eines Mörders: Die Darstellung Fritz Honkas in Heinz Strunks Roman *Der goldene Handschuh* (2016), in: Simone Hansen/Jill Thielsen (Hrsg.): Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Narrative Verfahren und Traditionen in erzählender Literatur ab 2010, Berlin u.a. 2018, S. 71–83.
- Kaube, Jürgen: Solange es solche Menschen gibt, in: FAZ, 17.02.2016, S. 9.
- Knippahls, Dirk: Was wir gerade noch ertragen, in: taz am Wochenende, 20./21.02.2016, S. 12.
- Mangold, Ijoma: »Der Schmiereff ist das Schrecklichste«, in: Die Zeit, 18.02.2016, S. 43.
- Mattern, Nicole/Stefan Neuhaus: Intermediale Verhandlungen des Bösen, in: Andrea Bartl/Corina Erk/Jörn Glasenapp (Hrsg.): Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, Paderborn 2022, S. 113–126.
- Matz, Wolfgang: Verteidigung von W. G. Sebald. Er hat keine Leben gestohlen, in: FAZ, 29.12.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/autor-w-g-sebald-wird-zu-unrecht-kulturelle-aneignung-vorgeworfen-17704811.html (02.02.2022).
- Meißner, August Gottlieb: Sämtliche Werke. Bd. 15: Kriminal-Geschichten, Erster Theil, Wien 1813.
- Moor, Paul: Jürgen Bartsch – Selbstbildnis eines Kindermörders, Reinbek bei Hamburg ³2017.
- Murley, Jean: Making Murderers. The Evolution of True Crime, in: Chris Raczkowski (Hrsg.): A History of American Crime Fiction, Cambridge 2017, S. 288–299.
- Pape, Ulf: Eine Zumutung – aber eine dringend nötige, in: Der Spiegel, 26.02.2016, www.spiegel.de/kultur/literatur/der-goldene-handschuh-von-heinz-strunk-ein-ung-eheuerlicher-roman-a-1078852.html (02.07.2022).
- Reents, Edo: Spaßbremse im noblen Zwirn. Heinz Strunks neuer Roman, in: FAZ, 15.06.2022, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/heinz-strunks-roman-ein-sommer-in-niendorf-bei-rowohl-18102424.html (02.07.2022).
- Rüther, Tobias: Das Märchen von St. Pauli, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 21.02.2016, S. 44.

- Stephan, Felix: Zum 20. Todestag: Streit um W. G. Sebald. Ein deutscher Plünderer?, in: Süddeutsche Zeitung, 14.12.2021, www.sueddeutsche.de/kultur/wg-sebald-car-ole-angier-speak-silence-literatur-holocaust-1.5487043?reduced=true (02.02.2022).
- Stiglegger, Marcus: Der dunkle Souverän. Zur Faszination des allmächtigen Serial Killers im zeitgenössischen Thriller und Horrorfilm, in: Stefan Hölzgen/Michael Wetzel (Hrsg.): Killer culture. Serienmord in der populären Kultur, Berlin 2010, S. 61–70.
- Strunk, Heinz: Der goldene Handschuh. Roman, Reinbek bei Hamburg ⁶2016.
- Strunk, Heinz: Elend und Humor. Dankrede, in: Hubert Winkels (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 128–142.
- Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998.
- Vollhardt, Mascha: Groteske, Ekel, Unbehagen. Zur Problematisierung männlicher Körpergrenzen in Texten von Heinz Strunk, Ingo Niermann und Alexander Wallasch, in: Corina Caduff/Ulrike Vedder (Hrsg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015, Paderborn 2017, S. 95–104.
- Winkels, Hubert: Vorwort. Oder: Stimmenzauber mit Untoten, in: ders. (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 9–14, hier S. 12.
- Zylka, Jenni: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, in: taz, 17.03.2016, S. 3.

Spiel des Makabren.

Normverzicht als Gattungstransformation im Krimirätsel *black stories*

»Ein Mann fuhr mit seinem Wagen durch die Stadt. Er schaltete das Radio ein und erschoss sich.«¹ Die Spieler*innen des Kartenspiels *black stories* erhalten nicht mehr als diese Informationen, um gemeinsam herauszufinden, was passiert ist. Die rätselhafte Minisequenz skizziert eine szenische Abfolge – Autofahren, Radio anschalten, Suizid –, die auf den ersten Blick jeder Kausallogik entbehrt. Wieso sollte jemand, der das Autoradio anschaltet, unmittelbar danach Selbstmord begehen? Oder anders gefragt, wieso sollte der Tod eines Menschen vom Einschalten des Radios abhängig sein?

Satzkombinationen wie diese sind typisch für die Szenarien, mit denen *black stories* die Ratenden konfrontieren. Als laterale Rätsel sind sie nicht mit logischen Schlüssen zu lösen, sondern fordern die Spieler*innen dazu auf, um die Ecke zu denken. Seit 2004 sind im moses.-Verlag über 30 Editionen des Spiels erschienen, die allesamt derselben Logik folgen: Eine Person übernimmt die Rolle des Rätselstellers, des sogenannten Gebieters, verliert den Text auf der Vorderseite und liest für sich geheim die Lösung auf der Rückseite der Karte. Die anderen Spieler*innen bilden das ratende Team, das aus den im Text gegebenen Informationen und der Illustration auf der Vorderseite Fragen generiert, die mit ›Ja‹ oder ›Nein‹ beantwortbar sein müssen. So versucht das Team, die Zusammenhänge des Falls durch gemeinsames ›Heranfragen‹ zu rekonstruieren.

»50 *black stories*, 31 Verbrechen, 49 Leichen, 11 Mörder, 12 Selbstmörder und eine tödliche Mahlzeit. Wie konnte das geschehen?«² Mit dieser Aufzählung bewirbt der Karton der ersten Edition die Mischung aus Rätselspaß und Todesfällen, die die spielende Gruppe in Form von 50 verschlüsselten Kurzgeschichten erwartet. Schon an der numerischen Aufzählung wird das Faszinationspotenzial der *black stories* ersichtlich: Es geht um die Lust an der Enträtselung, aber auch um die Lust am

1 Holger Bösch: *black stories*. 50 rabenschwarze Rätsel, illustriert von Bernhard Skopnik, 56. Aufl., Kempen 2019.

2 Ebd.

Verbrechen – je mehr, je grausamer, je exzeptioneller, desto besser. Im Kern der *black stories* steht damit das besondere Verhältnis von Scherz und Schrecken, verdichtet in einem Krimirätsel, das anregt, indem es den Tod zu Unterhaltungszwecken einsetzt. Damit setzen die *black stories* auf eine Ästhetik des Makabren, die – der etymologischen Referenz auf den Totentanz (franz.: »danse macabre«) entsprechend – mit einer Übertreibung des Anormalen, einer Kippfigur aus Lachen und Grauen operiert.³ Die makabre Komik der *black stories* wird schon im Titel des Spiels angekündigt, der zugleich auf schwarzen Humor verweist, auf den Konventionsbruch, mit ernststen Themen wie Gewalt oder Tod humorvoll umzugehen, und auf das Dunkle und Verdunkelte eines Gewaltverbrechens.

Der Internetauftritt der Spielreihe preist einzelne Editionen des Spiels auch als »durch und durch morbide« an.⁴ Die Drei-Farben-Ästhetik des grafischen Designs der Karten nimmt das Schwarz des Titels wieder auf und kontrastiert es mit einem grellen Rot, um das Blutige der Tat hervorstechen zu lassen. Weder die individuellen Schicksale von Täter*innen und Opfern sind hier von Interesse noch die psychologische Motivation der Tat. Was ist dann aber der Grund dafür, dass sich das Krimirätsel so hoher Beliebtheit erfreut? Was führt dazu, dass die Details der Verbrechen in ihm zu überflüssigem Beiwerk herabsetzt werden? Und ändert sich etwas am Unterhaltungswert der komprimierten Fälle, wenn reale Verbrechen verrätselt werden? Der Beitrag geht diesen Fragen auf den Grund, indem er zunächst die Erzähllogik und Traditionen des Krimirätsels vorstellt und im Anschluss mit der »Real Crime Edition« der *black stories* die Spannung des Spiels zwischen moralischen und ästhetischen Lizenzen diskutiert.

I.

Die typische Rätselkarte der *black stories* präsentiert auf der Vorderseite den Titel des Falls, ein kurzes Szenario mit scheinbar unzusammenhängenden Informationen und eine minimalistische Zeichnung in der immer gleichen Kombination aus rot, weiß und wuchtig schwarzer Kontur.

3 Zur engen Verknüpfung von Scherz und Schrecken jenseits der *black stories* vgl. Susanne Kaul: Komik und Gewalt, in: Susanne Kaul/Oliver Kohns (Hrsg.): Politik und Ethik der Komik, München 2012, S. 125–131.

4 Vgl. www.black-stories.de/spielprinzip (17.03.2022).

Das Radio



Ein Mann fuhr mit seinem Wagen durch die Stadt. Er schaltete das Radio ein und erschoss sich.

Abb. 1: Vorderseite »Das Radio«

Im Fall ›Das Radio‹ etwa zeigt die Illustration eine Hand, die gerade die Frequenz des für die Lösung des Falls offenbar zentralen Radios einstellt.

Die narrative Minisequenz auf der Vorderseite folgt der Logik des Rätsels: Die Geschehensreihenfolge hebt sich in ihrer verkürzten Form vor dem Hintergrund konventioneller Handlungen als *anormal* ab.⁵ Das Ereignis Selbstmord lässt sich nicht stimmig mit seinem narrativen Hintergrund, der Alltagserfahrung von Autofahren und Radiohören, zusammenbringen, sodass es – als Rätsel – »das nahtlose Gewebe der Realität«⁶ verletzt. Der Kausalmodus, der stillschweigend vorausgesetzt wurde, wird durch das Rätsel gestört und eine Suche nach Ursachen angeregt. Die Kurzform der *black stories* verweist so auf zu füllende Leerstellen bzw. fordert Spieler*innen dazu auf, die »Kleinigkeiten, die aus dem Rahmen fallen«⁷, in einen Zusammenhang zu bringen und so die Ordnung wiederherzustellen, die durch das Rätsel temporär ausgesetzt wurde. Wie Luc Boltanski argumentiert, ist die Reintegration der verletzten Realität die zentrale Gratifikation des Rätselratens:

Das Rätsel besteht nun aber als solches nur unter Bezug auf seine mögliche Lösung, genauer gesagt: seine Negation als Rätsel. Es stellt sich als Anomalie, das heißt als etwas dar, das ein Gesamtgefüge von vorhersehbaren Erwartungen durcheinanderbringt. Aber dieses Durcheinander ist nicht nur vorläufig, sondern in gewisser Weise auch trügerisch. Sowie die Lösung gefunden ist, kehrt wieder Ordnung ein.⁸

Die Wiederherstellung der Ordnung durch die Rückführung einer scheinbar anormalen Ereigniskette in einen kausalen Zusammenhang ist nicht nur Kern des Spielprinzips der *black stories*, sondern Grundprinzip der kleinen Form des Rätsels, insofern jedes Rätsel seine Lösung bereits be-

5 »Das Rätsel ist von daher eine Eigentümlichkeit (jedes Ereignis ist eigentümlich im Sinne von singular), allerdings eine Eigentümlichkeit, die man als *anormal* bezeichnen kann, weil sie mit der Art und Weise bricht, wie die Dinge sich unter *normalen* Bedingungen darstellen würden, so dass es dem Verstand nicht gelingt, diese beunruhigende Merkwürdigkeit in den Bereich der Realität einzuordnen.« Luc Boltanski: Rätsel und Komplote. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft, Berlin 2013, S. 24.

6 Ebd.

7 Als solche bezeichnet Richard Alewyn die ›Clues‹ eines Narrativs, für deren Markierung als *anormal* er das reiche Vokabular des englischen Detektivromans als Beispiel anführt: »odd« – »queer« – »wrong« – »strange« – »fishy« – »rummy« – »doesn't make sense«, von den kräftigeren Ausdrücken wie »eery«, »unreal«, »unbelievable« bis zum kategorischen »impossible« noch zu schweigen.« Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 52–72, hier S. 62.

8 Boltanski: Rätsel und Komplote, S. 36.

inhaltet. Die Kürze der *black stories* ist für die Rätsel-Form exemplarisch, geht es ihr doch vor allem darum, den Ratenden möglichst wenige Informationen zur Verfügung zu stellen und sie besonders komprimiert und kontraintuitiv zu präsentieren, damit eine Verschlüsselung des gesuchten Begriffs dessen Auflösung erschwert.⁹ Das Rätsel ähnelt darin anderen kleinen Formen, z.B. dem Witz oder dem Zauberspruch.¹⁰ Statt der gattungstypischen Frage- oder Versform des Rätsels ist die Form der *black story* allerdings eine prägnante Kurznarration mit ausgestellten Lücken. Die Frage, die nach André Jolles' Definition des Rätsels »eine Antwort heischt«,¹¹ findet sich in den *black stories* in der kausalen Leerstelle, die von den Spieler*innen gefüllt werden muss. Der Text jeder einzelnen Rätselkarte impliziert somit das, was der Karton des Spiels explizit macht; die Frage: »Wie konnte das geschehen?«

Das Kartenspiel findet auf zwischenmenschlicher Ebene statt: »[E]in Mensch, der weiß, [stellt] einem anderen Menschen eine Frage«. ¹² Wie jedes Rätsel ist auch in den *black stories* die »Frage« eine Aufforderung, die die Spielenden »zum Wissen zwingt«. ¹³ Das im Frage-und-Antwort-Spiel erarbeitete Wissen entscheidet im Kontext der *black stories* weniger über die Würdigkeit¹⁴ oder die Ebenbürtigkeit¹⁵ der Spielenden, als es zur Unterhaltung der Gruppe beiträgt. Entsprechend kommen die Lösungen der Rätselkarten auch häufig der Struktur einer Pointe gleich.

In strukturalistischen Theorien der Pointe werden unwahrscheinliche Auflösungen wie die der *black stories* unter dem Begriff des Bezugsrahmen-

9 Vgl. zu den Kombinationen der einzelnen Elemente im Rätsel: Alfred Schönfeldt: Zur Analyse des Rätsels. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 97 (1978), H. 1, S. 60–73, hier S. 62–65.

10 Vgl. Volker Schupp: Rätsel. In: Sonja Hilzinger/Rüdiger Zymner/Franz-Josef Holznagel (Hrsg.): Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen, Stuttgart 2002, S. 191–210, hier S. 192.

11 André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, 4. Aufl., Tübingen 1968, S. 129.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Vgl. ebd., S. 135.

15 Vgl. Ulla Fix: Das Rätsel. Bestand und Wandel einer Textsorte; oder: Warum sich die Textlinguistik als Querschnittsdisziplin verstehen kann, in: Irmhild Barz/Ulla Fix/Marianne Schröder/Georg Schuppener (Hrsg.): Sprachgeschichte als Textsortengeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gotthard Lerchner, Frankfurt a.M. 2000, S. 183–210, hier S. 197.

wechsels verhandelt.¹⁶ Den Effekt einer pointierten Überraschung erzielen zum einen jene Texte, die im Rezeptionsprozess von einem naheliegenden zu einem gänzlich unvermuteten Bezugsrahmen wechseln, und zum anderen solche, die anfänglich Unzusammenhängendes in einem nachträglich aufgebauten Bezugsrahmen sinnvoll korrelieren.¹⁷ Pointen, die wie die *black stories* auf der Herstellung eines Bezugsrahmens beruhen, sind darauf angewiesen, dass zwischen den anfänglichen Informationsschnipseln und dem nachträglichem ›Frame‹ eine möglichst große Wissenslücke klappt. In dieser Wissenslücke, der Leerstelle, werden die Spieler*innen selbst tätig.¹⁸

Die verschlüsselte Exposition der *black story* stellt den Ratenden zu Beginn nur wenig Sinn und Zusammenhang bereit. Man kann sich vorstellen, dass zwischen Vorder- und Rückseite, Rätsel und Lösung, ein paar Dutzend Fragen liegen müssen, so hoch ist das Informationsdefizit unmittelbar nach der Rätselstellung. Greifbar wird dies insbesondere angesichts der Auflösung, die einen völlig unerwarteten Bezugsrahmen voraussetzt. Im Fall ›Das Radio‹ würde das Team beispielsweise wohl sehr schnell darauf kommen, dass im prominent ausgestellten Radio eine Information vermittelt wurde, die das Leben des Fahrers nicht länger lebenswert machte. Um welche Information es sich dabei konkret handelt, erfordert jedoch einiges an Fragen und Antworten. Denn während die Spieler*innen eigene Theorien zum Zusammenhang von Autoradio und Suizid aufstellen, kennt der ›Gebierter‹ die einzige Erklärung, die gleichzeitig auch die Lösung des Rätsels ist. Die Aufdeckung des »unvermuteten Zusammenhangs«¹⁹ auf der Rückseite der Rätselkarte lässt die ursprünglich auf der Vorderseite präsentierte Inkongruenz²⁰ – Autoradio und Suizid – rückblickend als sinnvoll erscheinen:

Sein Alibi war geplatzt. Der Mann arbeitete als Moderator bei einem Radiosender. Er hatte seine komplette, mit seiner Moderation besprochene, CD ein-

16 Als Bezugsrahmen definiert Peter Wenzel die jeweiligen Vorstellungsmuster (›Frames‹), die es dem Wahrnehmenden »ermöglichen, die einzelnen Wahrnehmungsmerkmale in einen fest umrissenen Bedeutungskontext einzufügen«. Ein Witz lässt sich vor diesem Hintergrund als die »Durchbrechung eines zuvor aufgebauten Bezugsrahmens beschreiben.« Peter Wenzel: Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte, Heidelberg 1989, S. 33f.

17 Ebd., S. 37.

18 Ebd., S. 43.

19 Ralph Müller: Theorie der Pointe, Paderborn 2003, S. 104.

20 Ralph Müller definiert ›Inkongruenz‹ in seiner *Theorie der Pointe* als »Abweichung vom Normalfall«, also als Wahrnehmung eines Sachverhaltes, der »mit dem erfahrungsweltlichen Wissen« des Wahrnehmenden kollidiert. Ebd., S. 105f.

gelegt, um genügend Zeit zu haben, nach Hause zu fahren und seine Frau umzubringen. Gerade war er auf dem Rückweg zum Sender, als er das Radio einschaltete und feststellte, dass die CD ›hing‹.²¹

Die unwahrscheinliche Auflösung ist ein dominantes Strukturmoment der *black stories*. Um sie zu erraten, müssen die Spieler*innen erst darauf kommen, dass der auf der Vorderseite vorgestellte Mann neben seinem Suizid auch noch einen weiteren Todesfall zu verantworten hat, dass das Radio zusätzlich zu seiner Unterhaltungsfunktion während der Autofahrt auch die zentralen Hinweise auf die berufliche Tätigkeit und das Alibi des Fahrers gibt, dass die Information, die zum Suizid führt, keine zufällig relevante Information über die Weltlage, sondern die Selbstentlarvung des Täters ist und dass der Fahrer sich schließlich das Leben nimmt, um seiner Strafe zu entgehen. All diese tatrelevanten Begebenheiten weisen weit über die antizipierten ›Frames‹ hinaus, mit denen die Ratenden der rätselhaften Verschlüsselung zu Beginn vermutlich begegnet sind. Genau hierin liegt die Pointe des Rätsels, die umso effektvoller wirkt, je größer die Irritation zwischen anfänglicher und nachgelagerter Kohärenzstiftung ist und je unvermuteter der letztlich etablierte Bezugsrahmen erscheint.

Folge der Inkongruenzen ist ein Überraschungseffekt, der die Rätselfälle der *black stories* in die Nähe des Rätsels im Kriminalroman rückt: Für beide sind Unwahrscheinlichkeit und Überraschung, aber auch Verdunkelung²² zentrale Gattungsmerkmale. Die Vertexungsstrategie der *black stories* ähnelt zudem einer Tatortrekonstruktion, indem fallrelevante Objekte wie das Radio betont werden, oder einer lückenhaften Zeugenaussage, die eine Auskunft über die Abfolge des Tatverlaufs, nicht aber die Gründe für die Tat liefern kann. Wie die prototypische Ermittlerfigur, der Detektiv im Krimi, steht das ratende Team am Anfang vor einem Rätsel, für das es nur *eine* richtige Lösung gibt. Gemeinsam ist Kriminalroman und -rätsel außerdem die analytische Rekonstruktion des Tathergangs, seiner Motive und Beteiligten, das Fragenstellen²³ sowie der Lektüre- bzw. Spieleffekt:

21 Bösch: *black stories*.

22 »Entscheidend ist, daß nicht die Handlungen aus den Charakteren, sondern die Charaktere aus den Handlungen entwickelt werden. Man sieht die Leute agieren, in Bruchstücken. Ihre Motive sind im dunkeln und müssen logisch erschlossen werden.« Bertolt Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München 1998, S. 33–37, hier S. 34.

23 Zur Struktur von Frage und Antwort im Detektivroman, vgl. Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*, S. 56–59.

Der Akt der Rekonstruktion soll Lesende und Spielende gleichermaßen intellektuell stimulieren und ihre Intuition herausfordern.

Legt man eine historisierende Lesart an, dann zeigt sich nicht nur, wie das Krimirätsel der *black stories* auf den Kriminalroman zurückverweist, sondern auch, dass es gerade die kleine Form des Rätsels ist, die am Beginn eines jeden Krimis steht und an der sich der gattungshybride Kriminalroman schon immer parasitär bedient hat.²⁴ André Jolles verweist bereits 1930 in seiner Theorie einfacher Formen auf die ›Erweiterung‹ der kleinen Form des Rätsels zu einer »Großerzählung« in der Detektiv-erzählung: »Wir haben hier den Verbrecher, der sich und sein Verbrechen verrätselt, aber in der Verrätselung wiederum selbst die Möglichkeit einer Entdeckung eröffnet, und den Aufdeckenden, der das Rätsel löst und die Abgeschlossenheit durchbricht, als Figuren vor uns.«²⁵ Bertolt Brecht zieht in seiner Theorie des Kriminalromans eine ähnliche Parallele, denn für ihn handelt der »Kriminalroman [...] vom logischen Denken und verlangt vom Leser logisches Denken. Er steht dem Kreuzworträtsel nahe, was das betrifft.«²⁶ An dieses Argument knüpft Richard Alewyn an, der zwar durchaus die Nähe zwischen beiden Textgattungen in ihrer Struktur von Frage und Antwort begründet sieht,²⁷ aber der Folgerung vehement widerspricht, der Detektivroman wäre nicht mehr als ein Rätsel in Langform:

Gewiß, auch im Rätsel wird gefragt, aber niemals nach einem Individuum, sondern immer nur nach einer Gattung und nicht nach einer unbekannten, sondern nach einer allbekannten Gattung. Die Lösung des Rätsels der Sphinx lautet: der Mensch. Das Erraten eines Rätsels setzt daher nie mehr voraus, aber auch nicht weniger, als die Kenntnis der allen Exemplaren einer Gattung gemeinsamen Eigenschaften. Die Frage des Detektivromans dagegen bezieht sich immer nur auf Individuelles: einmalige Personen, Dinge, Umstände und Vorgänge, und zwar solche, deren Kenntnis jeweils erst erworben werden muß, und anders als auf dem Wege über die Frage gar nicht erworben werden kann.

24 »Die Gattung Kriminalroman inszeniert Rätsel und ihre Auflösung. Es gehört zu ihrer Form, dass sie von einem Ereignis ausgeht und es schrittweise zu seinen Ursachen zurückverfolgt.« Boltanski: Rätsel und Komplotte, S. 27.

25 Jolles: Einfach Formen, S. 148f. Interessanterweise zieht Jolles die Parallele zunächst zu der Ermittlung des Tathergangs im Kontext einer Gerichtssitzung, in der es also nicht der Detektiv ist, der als Ermittler der Lösung (Wahrheit) tätig wird, sondern der Richter, dem diese Rolle zukommt: »Der Angeklagte gibt hier das Rätsel auf, gelingt es dem Richter nicht es zu raten, so hört er – jedenfalls hic et nunc – auf, Richter zu sein.« Ebd., S. 132.

26 Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans, S. 33.

27 Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 60.

Denn sie sind nicht erst vom Fragenden verrätselt worden. Sie sind vielmehr ihrem Wesen nach frag-würdig. Daher wird im Detektivroman nicht nur gefragt, sondern *befragt*.²⁸

Während Jolles die größte Parallele im strukturellen Dualismus von Ver-rätselung und Enträtselung sieht und Brecht rezeptionsgeleitet die intellektuelle Anstrengung und den Genuss der Denkaufgabe von Krimi und Rätsel zum Vergleichspunkt macht,²⁹ betont Alewyn die Unterschiede im Ermittlungsgegenstand und somit im Vorwissen des Ermittelnden, aber auch die Spezifität des Detektivromans, der ja ebenso wie das Krimirätsel nicht nach einem Lösungswort (»der Mensch«) fragt, sondern nach einem spezifischen Menschen (Täter*in) und den Umständen (der Geschichte) der Tat. Auf dieses Element werden wir im Folgenden noch zurückkommen.

Zusätzlich zu diesem Diskurs um Parallelen und Unterschiede nimmt das Rätsel eine zentrale Funktion für die Diskontinuität in der Gattungsgeschichte des Kriminalromans ein. War das Verbrechen im Krimi von der Spätaufklärung bis ins 19. Jahrhundert hinein vor allem ein Beispiel für den Verstoß gegen eine rechtliche Norm, deren Gerechtigkeitswert dann an absoluten Maßstäben gemessen wurde, so fokussiert sich die Aufmerksamkeit der Kriminalnarration ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auf die Rätselhaftigkeit des einzelnen Verbrechens.³⁰ Mit Christian Kirchmeier, der sich wiederum auf Jolles *Einfache Formen* bezieht, lässt sich für die kriminalliterarische Gattungsgeschichte also eine ältere Poetik des Kasus von einer neueren Poetik des Rätsels abgrenzen. Während der Kasus die soziale Funktion erfüllt, »Differenzen zwischen Legalität und Legitimität aufzuzeigen«, verliert das Rätsel »das Verhältnis von Legalität und Legitimität aus dem Blick und gibt so die Möglichkeit einer Kritik am Normsystem auf.«³¹ Sollte vorher das Rechtsgefühl der Leser*innen

28 Ebd., S. 61.

29 Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans, S. 35. Ralph Müllers Definition nach ließe sich der Brecht'sche Vergleichspunkt auch auf die Pointe ausweiten: »Pointen-Verstehen wurde dementsprechend als kognitives Problemlösen gesehen. Eine Pointe zu erkennen, bedeute, ein Puzzle zu vervollständigen.« Müller: Theorie der Pointe, S. 111.

30 Vgl. dazu: Christian Kirchmeier: Krise der Kritik. Zur Poetik von Kasus und Rätsel am Beispiel zweier Kriminalerzählungen von Jodokus D.H. Temme und Auguste Groner, in: Maximilian Bergengruen/Gideon Haut/Stephanie Langer (Hrsg.): Tötungsarten und Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2015, S. 19–38.

31 Ebd., S. 26; S. 21f.

geschult werden, werden die Leser*innen nun ›nur noch‹ eingeladen, ihr detektivisches Geschick an möglichst spektakulären Fällen zu beweisen.

Als Ausgleich dieses Schwunds lässt sich mit Kirchmeier und Jolles jedoch zeigen, dass das Rätsel immerhin dort Erfolg hat, wo der Kasus nach dem Verlust einer absoluten Norm (Gott / die Natur / die menschliche Vernunft) scheitern muss, nämlich an der Beantwortung der eigens gestellten Frage:

»Die Frage, die der Kasus stellt, ist die Frage nach dem gerechten Gesetz. Er kann diese Frage aber nicht beantworten, weil er keinen absoluten Maßstab bestimmen kann, sondern das Problem immer nur kasuistisch bearbeitet. Auch das Rätsel stellt eine Frage, aber es ist die Frage nach dem individuellen Rechtsbruch, nicht die nach der abstrakten Rechtsnorm.«³²

Die Poetik des Rätsels ›befreit‹ die Kriminalerzählung so aus ihrer Verantwortung, darüber zu entscheiden, was ›Recht‹ ist, und nimmt stattdessen den Kampf der Ermittler*innen gegen knifflige und schier unlösbare Fälle in den Blick. Hier stehen die Irrwege der Ermittlungspraxis selbst im Zentrum; die Enträtselung mag Hürden haben oder vorübergehend in Sackgassen führen, aber am Ende wird die Lösung, die Antwort, immer gefunden werden, weil sie in der anfänglichen Frage längst enthalten war. So kann im Rätsel-Krimi »immerhin der Rechtsfrieden wiederhergestellt [werden] – ob damit aber auch ein gerechter (und nicht nur ein rechtmäßiger) Zustand erreicht wird, verschwindet im blinden Fleck der Narration. In der kriminalliterarischen Poetik des Rätsels entzieht sich die Rechtsordnung der Kritik.«³³

Vor der Folie dieser gattungsgeschichtlichen Verschiebung in Richtung einer zunehmenden Identifikation von Kriminalliteratur und Rätselpoetik erscheinen die Krimirätsel der *black stories* als Rohform des Normverzichts. Anders noch als in der Indienstnahme des Rätsels durch den Krimi ist die umgekehrte Indienstnahme, also die des Krimis durch das Rätsel, seine vollständige Komprimierung auf die Strukturlogik der Auflösung

32 Ebd., S. 36.

33 Ebd., S. 36f. Ob der Krimi tatsächlich die Wiederherstellung der zerstörten Ordnung darstellt, ist dabei in der Theorie der Gattung keineswegs unumstritten. So führt etwa Richard Alewyn aus: »Das Puzzle ist das Gleichnis der Restauration einer zerstückelten Welt, der Detektivroman das Gleichnis der Zerstörung einer heilen Welt.« (Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 67) Im selben Text spricht Alewyn selbst aber auch davon, dass nach der Beantwortung der Frage nach der Täter*in im Detektivroman das, »was eine Wildnis gewesen war, in einen geometrischen Garten verwandelt und in das Chaos Ordnung gebracht [wurde]« (Ebd., S. 58).

jenseits normativer Orientierung. Es lässt sich also behaupten, dass durch die kleine Form und mit der Lizenz des Spiels die moralische Bewertung von Verbrechen oder der sie ahndenden gesetzlichen Norm gänzlich wegbricht und nur die reine Struktur aus verrätselnder Vertextung und kausallogischer Auflösung übrigbleibt. Wenn die kleine Form des Rätsels nicht in größere narrative Zusammenhänge eingebettet ist, dann fällt auch noch die letzte Spur der Normkritik einer Rätselpoetik zum Opfer, in der das Rätsel einen reinen Selbstzweck besitzt. Das Krimirätsel ist demnach, so die zentrale These dieses Beitrags, eine gattungstransformatrische Steigerung des Rätselkrimis. Die Mittel dieser Steigerung sind zum einen der narrativen und grafischen Reduktion der kleinen Form und zum anderen der Spielsituation der *black stories* zuzuschreiben.

Zusätzlich zu den einleitend bereits betrachteten Strategien der narrativen und grafischen Verknappung, die einerseits Spannung und andererseits die für die *black stories* charakteristische Ästhetik des Makabren erzeugen, instrumentalisiert das Krimirätsel gerade auf figuraler Ebene eine Reduktion der emotionalen Verbindung zwischen ›Leser*in‹ und Text. Das zeigt sich darin, wie das Individuelle, das Richard Alewyn in seiner Abgrenzung vom Rätsel für den Detektivroman beansprucht, in den *black stories* verlorengeht. Der Täter im Fall ›Das Radio‹ ist schlichtweg das: ein Täter. Die einzige Individualisierung, die ihm zugestanden wird, ist sein Beruf als Radiomoderator, doch auch sie erfüllt eine zentrale Funktion für die Lösung des Rätsels.

Parallel zu dem von Alewyn anzitierten Rätsel der Sphinx ist »der Mann« im Radio-Fall weder »einmalig« noch »frag-würdig«. ³⁴ Er ist genauso wie die Lösung des Sphinx-Rätsels kein Individuum, sondern eine übergeordnete Kategorie, hier ›der Radiomoderator‹. Die einzige andere Figur des Textes, die Ehefrau als erstes Opfer, bleibt nicht nur in der Kurznarration der Rätselkarte gänzlich unbekannt, ihre Verbindung zum Täter – und damit ihre Identität als etwas anderes als ›das Opfer‹ – ist zudem so unwichtig für die Erstellung eines Gesamtzusammenhangs, dass der ›Gebierter‹ über das Spiel das Rätsel wohl für gelöst erklären könnte, ohne dass ihre Identität von den Spieler*innen definiert wurde.

Auch wenn der Kriminalroman selbst mit der Neukombination festgelegter Elemente (Opfer, Täter*in, Motiv) spielt – und diese Tatsache

34 Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 61.

häufig zum Grundstein der Bewertung des Genres wird –,³⁵ so kommt er seinen Figuren doch nahe, bspw. durch narrative Strategien wie die Fokalisierung. Anders als im Kriminalroman machen die *black stories* auf figuraler Ebene kein Angebot emotionaler Anteilnahme. Es existieren keine richtigen Figuren, sondern nur personelle Konturen – »ein Mann«, »seine Frau« –, die lediglich als Statisten des Verbrechens dienen. Die *black stories* bleiben somit auf figuraler Ebene, mit Alewyn gesprochen, nicht mehr als ein »Puzzlespiel, in dem zahlreiche Plättchen so ineinander gefügt werden müssen, daß ein zusammenhängendes Muster entsteht«.³⁶ Dass sich die Ratenden in Täter oder Opfer einfühlen, ist nicht vorgesehen für die Lösung des Rätsels und Empathie somit nicht notwendig.

Die Abwesenheit von Empathie erweitert im Krimirätsel die Distanz zwischen Spieler*in und geschildertem Geschehen. Dies ist dort besonders auffällig und problematisch, wo es nicht länger – wie beim Radio-Fall – um fiktionale Geschichten geht, sondern wo die *black stories* reale Verbrechen in ihr Rätselschema aufnehmen. Die Inkorporation von realen Begebenheiten in die Rätselform hat dabei sowohl Konsequenzen für den Spielablauf der *black stories* als auch für die moralischen Lizenzen des Krimirätsels, die der Umgang mit faktualen Geschichten offenlegt.

II.

2009 veröffentlichte der moses.-Verlag eine »Real Crime Edition« der *black stories*. Die Spielanleitung versichert, dass »all die makaberen, mörderischen und blutrünstigen Geschichten sich diesmal tatsächlich real zugetragen haben – exakt wie beschrieben, bis auf den letzten Blutstropfen!«³⁷ Die Geschichten seien gut recherchiert und »mundgerecht auf *black stories*-Länge zurechtgestutzt«.³⁸ Die drei Labels: »exakt wie beschrieben«, »gut recherchiert« und »mundgerecht zurechtgestutzt« zeigen bereits das Spek-

35 So gilt beispielsweise nach Brecht: »Die Originalität [des Kriminalromans] liegt in anderem. Die Tatsache, daß ein Charakteristikum des Kriminalromans in der Variation mehr oder weniger festgelegter Elemente liegt, verleiht dem ganzen Genre sogar das ästhetische Niveau.« Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans, S. 33.

36 Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 60.

37 Corinna Harder/Jens Schumacher: *black stories*. Real Crime Edition. 50 rabenschwarze Rätsel rund um reale Kriminalfälle. Illustriert von Bernhard Skopnik, 28. Aufl., Kempen 2019.

38 Ebd.

trum an faktuellem Erzählanspruch und ästhetischer Formung an, auf dem sich diese Edition der Rätselkarten bewegen wird.

Ist es bei der Analyse von Gattungen und literarischen Formen allgemein wichtig, auch ihre Handlungszusammenhänge einzubeziehen, so ist das besonders für Rätsel zentral. Als Teil der ludophilen Textsorten ist das Rätsel immer eingebunden in propositionale, illokutionäre und lokutionäre Bedingungen. Vorwissen, Kommunikationsabsicht und ästhetische Form gehen somit in der Gattungspragmatik Hand in Hand und bedingen den sozialen Stellenwert des Rätselratens. In diesen Fragekontext fallen damit auch verschiedene kommunikative Lizenzen, die an einen Text in solchen Handlungszusammenhängen vergeben werden. Ein Text mit Wirklichkeitsreferenz, wie sie die ›Real Crime Edition‹ beansprucht, unterliegt ganz anderen Lizenzen als ein eindeutig fiktionaler:

»Schöpfer von Fiktionen sind an keine Pflichten der Diskretion oder Rücksichtnahme gebunden, müssen sich in der Darstellung menschlicher Abgründe keine Zügel anlegen. Die Fiktivität ihrer Figuren schützt sie vor deren Verletztheit und Zorn. Mit anderen Worten: Fiktionalität gewährt ein ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹.«³⁹

Erzählungen mit Wirklichkeitsreferenz, die in der ›Real Crime Edition‹ versammelt sind, unterliegen hingegen einer ganz anderen Gewichtung der ästhetischen und moralischen Lizenzen. Hier wird von Personen erzählt, die wirklich gelebt, gelitten, gemordet haben, die unter Umständen sogar noch leben oder noch lebende Angehörige haben, die sich von der schematisierten Darstellung des (Familien-)Traumas verletzt fühlen könnten. Das gilt vor allem für die Darstellung von Elementen aus anthropologischen Grenzgebieten wie physischer oder psychischer Gewalt, die nun einmal den Kern und auch den Reiz des Krimirätsels ausmachen. Ebenso wie der Anspruch »Die Geschichte basiert auf wahren Begebenheiten« regelmäßig für ein gespanntes Erschauern beim Schauen faktualer Filmnarrationen sorgt, begegnen wir den Rätseln über wirkliche Verbrechen mit gesteigertem Interesse. Die Ästhetik des Makabren erhält hier eine neue Dimension.

Der Fall ›Kopfloß durch die Nacht‹ z.B. wirft die Frage auf, inwiefern sich die ›Real Crime Edition‹ noch in den Grenzen der ästhetischen und moralischen Lizenzen des fiktionalen Krimirätsels bewegt. Der faktuale

39 Johannes Franzen: Ein ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹. Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität, in: Marcus Willand (Hrsg.): Faktualität und Fiktionalität, Hannover 2017, S. 31–48, hier S. 42.

Rätseltext funktioniert erst einmal äquivalent zum fiktionalen: »Hätte ein Mann sich gegen die öffentlichen Verkehrsmittel entschieden, wäre er noch am Leben«,⁴⁰ heißt es auf der Vorderseite der Karte. Erneut konfrontiert die Mininarration die Spieler*innen mit einem Kausalschema – hier handelt es sich speziell um einen negativen Kausalsatz: hätte nicht / dann wäre – mit deutlich markierten Leerstellen (Inkongruenz des Ereignisses ›Tod‹ vor dem Hintergrund ›öffentliches Verkehrsmittel‹), die den Bezugsrahmenwechsel bereits andeuten. Anders als im Radio-Fall geben sowohl der Titel als auch die Illustration in der bekannten minimalistischen Bildästhetik hier jedoch weitere Hinweise. Der Titel kann von den Spieler*innen zum einen als Referenz auf eine amerikanische Filmkomödie der 1980er Jahre⁴¹ oder aber wörtlich gelesen werden; in diesem Fall gibt der Titel zusätzliche Informationen über die Tat (›kopflös‹) und die Tatzeit (›Nacht‹). Die Darstellung eines Greyhound-Logos auf der Seite eines Busses, in den gerade eine farblich rot markierte Person – das zukünftige Opfer? – einsteigt, gibt zudem Hinweise auf den Ort des Geschehens (ein Bus in Nordamerika).

Während der Rätseltext somit Illokution und Lokution, also Kommunikationsabsicht und Form, von der fiktionalen Version entlehnt, ändert sich in der ›Real Crime Edition‹ die Proposition, also das angesprochene Vorwissen der Ratenden: Wurden bei der fiktionalen Kurznarration vor allem die laterale Imaginationskompetenz sowie das Wissen um typische Rätselstrukturen angeregt, so kann im *real crime* ein Faktenwissen den entscheidenden Ratevorsprung bringen. Wenn die Spieler*innen nicht nur den Greyhound-Bus auf der Illustration erkennen, sondern sich auch an einen Fall aus den Nachrichten erinnern, in dem eine Busfahrt und eine kopflose Person eine Rolle gespielt haben, könnte die Spielrunde sehr schnell zu Ende sein. In einem solchen Fall bestünde die rätseltypische Asymmetrie zwischen ›Gebieten‹ und Ratenden auch innerhalb des ratenden Teams, wenn das Wissen einer Person auf das Nichtwissen der anderen trifft. Die genuine Funktion des Rätsels, den Ratenden zum Wissen zu bringen,⁴² wird hier also erweitert um die lehrreiche Zusatzfunktion der Kenntnis und Erinnerung historischer Kriminalfälle.

40 Harder/Schumacher: black stories. Real Crime Edition.

41 Von ihrem Titel abgesehen besteht keine Gemeinsamkeit zwischen dem Krimirätsel und der Filmkomödie von 1988 (Originaltitel: *It takes two*), in welcher der seiner Verlobten untreu werdende Protagonist lediglich metaphorisch seinen Kopf verliert.

42 Vgl. Fix: Das Rätsel, S. 196.

Erschwert wird ein solches Erraten nach Faktenwissen allerdings durch die globale und temporale Spannbreite der *real crime*-Rätselfälle. Die Bezugsrahmen reichen von den Iden des März über das Attentat von Sarajevo bis zur Manson-Family. Im Greyhound-Fall wurde ein Tathergang verrätselt, der in der unmittelbaren Gegenwart der Spielveröffentlichung stattfand und als Tim McLean-Case 2008 weltweit rezipiert wurde. Die Rückseite der Rätselkarte klärt den »Gebieten« über die Zusammenhänge auf:

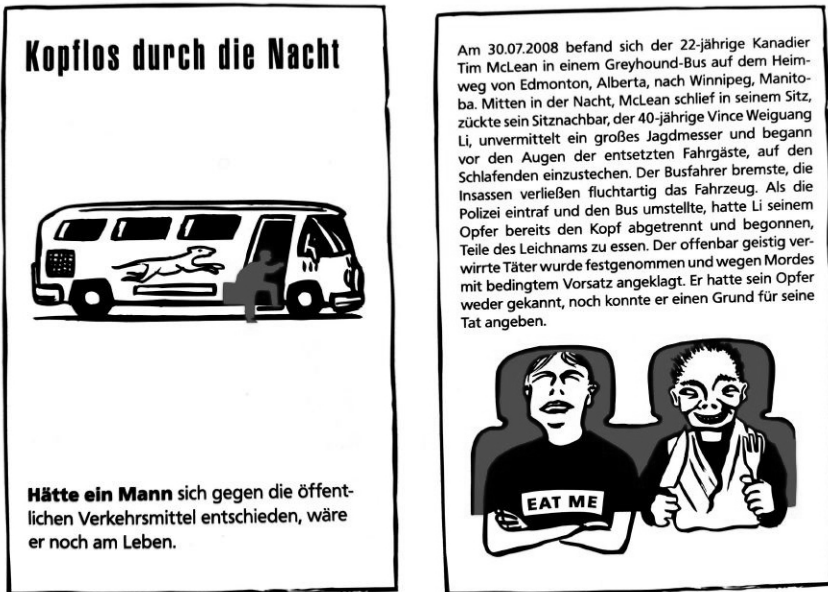


Abb. 2 und 3: Vorder- und Rückseite »Kopflös durch die Nacht«

Im Vergleich zu der Auflösung des fiktionalen Krimirätsels zeigen sich hier zahlreiche Unterschiede: Die »gut recherchierte« und im Stil eines Zeitungsberichts präsentierte Auflösung des *real crime*-Rätsels spart nicht mit Details. Nicht nur die Tat an sich, sondern auch das strafrechtliche Schicksal des Täters und das Verhalten von Busfahrer, Fahrgästen und Polizei werden beschrieben. Der Zusammenhang zwischen Aktion (Wahl des Transportmittels) und Konsequenz (Tod) wird hingegen durch die Erklärung nicht herbeigeführt; anders als im fiktiven Fall, in dem die

Spannung zwischen Aktion (Einschalten des Autoradios) und Konsequenz (Suizid) logisch in Zusammenhang gesetzt wird.⁴³

Auffällig ist auch, dass das Spielgebot der narrativen Grobstruktur im *real crime* mit dem Anspruch kollidiert, das Verbrechen als Faktum zu plausibilisieren. Die Lösungstexte auf der Rückseite der Rätselkarten sind viel detailreicher als in anderen Spieleditionen, weil sie sich auf wahre Ereignisse beziehen. Was zuvor, der kleinen Form des Rätsels entsprechend, auf die minimal notwendige Menge an Informationen gekürzt war, die der ›Gebierter‹ benötigt, um die Zusammenhänge des Falls zu begreifen und auf die Fragen der Spieler*innen antworten zu können, wird hier um makabre, auch nicht-elementare Details erweitern. Die Label ›gut recherchiert‹ und ›mundgerecht zurechtgestutzt‹ geraten in Konflikt. Für die Frage nach den ästhetischen und moralischen Lizenzen ist das relevant, weil sich der Anspruch, über den wirklichen Verlauf des Verbrechens zu informieren, verändernd auf die Form der Auflösung auswirkt, die nun deutlich mehr Umfang hat.⁴⁴ Ebenso hat man darauf verzichtet, die Beteiligten in *black stories*-Manier (und wie auf der Vorderseite noch) lediglich als ›ein Mann‹ oder ›seine Frau‹ zu bezeichnen, sondern die realen Namen von Täter und Opfer gewählt.

Trotz dieser Änderung reduziert allerdings auch das *real crime*-Rätsel die Akteure auf Statistenrollen in einem höchst unwahrscheinlichen Fall, der vor allem aufgrund seiner Tabubrüche interessiert. Das Spiel ermutigt die Spieler*innen auch nicht dazu, über die schematische Verkürzung

43 Die Tatsache, dass der *real crime*-Fall mit der zuvor etablierten Struktur der *black stories* bricht, eröffnet die Frage, inwiefern es sich im Greyhound-Fall eigentlich noch um ein in sich geschlossenes Rätsel handelt (ein Rätsel, das durch latentes Wissen der Ratenden gelöst werden kann, vgl. Fix: Das Rätsel, S. 195). Würde es sich nicht um einen Fall mit Wirklichkeitsreferenz handeln, wäre das zentrale Element (die kontingente Aktion des Opfers, einen Bus als Transportmittel zu wählen) mit der Tat (dem ebenso kontingenten Mord) in Verbindung zu setzen, damit die Pointen-Struktur der *black stories* erhalten bliebe.

44 Der Detailreichtum der *real crime*-Auflösung wirft zudem die Frage auf, wann genau der ›Gebierter‹ ein Rätsel eigentlich für ›gelöst‹ erklären kann. Ist der Kannibalismus zentraler Bestandteil des Falls und damit unbedingt zu erraten? Und wie sieht es mit den beteiligten Akteuren aus? Müssen etwa Geschlecht, Alter und Nationalität erraten werden? Richard Alewyn sagt über den Detektivroman, dass dieser nicht endet, bevor nicht alle Fragen beantwortet wurden (vgl. Alewyn: Anatomie des Detektivromans, S. 58). Im Kontext der *black stories* obliegt es jedoch der Macht des ›Gebieters‹, die Lösung eines Rätsels zu quantifizieren – parallel dazu wie es auch im traditionellen Rätselwettbewerb dem Rätselsteller obliegt, die gegebene Antwort als korrekt anzunehmen, vgl. Claudia Schittek: Die Sprach- und Erkenntnisformen der Rätsel, Stuttgart 1991, S. 14f.

hinauszugehen. Ebenso wie im fiktionalen Rätsel ist es auch hier nicht vorgesehen, dass sich die Ratenden in Täter*innen oder Opfer einfühlen; der Fokus liegt auf der schockierenden Wirkung der fatalen Kontingenz einer falschen Transportmittelwahl. Die Mischung aus der Faszination über die Grausamkeit der Tat und dem lustvollen Erschauern angesichts ihrer Unwahrscheinlichkeit ersetzt die Empathie mit dem Opfer und den traumatisierten Zeug*innen. Dass die unwahrscheinliche Auflösung mit einem tatsächlichen Tathergang zusammenfällt, steigert dabei den makabren Charakter der *black stories* und damit auch die Gratifikation der Unterhaltung durch Grausamkeit.

In seinen Überlegungen zur Verbindung von Krimi und Rätsel folgert Christian Kirchmeier, dass sich der beste Rätsel-Krimi, im Gegensatz zum Kasus-Krimi, entweder durch eine besonders schwierige Verrätselung oder durch eine besonders spektakuläre Tötungsart auszeichnet.⁴⁵ Der Detailreichtum der *real crime*-Auflösung des Greyhound-Falles kann somit auch darauf zurückgeführt werden, dass erst die Tat nach der Tat, das Zerstückeln und Verzehren des Leichnams, den Tabubruch komplett macht.⁴⁶ Busfahren und Enthauptet- bzw. Gegessenwerden erscheinen so inkompatibel, dass das Unpassende der Geschichte nicht nur schockiert, sondern sogar auf eine schräge Art und Weise amüsiert.

Im Kontext der Kontrastierung von Gewalt und Komik erklärt sich auch die groteske Illustration auf der Rückseite der Rätselkarte, die den Täter mit verzerrem, riesigem Mund und Essbesteck in erwartungsvoller Haltung auf seine Beute schielend zeigt, als eine weitere ästhetische Strategie der Distanzierung. Makaber ist hierbei vor allem die Darstellung des Opfers: Wurde auf der Vorderseite in Kooperation von Bild und Text und durch den letzten Satz der Rückseite vor allem die tragische Kontingenz betont, nach der Tim McLean lediglich zur falschen Zeit auf dem falschen Sitz saß, so suggeriert die bildliche Darstellung der Rückseite eine Aufforderung zum Verspeisen in Form des »Eat Me«-Aufdrucks auf dem T-Shirt des zukünftigen Opfers. Die abstrakte Karikatur der Akteure

45 Kirchmeier: *Krise der Kritik*, S. 37.

46 Die »Recherche«, die den *real crime*-Fällen vorausgeht, knüpft dabei an die Tradition der Berichterstattung über Kriminalfälle an, die sich seit dem 19. Jahrhundert an Details des Tatorts bzw. Mordhergangs ergötzt, siehe dazu bspw. Jeffrey A. Kottler: *The Lust for Blood. Why We Are Fascinated by Death, Murder, Horror, and Violence*, Amherst (N.Y.) 2011, S. 55f.

wirkt komisch, maximiert die Distanz und minimiert so die moralische Involvierung. Einfühlung wird erneut gezielt unterlaufen.

So arbeitet auch das *real crime*-Rätsel mit ästhetischen Strategien der Entemotionalisierung, die den moralischen Lizenzen der Darstellung von wahren Begebenheiten entgegenlaufen. Kollektiv legitimiert wird dies durch die Illokution des Rätsels: Zwar inszeniert sich die ›Real Crime Edition‹ unzweifelhaft als Sammlung faktenbasierter Rätseltexte, allerdings etabliert der Handlungsrahmen durch die Spielkonventionen der Reihe eindeutig einen unernsten Modus. Es handelt sich immer noch um ein Spiel mit klaren Regeln, das Spannung und Entspannung aus der Frage-Antwort-Struktur und dem Überraschungsmoment am Ende generiert. Das Spiel wirkt als Rahmung des ›Als ob‹, selbst wenn die Rahmung der Fiktionalität wegbricht.⁴⁷ Die Anverwandlung des *real crime* durch die typische *black stories*-Narration behält somit die ästhetische Lizenz fiktionaler Fälle bei und erhöht damit die makabre Wirkung des Spiels.

Sogar mit Wirklichkeitsreferenz reduziert das Krimirätsel dabei die komplexen Bedingungen des Verbrechens auf seinen Rohbau: Im Greyhound-Fall sind ›Busfahrt‹, ›Enthauptung‹ und ›Kannibalismus‹ die zentralen Handlungspfeiler, die den Fall tragen. Der Titel ›Kopflös durch die Nacht‹ wird damit in seiner Prägnanz zu einer besonders pikanten Verschlüsselung der Art und Weise, wie McLean die Nacht im Bus verbrachte. Komprimierung und Kompromittierung, die Gratwanderung der kleinen Form,⁴⁸ liegen hier besonders nah beieinander. »Exakt wie beschrieben« hat sich die Tat wohl nicht zugetragen, vielmehr überwiegt in der Rätsellogik die »mundgerecht zurechtgestutzte« und auf den Überraschungseffekt zielende Struktur der Unwahrscheinlichkeit.

Das Unwahrscheinliche erhält beim *real crime*-Rätsel allerdings noch eine weitere Dimension, nämlich die der Deutung realer sozialer Gesetzmäßigkeit. Die Rätselkarte zielt letztlich nicht wie im fiktiven Fall darauf

47 In der Praxis befreit das spielerische ›Als ob‹ natürlich nicht zwangsweise von moralischen Diskursen, die das Krimirätsel zwar selbst nicht aufwirft, die eine Gruppe von Spieler*innen aber durchaus an es herantragen können. Gerade die *real crime*-Edition produziert erfahrungsgemäß einen Überschuss spielerischer Freiheit, der nicht in den Regeln steht. So ist es beispielsweise gut denkbar, dass eine Recherche zu dem ›gespielten‹ Fall bei den Spieler*innen im Nachhinein doch eine empathische Einfühlung freisetzt.

48 Vgl. dazu Maren Jäger/Ethel Matala de Mazza/Joseph Vogl: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen, Berlin/Boston 2021, S. 1–12.

ab, Aktion und Konsequenz in einen logischen Zusammenhang zu stellen, sondern verweist vielmehr auf die radikale Kontingenz des Verbrechens. Insofern verdoppelt die Rätselstellung ihr Anliegen, denn nicht nur zeigt die komprimierte Exposition einen rätselkonstitutiv anormalen Zusammenhang. Das Anormale dient zusätzlich noch als Kommentar zum realen Verbrechen, denn auch im McLean-Fall lässt sich keine andere als eine – im fiktionalen Rätsel oder Kriminalroman narrativ unbefriedigende – gänzlich unmotivierte Verbindung herstellen: Täter und Opfer waren sich bis zur Busfahrt völlig unbekannt, der Täter war weder vorbestraft noch seinem Umfeld verdächtig und das Opfer wäre nicht zu Schaden gekommen, wenn es einen späteren Bus oder ein anderes Verkehrsmittel gewählt hätte – genau darin liegt das gruselige Faszinosum des Geschehens.

Das Greyhound-Rätsel bringt hiermit ein weiteres Gattungsmerkmal zum Vorschein, das in Geschichten mit Realitätsreferenz besonderes Gewicht erhält: In seiner Grundstruktur stört die Verrätselung zunächst die alltägliche Ordnung. Das Rätsel fällt als schier unlösbar Unzusammenhängendes auf. Mit seiner Lösung, der Negation des Rätsels, werden neue Kausalverknüpfungen hergestellt und der Bruch in der Alltagslogik repariert. Das Durcheinander ist also nur temporär und die sukzessive Ordnung der Welt zeigt sich als unzweifelhafte Gratifikation des Rätselspiels. Auf Spannung folgt die Entspannung.⁴⁹ Anders als im fiktionalen Krimirätsel überrascht das *real crime*-Rätsel nun aber nicht (nur) mit einer Lösung, die aus dem Rätsel selbst hervorgeht, sondern mit einer Lösung, die auf die Unwahrscheinlichkeit der Welt verweist. Dass gerade das *real crime*-Rätsel ungelöste Fragen nach der Motivation und der »Kausalität menschlicher Handlungen« hervorruft – die zu fixieren, Bertolt Brecht zufolge, »die hauptsächliche intellektuelle Vergnügung« des Kriminalromans ist –,⁵⁰ legt die Komplizenschaft zwischen rätselhafter Unwahrscheinlichkeit und historischer Kontingenz offen.

Die Tatsache, dass die im Spiel präsentierte Unwahrscheinlichkeit »mundgerecht zurechtgestutzt« wurde, verweist nicht zuletzt aber auch darauf, dass der größere Umfang des Geschehens als vergangene Form in der Verknappung mitgeführt wird. Wie die Berliner Forschung zu den

49 Vgl. Fix: Das Rätsel, S. 197.

50 Brecht: Über die Popularität des Kriminalromans, S. 36.

kleinen Formen immer wieder betont,⁵¹ entsteht die kleine Form aus einer Verkleinerung, die Abfall produziert. Die Reduktion läuft demnach Gefahr, allzu stark zu verkürzen und damit obskur zu wirken. Das ist nun gleichzeitig Ziel und Risiko des (fiktionalen sowie faktualen) Krimirätsels: Die Kürze der Rätselnarration dient nicht nur dem rätselkonstitutiven Spiel mit Bezugsrahmenwechsel und makabrer Pointierung, sondern trifft ihrerseits eine Auswahl des Relevanten und gewichtet es nach der Logik der unwahrscheinlichen Auflösung.

Das Krimirätsel ist also genau jene kriminalliterarische ›Schrumpfform‹, die Richard Alewyn von der Machart des Detektivromans strikt unterschieden wissen wollte. Es zeigt sich insofern als eine gattungstransformative Steigerung des Detektivromans, als es das Individuelle – Motive, Beweggründe, Emotionen der Figuren etc. – vollkommen ausspart und die Kriminalgeschichte auf ihre Minimalstruktur aus Rätselstellung und Auflösung reduziert. Dabei komprimiert und abstrahiert die Kurznarration so weit, dass moralische Appelle an Empathie oder Rechtsgefühl völlig obsolet werden. Das Rätsel operiert demnach nicht *unmoralisch*, sondern *jenseits* einer normativen Bewertung, die der reinen Rätsellogik zum Opfer fällt. Im Krimirätsel spitzt sich die Poetik des Kriminalromans auf das Rätsel zu. Diese Rätselpoetik entzieht sich nicht nur der Normkritik, sondern *negiert* im makabren Spiel die Notwendigkeit jedweder Normkritik. Es wird schlichtweg keine Empathie benötigt, um das Rätsel zu lösen.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 52–72.
- Bösch, Holger: black stories. 50 rabenschwarze Rätsel, illustriert von Bernhard Skopnik, 56. Aufl., Kempen 2019.
- Boltanski, Luc: Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft, Berlin 2013.
- Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans, in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 33–37.

51 Vgl. Maren Jäger/Ethel Matala de Mazza/Joseph Vogl (Hrsg.): Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen, Berlin/Boston 2021.

- Fix, Ulla: Das Rätsel. Bestand und Wandel einer Textsorte; oder: Warum sich die Textlinguistik als Querschnittsdisziplin verstehen kann, in: Irmhild Barz/Ulla Fix/Marianne Schröder/Georg Schuppener (Hrsg.): Sprachgeschichte als Textsortengeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gotthard Lerchner, Frankfurt a.M. 2000, S. 183–210.
- Franzen, Johannes: Ein ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹. Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität, in: Marcus Willand (Hrsg.): Faktualität und Fiktionalität, Hannover 2017, S. 31–48.
- Harder, Corinna/Jens Schumacher: black stories. Real Crime Edition. 50 rabenschwarze Rätsel rund um reale Kriminalfälle. Illustriert von Bernhard Skopnik, 28. Aufl., Kempten 2019.
- Jäger, Maren/Ethel Matala de Mazza/Joseph Vogl: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen, Berlin/ Boston 2021, S. 1–12.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, 4. Aufl., Tübingen 1968.
- Kaul, Susanne: Komik und Gewalt, in: Susanne Kaul/Oliver Kohns (Hrsg.): Politik und Ethik der Komik, München 2012, S. 125–131.
- Kirchmeier, Christian: Krise der Kritik. Zur Poetik von Kasus und Rätsel am Beispiel zweier Kriminalerzählungen von Jodokus D.H. Temme und Auguste Groner, in: Maximilian Bergengruen/Gideon Haut/Stephanie Langer (Hrsg.): Tötungsarten und Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2015, S. 19–38.
- Müller, Ralph: Theorie der Pointe, Paderborn 2003.
- Schitteck, Claudia: Die Sprach- und Erkenntnisformen der Rätsel, Stuttgart 1991.
- Schönfeldt, Alfred: Zur Analyse des Rätsels. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 97 (1978), H. 1, S. 60–73.
- Schupp, Volker: Rätsel. In: Sonja Hilzinger/Rüdiger Zymner/Franz-Josef Holznagel (Hrsg.): Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen. Stuttgart 2002, S. 191–210.
- Wenzel, Peter: Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte, Heidelberg 1989.

Ermittlung gegen den Zufall.

Zufallsausgrenzung als detektivische Superkraft in Arthur Conan Doyles *A Study in Scarlet* und der Serie *Sherlock*

Als Mensch, so die Einsicht der Sozialpsychologie, gehe ich durchs Leben wie mein eigener Sherlock Holmes. [...] So glaube ich, die Dinge zu durchschauen. Ich sehe Kausalketten – wenn A, dann B, dann C – oder irgendeine Instanz, die dieses oder jenes auslöst.¹

Wenn Malte Henk in seinem Essay in der *ZEIT* über Zufallsausgrenzung im Alltag spricht, zieht er ganz selbstverständlich eine fiktive Figur heran, die wie keine andere für eine Form der zufallsausschließenden Erkenntnis steht: den Detektiv Sherlock Holmes. Die Konstruktion von Kausalketten aus scheinbar nicht zusammenhängenden Ereignissen A, B und C stellt seit dem 19. Jahrhundert eine der klassischen und prototypischen Ermittlungs- und Erkenntnisformen in der literarischen Kriminalerzählung dar. Im Fall von Sherlock Holmes ist die Figur weitgehend synonym mit der ihr zugeschriebenen kausalitätskonstruierenden, rationalistischen und zufallsausgrenzenden Detektionsmethode, die in den Romanen, aber auch in zahlreichen intermedialen Adaptionen, als »the science of deduction« bezeichnet wird und tief in der Rationalismus-Kultur des 19. Jahrhunderts verwurzelt ist.²

Etabliert werden das »Detektiv-Genie«³ und seine Methode in Arthur Conan Doyles erstem Kurzroman *A Study in Scarlet* (1887). Der Roman erzählt von zwei Morden aus Rache und ihrer Aufklärung als Identifizierung und Auswertung von materiellen Indizien. Diese Aufklärung stellt zum ersten Mal Holmes' außergewöhnliche Erkenntnis- und Kombinationsfähigkeit unter Beweis und veranschaulicht diese als rationalistische »Superkraft«, die maßgeblich von einer Ausgrenzung des Zufalls durch Kausalität abhängig ist.

1 Malte Henk: »Alles Zufall?«, in: Die ZEIT, 29.12.2016, S. 15–17, hier S. 16.

2 Arthur Conan Doyle: The Penguin Complete Sherlock Holmes, London 2009, S. 19 (*A Study in Scarlet*) und S. 89 (*The Sign of Four*). (Alle Texte von Conan Doyle werde im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Sigle SH und Seitenzahl zitiert.)

3 Vgl. John Scaggs: Crime Fiction, London 2005, S. 39.

Die explizite Zufallsausgrenzung der Kriminalerzählung des 19. Jahrhunderts ist traditionsbildend. Roger Caillois bemerkt 1941 im Rückblick auf den Kriminalroman, dass im Verlauf der Entwicklung der Gattung »die Rolle des Zufalls [...] kleiner, die der Logik größer« geworden ist.⁴ In Anbetracht der expliziten Zufallsabwehr der Kriminalerzählung bis ins 20. Jahrhundert bemerkt die Forschung oft, dass der Zufall in dieser Gattung »keinen Platz« habe.⁵ Ich werde im Folgenden zeigen, dass diese Beobachtung etwas zu kurz greift. Auch die narrative Ausgrenzung des Zufalls, wie sie in den Kriminalerzählungen des 19. Jahrhunderts betrieben wird, ist Teil einer kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Zufalls, die man als längerfristiges wissenschaftliches Projekt der Moderne beschreiben könnte.⁶

Vor diesem Hintergrund stelle ich zuletzt einen intermedialen Vergleich an: Die Adaption des Romans in der BBC-Serie *Sherlock* (2010–2017) lässt die Ermittlung in einen intellektuellen Schlagabtausch zwischen Detektiv und Mörder münden, in dem als Waffen Konzepte wie Zufall, Glück, Spiel und Strategie zum Einsatz kommen. Anhand einer Analyse der ersten Episode *A Study in Pink* werde ich zeigen, wie die BBC-Serie die Darstellung von Sherlock Holmes' »science of deduction« (SH 19, 89) aktualisiert und wie die Methoden des erkenntnisbesessenen Detektivs durch eine Konfrontation mit dem Zufall an ihre Grenzen geführt werden. In ihrer spielerischen Referenz auf die Traditionen des Kriminalromans macht die Adaption sinnfällig, dass das komplexe Verhältnis von Zufall und Erkenntnis in der populären Gattung der Kriminalerzählung seit dem 19. Jahrhundert immer wieder neu verhandelt und aktualisiert wird.

4 Roger Caillois: Der Kriminalroman. Oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden [1941], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 157–180, hier S. 160.

5 Etwa Richard Alewyn: Ursprung des Detektivromans, in: ders.: Probleme und Gestalten. Essays, Frankfurt a.M. 1974, S. 341–360, hier S. 349; Gerd Egloff: Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie, Düsseldorf 1974, S. 49; Florian Schwarz: Der Roman *Das Versprechen* von Friedrich Dürrenmatt und die Filme *Es geschah am hellichten Tag* (1958) und *The Pledge* (2001), Münster 2006, S. 88.

6 Siehe hierzu Juliane Blank: Katastrophe und Kontingenz in der Literatur. Zufall als Problem der Sinnggebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11, Berlin/Boston 2021, S. 2.

1. Der Detektiv und der Zufall – ein gattungs- und ideengeschichtlicher Abriss

Der Zufall bzw. seine Ausgrenzung ist besonders in jener historischen Ausprägung der Kriminalerzählung konstitutiv, die sich im 19. Jahrhundert entwickelt und in der britischen Literatur der 1920er und 1930er Jahre (im sogenannten Golden Age) zur klassischen Form des Detektivromans wird. Die Tradition des Detektivromans, die bis ins 20. Jahrhundert hinein den Gattungs-Standard der Kriminalerzählung darstellt, lässt sich wissens- und ideengeschichtlich einem rationalistisch geprägten Ideal der vollständigen Erkenntnismöglichkeit zuordnen. Gattungs- und wissensgeschichtliche Fragestellungen sind in der Kriminalerzählung, wie Clemens Peck und Florian Sedlmeier bereits an Edgar Allan Poes prototypischen Detektivverzahlungen aufzeigen, eng miteinander verknüpft.⁷

Richard Alewyn grenzt den Detektivroman von einer verbrechensorientierten Form des Kriminalromans⁸ ab, und zwar über seine gegenläufige Erzählstruktur: Der Detektivroman erzähle ein Verbrechen gewissermaßen »von hinten«,⁹ indem der Mord am Anfang steht und seine Hintergründe erst nach und nach aufgedeckt werden. Somit behandle er eigentlich nicht die Geschichte eines Verbrechens, sondern die Geschichte seiner Aufklärung.¹⁰ Auch Tzvetan Todorov verweist mit Blick auf den klassischen Detektivroman, den er »Rätselroman« nennt, auf die gattungstypische »Doppelstruktur« aus »Verbrechensgeschichte« und »Aufklärungsgeschichte«, misst der Aufklärung jedoch eine geringere Bedeutung für die Handlung der Detektivverählung bei.¹¹ Dagegen führt

7 Clemens Peck/Florian Sedlmeier: Einleitung. Kriminalliteratur und Wissensgeschichte, in: dies. (Hrsg.): Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken, Bielefeld 2015, S. 7–27, hier S. 11. Peck und Sedlmeier betrachten Kriminalliteratur im Kontext einer umfassenden Wissensgeschichte als »durch spezifische soziale Energien befördertes Zusammentreffen historisch epistemologischer Ordnungsmodelle und kultureller Ausdrucksformen« (ebd., S. 17).

8 Alewyn verwendet den Begriff »Kriminalroman« für eine Form, die in der Gattungstheorie meist als »Thriller« bezeichnet wird und die sich durch die Fokussierung auf das Verbrechen und den Mörder auszeichnet; vgl. Thomas W. Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, Darmstadt 2015, S. 12; Peter Nusser: Der Kriminalroman, 4. Aufl., Stuttgart 2009, S. 112–136.

9 Alewyn nennt die Erzählweise »invertiert oder rückläufig«, im Gegensatz zur »progressiven« Erzählweise des Kriminalromans; Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans [1968/71], in: Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman, S. 52–72, hier S. 63f.

10 Ebd., S. 53f.

11 Vgl. Tzvetan Todorov: Typologie des Kriminalromans [1966], in: Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman, S. 208–215, hier S. 209f.

Elisabeth Schulze-Witzenrath an, dass die gattungstypische Detektion bei Poe, Conan Doyle und ihren Nachkommen sehr wohl als »vollgültige, regelrechte Tätigkeit« anzusehen ist, selbst dann, wenn sie in erster Linie »Wahrnehmungs- und Denkvorgang« bleibt.¹²

In der »klassischen« Detektivverzählung wird die Aufklärung des Falls maßgeblich an Verfahren der Zufallsausgrenzung geknüpft: Scheinbar kontingente und zufällige Ereignisse werden sinngebend gedeutet und rekonstruierend zu einer Abfolge verknüpft. Im Eintrag zum Zufall im *Historischen Wörterbuch für Philosophie* bemerkt Margarita Kranz zum ideengeschichtlichen Problemzusammenhang zwischen Zufall und Erkenntnis:

Dabei ist der Begriff [Zufall] in die Koordinaten von Ursachenerklärung eingebunden und besagt, daß es für ein Ereignis keine Ursachen gibt oder daß solche jetzt nicht oder prinzipiell nicht erkennbar sind. Deshalb steht der Begriff im Verdacht, nur die Unwissenheit einer adäquaten Erklärung verschleiern zu wollen.¹³

Die Ausgrenzung des Zufalls ist somit Ausdruck eines »Wissensanspruchs, möglichst vollständige Ursachen oder Erklärungsgründe für Phänomene und Ereignisse anzugeben.«¹⁴

Das konkrete Mittel, das gegen den Zufall eingesetzt wird, ist die Konstruktion von Kausalität, die ein zunächst inkommensurables Geschehen in verarbeitbare Folgen von Ursache und Wirkung auflöst und damit seine Komplexität und Kontingenz reduziert. Diese epistemologische Arbeit leistet seit den Kriminalerzählungen von Edgar Allan Poe die Figur des Detektivs. Wie Arne Höcker anmerkt, ist die Zufallsausgrenzung im Kontext der detektivischen Epistemologie an ein Verfahren der sinngebenden Zeichendeutung gebunden:

Insbesondere die dauernde Semiose der Dinge und ihre permanente Umwandlung in Indizien sowie der vom Detektiv angetretene Beweis, dass kein Detail zu vernachlässigen ist und in dieser Welt nichts Zufälliges geschieht, bestimmen das Spiel von Verbrechen und Aufdeckung, oder aus Sicht der Kriminalromanschreiber, von Verstecken und Wiederfinden. Zufall, Schicksal und Kontin-

12 Elisabeth Schulze-Witzenrath: Die Geschichte des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form [1979], in: Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman, S. 216–238, hier S. 217.

13 Margarita Kranz: Zufall. I. Allgemeines; frühe Begriffsgeschichte, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. W–Z, Basel/Stuttgart 2004, Sp. 1408–1412, hier Sp. 1408f.

14 Ebd., Sp. 1409.

genz sind also aus dem Denken und Wahrnehmen, das im Detektivroman als vorbildhaft, scharfsinnig und wirklichkeitstragend vorgestellt wird, ausgeschlossen.¹⁵

Als genialer Denker und Kombinierer beherrscht und bezwingt der Detektiv den Zufall; er stellt Ordnung im Chaos her. Dieser Entwurf von Detektion ist tief im Rationalismus-Glauben des 19. Jahrhunderts verwurzelt, der die Gattung Kriminalerzählung seit ihren Anfängen maßgeblich prägt.¹⁶ Nicht zufällig bezeichnet Poe seine Erzählungen über den genialen Detektiv C. Auguste Dupin denn auch als »tales of ratiocination«.¹⁷

Philosophiegeschichtlich werden mit dem Rationalismus auch Modelle der Negierung des Zufalls verbunden.¹⁸ Mit der Figur des Detektivs in der klassischen Kriminalerzählung ist von Beginn der Gattung an auch ein Modell für den Umgang mit den Un(glücks)fällen und gewaltsamen Zufällen des modernen Lebens verbunden. Insofern entwerfen bzw. reflektieren Kriminalerzählungen eine Ideologie des Kontingenzmanagements. Entsprechend konstruieren die Kriminalerzählungen des 19. Jahrhunderts das singuläre Vermögen des Detektivs, Kausalität zu erkennen und zu erzeugen, als (pseudo-)rationalistische Superkraft. Dies geschieht besonders in Arthur Conan Doyles Kurzromanen über den Detektiv Sherlock Holmes, die rationalistische Ermittlungsmethoden programmatisch ausstellen und zu einem Markenzeichen machen, das bis heute untrennbar mit der Figur und ihrer Welt verbunden ist.¹⁹

2. Zufallsausgrenzung durch Rationalität und Kausalität in *A Study in Scarlet*

Im Gegensatz zu den ab 1892 im *Strand Magazine* veröffentlichten Erzählungen waren Arthur Conan Doyles erste Kurzromane über Sherlock

15 Arne Höcker: Angst/Paranoia, in: Susanne Düwell u.a. (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 165–168, hier S. 167.

16 Vgl. Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, S. 55.

17 Siehe z.B. Brief an James Russell Lowell, 2. Juli 1844 und Brief an Phillip Pemberton Cooke, 9. August 1846, in: The Letters of Edgar Allan Poe, verfügbar auf der Website der Edgar Allan Poe Society of Baltimore, www.eapoe.org/works/letters/index.htm (05.02.2022).

18 Vgl. Barbara Reiter: Ethik des Zufalls, Paderborn 2012, S. 31 (mit Verweis auf Bernard Williams: Ethics and the Limits of Philosophy, Cambridge/MA 1985, Kap. 2).

19 Vgl. Annika Hanauska: Detektiv, in: Düwell u.a. (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur, S. 224–231, hier S. 224.

Holmes nicht sehr erfolgreich. Sie bereiten das serielle Erfolgsmuster jedoch vor, indem sie die Detektivfigur und ihre Methodik grundlegend einführen.²⁰ Sowohl der erste Roman *A Study in Scarlet* (1887), der hier im Vordergrund steht, als auch der zweite Roman *The Sign of Four* (1890) enthalten jeweils ein eigenes Kapitel, das mit »The Science of Deduction« überschrieben ist.²¹ *A Study in Scarlet* soll hier als Beispiel dienen, um die stärkere Hinwendung des Kriminalromans zum zufallsausgrenzenden Rationalismus vor allem an der Methodik des Detektivs zu illustrieren.

Der Roman hat zwei Teile mit jeweils sieben Kapiteln, die größtenteils von Holmes' Begleiter Dr. John Watson erzählt werden. Im ersten Teil lernen sich Holmes und Watson kennen, beziehen zusammen eine Wohnung in der Baker Street und werden von Inspektor Lestrade zu einem Mordfall gerufen, bei dem es aus der beschränkten Sicht der Polizei keinerlei Indizien zum Täter oder zum Tathergang gibt. »The whole affair is a puzzler«, heißt es in Lestrades Nachricht (SH 26). Holmes findet allerdings dann doch zahlreiche Hinweise. Die Polizei verfolgt nicht nur eine, sondern zwei falsche Fährten; der zweite Verdächtige wird kurz darauf tot aufgefunden. Holmes ist der Polizei immer um den entscheidenden Schritt voraus, deutet aber seine Erkenntnisse nur an. Schließlich lockt er den Mörder, der als Mietdroschkenkutscher Zugang zu seinem ersten Opfer gewann, unter einem Vorwand in seine Wohnung und lässt ihn verhaften.

Dieser rasante Abschluss des ersten Teils wird gefolgt von sechs Kapiteln, in denen von einer auktorialen Erzählstimme die Hintergrundgeschichte der Morde erzählt wird.²² Diese spielt mehr als dreißig Jahre früher in der Mormonensiedlung Salt Lake City. Dort wurde die Verlobte des späteren Mörders Jefferson Hope von den Ältesten der Stadt entführt und zwangsverheiratet, wobei auch ihr Adoptivvater ermordet wurde. Sie selbst starb kurz darauf. Im sechsten Kapitel des zweiten Teils setzt Watsons Bericht wieder ein und klärt die letzten offenen Fragen: die Mordmethode und die Verbindungen zwischen Mörder und Opfern.

20 Vgl. Stephen Thomas Knight: *Form and Ideology in Crime Fiction*, London 1980, S. 69.

21 *A Study in Scarlet* wurde in *Beeton's Christmas Annual* veröffentlicht; *The Sign of Four* erschien erstmals in der Februarausgabe von *Lippincott's Monthly Magazine*.

22 Nicht zuletzt aufgrund des abrupten Wechsels der Erzählperspektive und des Sprungs in der erzählten Zeit beschreibt Caroline Reitz die ersten beiden Holmes-Romane als »formally messy«. Caroline Reitz: *The Empires of A Study in Scarlet and The Sign of Four*, in: Janice M. Allan/Christopher Pittard (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sherlock Holmes*, Cambridge/New York 2019, S. 127–139, hier S. 128.

Jefferson Hope schwor Rache und verfolgte seine beiden Opfer durch ganz Europa bis nach London. Dort vergiftet bzw. ersticht er Drebber und Stangerson, wird von Sherlock Holmes gestellt und stirbt an einem Aneurysma, bevor es zur Gerichtsverhandlung kommt. Auf die Schliche gekommen ist ihm nur Holmes, der als Detektiv-Genie mit seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten die Indizien (»clues«) identifizieren und die Verbindungen (»links«) zwischen ihnen erkennen kann.

Sherlock Holmes leitet seine spezifische Detektionsmethode und die konkreten Vorgehensweisen aus den zwei Grundprinzipien Beobachtung und Schlussfolgerung ab (SH 23): Bereits in *A Study in Scarlet* sehen wir ihn – durch die Augen des Ich-Erzählers Watson – den Tatort vermessen und Details mit der Lupe untersuchen,²³ um alle nötigen Indizien zusammenzutragen. Erst wenn alle Fakten vorliegen und geordnet wurden, kann der Detektiv – und nur er – eine korrekte Theorie formulieren.²⁴ Wie sein Vorgänger Dupin in den Kriminalerzählungen von Poe scheint auch Holmes der Einzige zu sein, der in der Lage ist, die vorliegenden Informationen so zu ordnen, dass sie Sinn ergeben und zur Lösung des Rätsels führen. Diese Fähigkeit wird als rationalistische Superkraft des Detektiv-Genies inszeniert: Der Detektiv nimmt wiederholt Wissenschaftlichkeit für seine eigenen Methoden in Anspruch und er beschwört mit der Benennung seiner Methode als »Deduktion« Verfahren logischen Denkens. Wie Martin A. Kayman anmerkt, zelebrieren die Holmes-Erzählungen »the capacity of rationalism to organize the material of existence meaningfully, and the power of the rational individual to protect us from semiotic and moral chaos«.²⁵

23 Die Lupe wurde durch die Illustrationen von Sidney Paget zu einem festen Bestandteil der Holmes-Ikonographie. Vgl. Knight: *Form and Ideology*, S. 84.

24 Darauf, dass Holmes damit eigentlich eine induktive und nicht etwa eine deduktive Methode anwendet, hat die Forschung bereits vielfach hingewiesen. Zu Doyles nachlässiger Verwendung des Begriffs Deduktion siehe z.B. ebd., S. 86. Thomas Sebeok und Jean Umiker-Sebeok bringen als dritten Begriff neben Deduktion und Induktion noch (mit C.S. Peirce) »Abduktion« ins Spiel und meinen damit eine Form der kühnen Hypothesenbildung, die über das bloße Zusammenfügen von Fakten hinausgeht und maßgeblich auf Intuition basiert. Vgl. Thomas Sebeok/Jean Umiker Sebeok: *You Know my Method*, in: Thomas Sebeok (Hrsg.): *The Play of Musement*, Bloomington 1981, S. 17–52. Online verfügbar unter: www.visual-memory.co.uk (abgerufen am 19.05.2022).

25 Martin A. Kayman: *The Short Story from Poe to Chesterton*, in: Martin Priestman (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge 2003, S. 41–58, hier S. 48.

Allerdings hat die Forschung festgehalten, dass die Wissenschaftlichkeit und Logik von Holmes' Methoden oftmals mehr behauptet als umgesetzt wird.²⁶ Zu ergänzen ist, dass Holmes selbst seine Fähigkeit überraschenderweise mit dem gar nicht rationalen Moment der Intuition in Verbindung bringt: »I have a kind of intuition that way« (SH 24). Der Aspekt des Mysteriösen, den Holmes' Vorgehensweise für alle Außenstehenden hat, wird somit von Conan Doyle nicht vollständig abgebaut, auch wenn sein Protagonist diesen Aspekt meistens leugnet. Stattdessen ist auch die scheinbar streng wissenschaftliche Methode, für die der Name Sherlock Holmes seitdem steht, einem schwer zu fassenden Moment des Genialisch-Inspirativen unterworfen, das fast wieder ans Zufällige grenzt.

In seiner Selbstdarstellung lehnt Holmes den Zufall jedoch ab und kann ihn meist mithilfe von Kausalitätskonstruktionen auflösen. Dabei wird der Zufall explizit als Hindernis der Erkenntnis entworfen – als Schreckbild für Rationalität und Logik. Vor diesem Hintergrund wird klar, warum der Zufall in *A Study in Scarlet* ein potenzieller Störfaktor für die rationalen Fähigkeiten des Detektivs ist. Exemplarisch zeigt sich dies in einer Szene: Die Pillen, die man beim Mordopfer gefunden hat und die Holmes für das Tatwerkzeug hält, scheinen zunächst keine Wirkung auf den als Versuchsobjekt herangezogenen kranken Hund zu haben. Holmes lehnt trotzdem standhaft jeden Gedanken an »reine«, d.h. bedeutungslose Zufälligkeit ab: »it is impossible that it should be a mere coincidence. [...] Surely my whole chain of reasoning cannot have been false. It is impossible!« (SH 49). Schließlich erweist sich bei der Wiederholung des Versuchs, dass nur eine der beiden Pillen vergiftet ist und für das Experiment zufällig die ungiftige verwendet wurde.

Hier ist auch die Metapher der Kette bezeichnend, die für Holmes' aktive Ausgrenzung des Zufalls paradigmatisch ist. Dass schon Poes Detektiv Dupin das Bild der Kette für kausale Ursache-Wirkungs-Konzepte verwendet, demonstriert seine Leistungsfähigkeit für die Veranschaulichung eines zufallsausgrenzenden, rationalistischen Vorgehens.²⁷ Die Vorstellung von einer Kette der Schlussfolgerungen spiegelt Holmes' kausales Welt-

26 Vgl. Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, S. 56; Hanauska: Detektiv, S. 225.

27 Edgar Allan Poe: The Murders in Rue Morgue, in: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Bd. IV. Tales – Vol. III, hrsg. von James A. Harrison, Nachdruck der Ausgabe 1902, New York 1965, S. 146–192, hier S. 154. Zur erkenntniskritischen Symbolik der Kette siehe auch Henning Herrmann-Trentepohl: Kette, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart 2012, S. 179f., hier S. 179.

bild, in dem alle Ereignisse sinnvoll miteinander verknüpft sind: »So all life is a great chain, the nature of which is known whenever we are shown a single link of it« (SH 23). Im Kontext der Detektionsmethode bzw. ihrer diskursiven Erzeugung macht die Metapher somit deutlich, dass die Kriminalerzählung den Zufall aktiv ausgrenzt, indem sie ihn als Bedrohung evoziert und – unter Anwendung rationalistischer Methoden – sogleich auflöst.²⁸

Neben der Metapher der Kette für kausale Zusammenhänge, deren angenommene Existenz durch das Auffinden einzelner ›links‹ bestätigt wird, ist in *A Study in Scarlet* vor allem das Bild der Entwirrung eines verwickelten Knäuels dominant. Der ursprüngliche Romantitel *The Tangled Skein* wurde zwar nicht beibehalten,²⁹ Holmes spricht aber wiederholt von den Fäden, die es zu isolieren und zu ordnen gilt: »There's the scarlet thread of murder running through the colourless skein of life, and our duty is to unravel it, and isolate it, and expose every inch of it« (SH 36). Das Auffinden, Identifizieren und lückenlose Aufdecken dieses im Deutschen sprichwörtlichen roten Fadens ist selbstverständlich Holmes' Vorrecht. Nach der Entdeckung der Pillendose als ›last link‹ lässt Holmes durchblicken, er habe nun alle Fäden entwirrt (vgl. SH 48). Die Verwirrung ist beseitigt, die einzelnen Fäden sind klar erkennbar und liegen in der Hand des Detektivs. Ordnung hat über Unordnung gesiegt.

In Conan Doyles erstem Roman *A Study in Scarlet* wird der Mörder Jefferson Hope explizit als ein Antagonist zu Holmes' rationalem Vorgehen konstruiert, aber nicht etwa, indem er als Vertreter des Zufalls oder der Unordnung konstruiert wird. Vielmehr vertritt er eine aus Sicht des späten 19. Jahrhunderts antiquierte Ordnung. Auch diese Ordnung wird am Beispiel des Umgangs mit dem Zufall vorgeführt. Hope zwingt sein erstes Opfer dazu, eine von zwei Pillen, von denen eine vergiftet ist, auszuwählen – und verpflichtet sich dazu, die übriggebliebene Pille zu nehmen. Diese zufallsoffene Mordmethode stellt er in einen Deutungszusammenhang von göttlicher Gerechtigkeit: »Let the high God judge between us. Choose and eat. There is death in one and life in the other. I shall take

28 Diese Form der Zufallsausgrenzung kommt in den meisten klassischen Kriminalerzählungen von Edgar Allan Poe bis Agatha Christie vor, ist jedoch vor allem mit der britischen Tradition verbunden. Direkt angegriffen und überwunden wird die Zufallsabwehr z.B. in Friedrich Dürrenmatts Roman *Das Versprechen* (1958), der sich auch als Auseinandersetzung mit britischen Kriminalromanen des ›Golden Age‹ versteht.

29 Vgl. Knight: *Form and Ideology*, S. 71.

what you leave. Let us see if there is justice upon the earth, or if we are ruled by chance.« (SH 81) Dass der zuerst getötete Enoch J. Drebber, der Hopes Verlobte Lucy Ferrier und deren Vater auf dem Gewissen hat, die giftige Pille wählt, deutet Hope als Beleg, dass die Welt eben nicht nur vom Zufall regiert wird, sondern eine höhere Macht auf seiner Seite ist.

Obwohl sein zweites Opfer Joseph Stangerson sich dem Russisch-Roulette-Spiel verweigert und von Hope stattdessen erstochen wird, beharrt der Mörder darauf, dass es auch ein zweites Mal funktioniert hätte, muss dafür allerdings etliche Konjunktive aufwenden: »It would have been the same in any case, for Providence would never have allowed his guilty hand to pick out anything but the poison« (SH 82). Der Begriff ›Providence‹ ruft die Vorstellung einer (göttlichen) Vorsehung auf, die das Leben des Menschen und den Lauf der Welt lenkt. Sie dient in der christlich-metaphysischen Tradition seit der Spätantike dazu, Kontingenz auszugrenzen und zu bewältigen: Wenn alles von Gott selbst gefügt ist, kann es keinen Zufall geben.³⁰ Mit dieser Umdeutung des Zufalls vertritt der Mörder somit eine alternative, aber aus Sicht des späten 19. Jahrhunderts veraltete Ansicht zur rationalen Zufallsablehnung: Für Hope ist nicht die kausale Logik, sondern Gott der Ausweg aus der Bedrohung durch reine Willkür.

Sowohl auf rhetorischer Ebene als auch auf der Ebene der Handlungskonstruktion – der Mörder wird nicht nur überführt, sondern stirbt auch – wird Hopes Modell der Kontingenzausgrenzung gegenüber Holmes' lückenloser ›Kette‹ jedoch als leistungsschwächere disqualifiziert. Wenn im letzten Teil des Romans somit auch auf grundlegender weltanschaulicher Ebene Zufallsausgrenzung betrieben wird, und noch dazu mithilfe zweier verschiedener Systeme, so wird damit nochmals der problemgeschichtliche Zusammenhang von Zufall und Erkenntnis veranschaulicht, der die rationalistische Kriminalerzählung prägt. Es wird deutlich, dass der Zufall im dominanten Weltbild des Holmes-Universums tatsächlich, wie häufig angemerkt wurde, keinen Platz hat – aber nur deshalb, weil ihm dieser Platz mit enormem argumentativem und narrativem Aufwand aktiv verweigert wird.

30 Vgl. hierzu Werner Frick: Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, Tübingen 1988/89; Hermann Deuser/Johann Maier: Vorsehung, in: Horst Balz u.a. (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 35, Berlin/New York 2003, S. 302–323.

Die Konfrontation von Mörder und Detektiv dient in *A Study in Scarlet* als das letzte Glied in einer Kette der lückenlosen Argumentation für die Überlegenheit der rationalistischen Erkenntnisfähigkeit, die das Schreckbild des Zufalls bannen kann. In der im Folgenden untersuchten Adaption des Romans in der BBC-Serie *Sherlock* wird der Zufall zum Gegenstand eines Schlagabtauschs zwischen Mörder und Detektiv, bei dem es ebenfalls um intellektuelle Dominanz aufgrund von rationalen Fähigkeiten geht. Im Gegensatz zu *A Study in Scarlet* erweist sich am Umgang mit dem Zufall aber letztlich nicht die Überlegenheit des Detektivs, sondern ganz im Gegenteil seine Anfälligkeit für Sucht und Obsession.

3. Zufall und die Anfälligkeit des Genies in *A Study in Pink*

Die Aktualisierung von Detektivfiguren wie Sherlock Holmes ist als Symptom einer aufschlussreichen Aneignung der klassischen Kriminalerzählung für das 21. Jahrhundert zu deuten, die einerseits die vorhersehbaren Strukturen der Gattung in ihrer Gültigkeit und Attraktivität bestätigt, diese aber andererseits auch kritisch reflektiert und aufricht. Die Anzahl der Adaptionen von Sherlock Holmes in Film und Serien ist unüberschaubar, denn Conan Doyles Erzählungen gehören zu den ersten überhaupt im Film adaptierten Stoffen und haben seitdem nicht an Beliebtheit verloren.³¹

Die aktuellen Adaptionen des Sherlock-Holmes-Universums sind vor dem Hintergrund einer stärker charakterorientierten Tradition der Detektiv Erzählung in verschiedenen Medien zu betrachten, die sich in Reihen oder Serien komplexe Ermittlerfiguren mit zahlreichen Problemen und Fehlern entwickeln. Damit wird ein Aspekt betont, der den Entwürfen des ›genialen Detektivs‹ von Anfang an inhärent ist: »die potentielle Gefahr des Umschlagens der detektorischen Genialität in die Psychose, den Wahnsinn, die Hybris.«³² So stellt auch eine Reihe von neueren Sherlock Holmes-Adaptionen den Detektiv als genial, aber fehlbar dar, und betont in diesem Kontext die obsessive Dimension der Detektionsmethoden.

Ein prägnantes Beispiel für diese Neuinterpretation der Figur und ihrer Methoden ist die BBC-Serie *Sherlock* (vier Staffeln, 2010–2017). Die

31 Georg Seeßlen: Filmwissen: Detektive. Grundlagen des populären Films, Marburg 2011, S. 50–53.

32 Hanauska: Detektiv, S. 226.

international positiv rezipierte Serie, geschrieben von Steven Moffat und Mark Gatiss, belegt ein fortdauerndes Bedürfnis nach der Wiederbelebung bekannter und beliebter Krimi-Erzählstrukturen und ihrer etablierten Protagonisten. Die Serie greift in ihren nach Fällen strukturierten, 90-minütigen Folgen jeweils mehrere zentrale Motive aus dem Holmes-Kanon auf und vertritt so einen Umgang mit den Ausgangstexten, den Matt Hills als »heretical fidelity« bezeichnet hat.³³

Die Episode *A Study in Pink* (2010, Drehbuch: Steven Moffat) verknüpft die erste Begegnung von Sherlock Holmes und John Watson mit dem ersten Fall des neuen Teams. Während der Mörder Jefferson Hope in *A Study in Scarlet* zwei Männer aus Rache tötet, steht am Anfang von *A Study in Pink* eine in Fragmenten gezeigte Serie von drei Todesfällen, die wie Selbstmorde aussehen. Die Vermutung der Polizei, dass es zwischen den Toten eine Verbindung geben müsse, disqualifiziert Sherlock³⁴ als falsch. Nachdem eine vierte Leiche gefunden wird, ruft Inspektor Lestrade den Detektiv hinzu, der hocherfreut feststellt, dass es sich um einen Serienmörder handelt. Aus den identifizierten Indizien am letzten Tatort leitet er zentrale Fragen ab, die er aber zunächst selbst nicht beantworten kann: »Who do we trust, although we don't know them? Who passes unnoticed, wherever they go? Who hunts in the middle of a crowd?«³⁵

Eine Falle, die Sherlock dem Mörder mithilfe des Mobiltelefons der Toten stellt, führt nicht zum gewünschten Ergebnis. Die Puzzleteile fügen sich für den Detektiv erst zusammen, als der Mörder, wie in *A Study in Scarlet* ein Taxifahrer, wortwörtlich vor seiner Tür steht. Die abschließende Konfrontation der Kontrahenten bringt Sherlock in Lebensgefahr, aus der ihn nur sein neuer Mitbewohner und Freund John Watson retten kann. Die Serie beleuchtet in der ersten Folge die Methoden des Detektivs, um aus ihnen eine Charakterzeichnung als »high-functioning sociopath« (TC 57:55) abzuleiten, die die Entwicklung der gesamten Serie

33 Matt Hills: Sherlock's Epistemological Economy and the Value of »Fan« Knowledge. How Producer-Fans Play the (Great) Game of Fandom, in: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse (Hrsg.): *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC series, Jefferson Hope* (NC) 2012, S. 27–40, hier S. 36.

34 Wenn ich über die BBC-Serie spreche, verwende ich im Folgenden nur die Vornamen der Figuren und folge damit den Konventionen der Serie. Vgl. zur Verwendung der Vornamen, die im Titel der Serie programmatisch wird: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse: Introduction. The Literary, Televisual and Digital Adventures of the Beloved Detective, in: dies. (Hrsg.): *Sherlock and Transmedia Fandom*, S. 9–24, hier S. 12.

35 Sherlock (Steven Moffat/Mark Gatiss), BBC 2010, S01 E01: *A Study in Pink*, DVD, Timecode 48:48 (im Folgenden zitiert mit TC = Timecode).

motiviert, aber auch die einzelnen Kriminalfälle strukturiert. Der Zufall spielt auch hier eine wichtige Rolle als Herausforderung des Erkenntnis-systems, wird aber im Showdown der Episode *A Study in Pink* überdies zum Gegenstand eines weltanschaulichen Schlagabtauschs, der die Unzulänglichkeiten von Sherlocks Erkenntnisobsession offenlegt.

Wie im Roman *A Study in Scarlet* dienen die erste Begegnung von Sherlock und John sowie die gemeinsame Tatortbegehung der Demonstration von Sherlocks Detektionsfähigkeiten. Die Forschung hat bereits mehrfach auf die filmische Inszenierung der kognitiven Prozesse von Sherlock hingewiesen und diese als Aktualisierung für das 21. Jahrhundert gewürdigt.³⁶ Aber auch im Hinblick auf die Frage, wie die Methoden von Sherlock Holmes als Wunderwaffe gegen den Zufall eingesetzt werden, ist diese Inszenierung aufschlussreich.

Das Identifizieren von ›clues‹, Sherlock Holmes' erstes Detektionsprinzip, wird mithilfe von Detailaufnahmen von Fingernägeln, Schmuck, Regenschirm und Kleidung der toten Jennifer Wilson in Szene gesetzt. In den Ermittlungssequenzen wird der Bildlauf durch Zeitlupen und Zoom dynamisiert; an den erkenntnisrelevanten Stellen wird das Bild jeweils beinahe eingefroren. Diese filmischen Mittel dienen dazu, die Erkenntnis als konkrete Gedankenbewegung erlebbar zu machen. Sie übersetzen einen abstrakten inneren Vorgang genuin filmische »Bewegungs-Bilder«, wie sie Deleuze im ersten Teil seiner Kinophilosophie in den Fokus nimmt.³⁷ Mit diesem Ansatz lässt sich die Sequenz als eine Abfolge von Affektbildern (Nahaufnahmen von Sherlocks Gesicht, Abb. 1) und Wahrnehmungsbildern (*point of view*-Einstellungen aus der Perspektive von Sherlock, Abb. 2) beschreiben.³⁸ Dass die Montage immer wieder Sherlocks Blick ins Bild setzt, teilweise verstärkt durch die kanonische Lupe, betont die enorme Bedeutung des Sehens in dieser Phase der Erkenntnisgewinnung.³⁹

36 Im Kontext von Adaptionen bezeichnet ›Aktualisierung‹ eine Form der inhaltlichen und ästhetischen Anpassung an die Lebenswelt des Publikums, die sich auf der Ebene von Setting und Kostüm äußern kann, aber auch Figurenentwicklung und zentrale Elemente der Handlung betrifft sowie die Form ihrer medialen Repräsentation.

37 Gilles Deleuze: Kino. 1. Bewegungs-Bild, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelman, Frankfurt a.M. 1997 [zuerst frz. 1968].

38 Ebd., S. 103–109 und S. 123–134.

39 Bereits im Rahmen der ersten Begegnung mit John wendet Sherlock seine Fähigkeiten an. Als John ihn später fragt, woher er gewusst habe, dass er in Afghanistan oder im Irak stationiert war, betont Sherlock explizit die Bedeutung des Sehens: »I didn't know, I saw.« (TC 18:52)

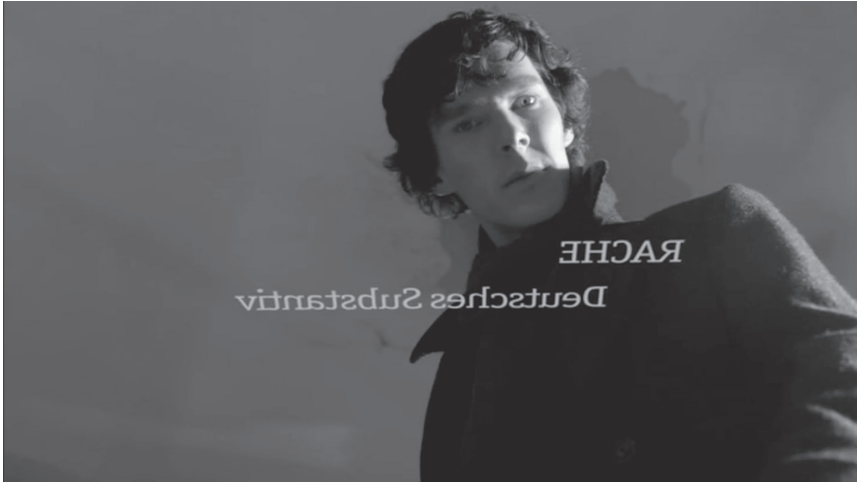


Abb. 1 und 2: Affekt- und Wahrnehmungsbilder im Rahmen der Ermittlungssequenz (TC 24:42 und 24:45). © BBC.

Die für den Fall entscheidenden Informationen werden als Schriftinserts eingeblendet, wobei die Bewegung der Buchstaben, die sich erst zu Worten ordnen, den kognitiven Prozess des Detektivs als quasi-maschinelle Berechnung visualisiert und insofern an Conan Doyles Charakterisierung von Holmes als »calculating machine« in *The Sign of Four* (SH 96) erinnert. Die Phase des Sehens und Identifizierens geht nahtlos in eine (sehr

kurze) Phase der Recherche über, in der Sherlock auf seinem Handy im Internet recherchiert, in welcher Stadt am Tag vorher Regen und Wind zusammen auftraten, um so aus den am Tatort ermittelten Daten eine Erkenntnis formulieren zu können.⁴⁰ In einer dritten Phase der Ermittlung fasst Sherlock die für ihn offensichtlichen Schlussfolgerungen über Alter, Beruf, Familienstand sowie Aufenthaltsort in den letzten 24 Stunden in atemberaubendem Tempo zusammen und überfordert damit sowohl Kommissar Lestrade als auch John.

Sherlock ›liest‹ Menschen und Gegenstände, d.h. er wertet visuelle Zeichen aus und weist ihnen geradezu mechanisch Bedeutung zu.⁴¹ In diesen Kontexten thematisiert auch die Serie einen Aspekt des Zufälligen, wenn Sherlock einräumt, eine Schlussfolgerung über John sei ein »shot in the dark« gewesen (TC 20:30). Dennoch beharrt Sherlock auf der Anerkennung seiner genialen Fähigkeiten. Mit allen seinen Schlussfolgerungen richtig zu liegen, ist ein wichtiger Teil seines Selbstverständnisses und seiner Berufsehre. Auch im Roman wird Holmes eine ausgewiesene »passion for definite and exact knowledge« zugeschrieben (SH 17), wobei der Ausdruck ›passion‹ auf eine überdurchschnittliche affektive Beteiligung verweist. Wenn der BBC-Sherlock über marginale Fehler in seiner Beweiskette schier in Verzweiflung gerät, drängt sich ein direkter Vergleich mit Conan Doyles Holmes auf, der selbst auf seine eigene ›passion‹ einen rationalen und überlegenen Blick hat. Im Kontrast dazu lässt Sherlocks emotionale Involviertheit eine fast schon pathologische Obsession vermuten, die im Kontext der Serie auch als Anfälligkeit für eine ›Sucht‹ gerahmt wird.⁴² Diese Anfälligkeit thematisiert Sherlock in Bezug auf den Mörder, ohne zu merken, dass er auch über sich selbst spricht: »That's the frailty of genius, John. It always needs an audience« (TC 48:31). *A Study in Pink* deutet somit an, dass die Suche nach Erkenntnis auch obsessive Züge hat und potenziell gefährlich ist, wenn es primär um Anerkennung geht. Die ›passion for knowledge‹ wird in der Adaption der BBC-Serie zu einem

40 Die Forschung hat wiederholt die Verankerung des Detektivs im digitalen Zeitalter als ein zentrales Moment der Modernisierung hervorgehoben. Vgl. z.B. Rhonda Harris Taylor: The »Great Game« of Information. The BBC's Digital Native, in: Stein/Busse (Hrsg.): *Sherlock and Transmedia Fandom*, S. 128–143, hier S. 131.

41 Die Metapher des Lesens übernehme ich von Taylor: The »Great Game« of Information, S. 134.

42 Der Mörder in *A Study in Pink*, mit dem der Detektiv sich ein intellektuelles Duell liefert, bezeichnet Sherlock als abhängig (»always the addict«, TC 01:20:09).

Zwang des Wissen-Müssens und einer Sucht nach Anerkennung für das eigene Genie pathologisiert.

Der dramaturgische Höhepunkt von *A Study in Pink* ist nicht etwa die Identifizierung des Täters und auch nicht der Moment, in dem der Detektiv den Täter stellt. Beides geschieht eher beiläufig und bleibt von der Polizei zunächst völlig unbemerkt. In Anlehnung an die falsche Fundannonce von Holmes in *A Study in Scarlet* hatte Sherlock in *A Study in Pink* eine Nachricht an das Handy der Toten geschickt, das er im Besitz des Mörders weiß. Darauf reagiert der Täter, indem er sich Sherlock zu erkennen gibt und ihn zu einem intellektuellen Duell auffordert. Der Umstand, dass er den Taxifahrer nicht der Polizei ausliefert, sondern stattdessen mit ihm wegfährt, wirft ein klares Licht auf seine Prioritäten: Hier geht es offensichtlich nicht darum, den Mörder dingfest zu machen, sondern um den intellektuellen Reiz, ein Rätsel vollständig zu lösen, d.h. ein komplexes Ereignis wie eine Mordserie in all seine Kausalketten aufzulösen.

Während Jefferson Hope im Roman sich auf Gott und das Prinzip der göttlichen Vorsehung beruft, stellt der Taxifahrer im Showdown von *A Study in Pink* seine Morde explizit als Strategiespiel dar. Gegen die Überzeugung des Taxifahrers, er sei aufgrund seiner überdurchschnittlichen Menschenkenntnis und Intelligenz in der Lage gewesen, die Entscheidungen seiner Opfer vorherzusehen, führt Sherlock das Konzept des Zufalls und seiner mathematisch berechenbaren Wahrscheinlichkeit (engl. beides *chance*) an.⁴³ Auffällig ist im folgenden Dialog die Häufung von Konzepten, die ideengeschichtlich mit dem Konzept des Zufalls – oder seiner Ausgrenzung – verbunden sind:

JEFF: I want your best game.

SHERLOCK: It's not a game. It's chance.

JEFF: I've played four times. I'm alive. It's not chance, Mr. Holmes, it's chess. It's a game of chess, with one move, and one survivor. (TC 01:12:27)

[...]

JEFF: You ready yet, Mr. Holmes? Ready to play?

SHERLOCK: Play what? It's a fifty-fifty chance.

JEFF: You're not playing the numbers, you're playing me. Did I just give you the good pill or the bad pill? Is it a bluff? Or a double-bluff? Or a triple-bluff?

SHERLOCK: Still just chance.

43 Vgl. Peter Vogt: Kontingenz und Zufall, Berlin 2011, S. 186f., Anm. 4. Das englische Wort *chance* ist auf lat. *cadere* (>fallen<) zurückzuführen und betont den Aspekt des (glücklichen) Zusammenfallens im Gegensatz zum unglücklich konnotierten *accident*. Vgl. Kranz: Zufall, Sp. 1409.

JEFF: Four people in a row? It's not just chance.

SHERLOCK: Luck.

JEFF: It's genius. I know how people think. (TC 01:13:25)

Im Gegensatz zu Holmes schließt Sherlock in der Serie Zufall nicht kategorisch aus und erweist sich so als aufgeklärter Mensch, der mit der »bodenlosen Kontingenz«⁴⁴ der Moderne vertraut ist, sie aber andererseits überwunden glaubt. Denn mit der Anerkennung des Zufalls geht keineswegs eine Bejahung einher. Sherlock verknüpft den Zufall über das Konzept der Wahrscheinlichkeit mit dem Glücksspiel, das für ihn unter der Würde des rationalen Ermittlers ist. Für den Detektiv ist der Zufall somit unerheblich, er betrifft ihn (scheinbar) nicht. Der Mörder hingegen schließt jeden Zufall kategorisch aus. Anders als im Roman beruft er sich dabei nicht auf die Vorsehung,⁴⁵ sondern auf sein »Genie« als intellektuelle Fähigkeit der Kontingenzausgrenzung: Weil er die Gedankengänge anderer Menschen berechnen und ihre Handlungen antizipieren kann, ist er, anders als alle anderen, nicht dem Zufall ausgeliefert, sondern beherrscht ihn. Auch für ihn gilt der Zufall somit (scheinbar) nicht. Beide Kontrahenten beanspruchen also die rationalistische »Superkraft« der Zufallsausgrenzung jeweils für sich.

Mit der Metapher des Schachspiels ordnet der Mörder die Entscheidung zwischen zwei Möglichkeiten der Strategie zu und streitet jede Beliebigkeit ab.⁴⁶ Mit dieser Selbststilisierung ist auch eine Degradierung seines Gegners Sherlock Holmes verbunden. Wenn der Mörder Sherlock auf dem Höhepunkt der Szene mit der Frage: »Are you ready to bet your life?« provoziert, dann evoziert das Verb *to bet* (»wetten«) eben jenen Bereich des Willkürlichen und Zufälligen, von dem sich Sherlock so entschieden

44 Michael Makropoulos: Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hrsg.): *Kontingenz*, München 1998, S. 55–80, hier S. 76.

45 Jefferson Hopes Providenz-Glaube wird in der BBC-Serie von der äquivalenten Figur ironisiert, wenn er sagt: »Or maybe God just loves me« (TC 01:12:28).

46 Das Vorausberechnen von Entscheidungen des Gegners, das auch in Erzählungen des Holmes-»Kanon« eine Rolle spielt (etwa in *The Final Problem*), bringt Patrick Bühler mit dem Glücksspiel »Gerade und ungerade« in Verbindung, das im Detektivroman oft tödlichen Ausgang hat. Vgl. Patrick Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektiv-Roman*, Heidelberg 2002, S. 81f., 85 und 95–97. Die Entscheidung für eine von zwei Möglichkeiten, der Faktor des Wettens und der Aspekt der intellektuellen Überlegenheit passen zu diesem Spiel fast noch besser als das in der Serie thematisierte Strategiespiel Schach. Für den Hinweis bin ich Sandra Beck zu Dank verpflichtet.

distanzieren wollte. Der Zufall ist auch hier die potenzielle Schwachstelle des Detektivs, denn er steht »im Verdacht, nur die Unwissenheit einer ad-äquaten Erklärung verschleiern zu wollen.«⁴⁷ In diesem Sinne unterstellen sich die Kontrahenten gegenseitig, vom Zufall abhängig zu sein und die Zusammenhänge nicht vollständig durchschaut zu haben.

Das Motiv des Zufalls wird auch auf der Ebene der *mise en scène*, des filmischen Handlungsraums, produktiv gemacht. Der Mörder bringt Sherlock in seinem Taxi zu einem abgelegenen Ort mit zwei identischen College-Gebäuden (Abb. 3). Die Verdoppelung ist dabei ein bewusst eingesetzter filmischer Effekt. Er weist voraus auf die Wahl aus zwei identischen Pillen, mit der Sherlock seine kognitive Überlegenheit unter Beweis stellen soll. Auch die Gesprächsszene selbst spielt in ihrer symmetrischen Bildkomposition mit dem Leitmotiv der zwei Seiten: Sherlock und der Mörder sitzen einander an einem langen Tisch gegenüber, der das Bild vertikal genau in der Mitte teilt (Abb. 4).

Nochmals verdoppelt wird das Motiv dadurch, dass John, der Sherlock gefolgt ist, später ebenfalls vor den identischen Gebäuden steht und eine Wahl treffen muss. Johns Weg durch das leere Gebäude und Sherlocks Schlagabtausch mit dem Mörder werden in einer sich beschleunigenden Parallelmontage präsentiert, die auf den entscheidenden Moment zuläuft, in dem Sherlock tatsächlich im Begriff ist, freiwillig eine der Pillen zu nehmen – um dann aufzulösen, dass John sich für das falsche Gebäude entschieden hat (Abb. 5). Das hindert ihn jedoch nicht daran, den Mörder durch zwei Fenster hindurch zu erschießen und damit die für Sherlock gefährliche Situation aufzulösen.

Johns kurzentschlossene Handlung beweist, dass die Beherrschung des Zufalls durch intellektuelle Überlegenheit, um die Sherlock mit dem Mörder ringt, letztlich unerheblich für den Ausgang der Situation ist. Sein Schuss von einem Gebäude ins andere sprengt das Entweder-Oder der »fifty-fifty chance« auf, in das sich Sherlock und der Mörder verstrickt haben. In dieser Konstellation ist John der Agent des Zufalls, mit dem die beiden selbsterklärten Genies nicht rechnen wollen.⁴⁸ Indem er die Kette

47 Kranz: Zufall, Sp. 1408f.

48 Scott-Zechlin deutet die Szene auch als Beweis von Johns »command of moral behavior«, da er – im Gegensatz zu Sherlock – nach dem strebe, was »richtig« ist (für John: seinen Freund zu retten und den Mörder aus dem Verkehr zu ziehen) und nicht nach dem, was »wahr« ist. Ariana Scott-Zechlin: »But It's the Solar System!« Reconciling Science and Faith Through Astronomy, in: Stein/Busse (Hrsg.): Sherlock and Transmedia Fandom, S. 56–69, hier S. 62.

der Ereignisse durch eine unvorhersehbare Handlung aufbricht, entlarvt er für das Publikum das Streben nach der lückenlosen Erkenntnis und der Unabhängigkeit vom Zufall als unproduktiven Ego-Trip.



Abb. 3–5: Filmische Visualisierung von (falschen) Entscheidungen (TC 01:07:27, 01:09:41 und 01:19:51). © BBC.

Letztlich bleibt ungeklärt, ob Sherlock tatsächlich in der Lage gewesen wäre, kraft seines Genies die vergiftete Pille zu identifizieren und den Mörder auch intellektuell zu besiegen. Die Handlungsstruktur von *A Study in Pink*, die auf die Rettung Sherlocks und nicht etwa die Aufklärung des Falls zuläuft, lässt eher vermuten, dass der Mörder das Duell möglicherweise gewonnen hätte. Die Adaption unterwandert so nicht nur die Gattungstradition des überlegenen Ermittlers. Sie entwirft auch eine aktualisierte Problemkonstellation von Zufall und Erkenntnis, indem sie die klassische Detektion als Sucht nach intellektueller Überlegenheit und totaler Erkenntniskontrolle pathologisiert.

4. Fazit

Am Beispiel des frühen Detektivromans und seiner intermedialen Adaption in der Serie *Sherlock* hat dieser Aufsatz die Bedeutung des Zufalls als Störfaktor für detektivische Erkenntnis und für kausalitätskonstruierende

Sinnzuweisungen untersucht, wie sie bis heute eng mit dem Namen Sherlock Holmes verbunden sind. Im Rahmen dieser Fragestellung erhellen sich die Gattungsgeschichte der Detektivverzählung und die Wissens- und Ideengeschichte des Zufalls gegenseitig.

Sowohl Arthur Conan Doyles *A Study in Scarlet* (1887) als auch die erste Folge der BBC-Serie *Sherlock* (*A Study in Pink*, 2010) führen die Figur Sherlock Holmes als genialen Detektiv ein und seine Methoden exemplarisch am Beispiel einer Mordermittlung vor. In beiden Fällen wird der betont rationalen Detektion ein Moment des Irrationalen und Zufälligen eingespeist, das jedoch vom Detektiv selbst explizit ausgegrenzt wird. Während der Detektiv in *A Study in Scarlet* Zufallsausgrenzung als rationalistische ›Superkraft‹ für sich beansprucht, schieben sich der Detektiv und der Mörder in der BBC-Serie die Abhängigkeit vom Zufall gegenseitig zu und verbinden damit jeweils einen eigenen Anspruch auf intellektuelle Überlegenheit. Im Hinblick auf die Adaption als Modernisierung der traditionellen Detektivverzählung ist es aufschlussreich, dass in der Serie ausgerechnet ein Dialog über den Zufall dazu dient, die Figur des Detektivs in eine gefährliche und selbst verschuldete Ausnahmesituation zu führen, die unmittelbar mit seiner als pathologisch angelegten Sucht nach Erkenntnis zu tun hat.

Wenn nicht nur der Detektiv und seine Methode, sondern auch das Motiv des Zufalls für das 21. Jahrhundert adaptiert wird, so bestätigt das die anhaltende Bedeutung des (negierten) Zufalls für die Gattung der Detektivverzählung. In einem allgemeineren wissenschaftlichen Kontext wird an dieser Adaptiongeschichte auch sichtbar, wie im Bereich der Populärkultur der Zufall als epistemologisches Problem verhandelt wird. Der Beitrag populärkultureller Narrative zu einer Ideengeschichte der Moderne ist – nicht zuletzt aufgrund von Vorurteilen bezüglich des kulturellen Werts der Populärkultur – noch nicht ausreichend erforscht. Dieser Aufsatz ist hoffentlich ein Indiz dafür, dass sich das ändern sollte.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans [1968/71], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 52–72.
- Alewyn, Richard: Ursprung des Detektivromans, in: ders.: Probleme und Gestalten. Essays, Frankfurt a.M. 1974, S. 341–360.
- Blank, Juliane: Katastrophe und Kontingenz in der Literatur. Zufall als Problem der Sinnggebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11, Berlin/Boston 2021.

- Bühler, Patrick: Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektiv-Roman, Heidelberg 2002.
- Caillois, Roger: Der Kriminalroman. Oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden [1941], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 157–180.
- Conan Doyle, Arthur: The Penguin Complete Sherlock Holmes, London 2009.
- Deleuze, Gilles: Kino. 1. Bewegungs-Bild, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelman, Frankfurt a.M. 1997 [zuerst frz. 1968].
- Deuser, Hermann/Johann Maier: Vorsehung. In: Horst Balz u.a. (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 35, Berlin/New York 2003, S. 302–323.
- Egloff, Gerd: Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie, Düsseldorf 1974.
- Frick, Werner: Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, Tübingen 1988/89.
- Hanauska, Annika: Detektiv, in: Susanne Düwell u.a. (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 224–231.
- Henk, Malte: »Alles Zufall?«, in: Die ZEIT, 29.12.2016, S. 15–17.
- Herrmann-Trentepohl, Henning: Kette, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart 2012, S. 179f.
- Hills, Matt: Sherlock's Epistemological Economy and the Value of »Fan« Knowledge. How Producer-Fans Play the (Great) Game of Fandom, in: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse (Hrsg.): Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series, Jefferson (NC) 2012, S. 27–40.
- Höcker, Arne: Angst/Paranoia, in: Susanne Düwell u.a. (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 165–168.
- Kayman, Martin A.: The Short Story from Poe to Chesterton, in: Martin Priestman (Hrsg.): The Cambridge Companion to Crime Fiction, Cambridge 2003, S. 41–58.
- Kniesche, Thomas W.: Einführung in den Kriminalroman, Darmstadt 2015.
- Knight, Stephen Thomas: Form and Ideology in Crime Fiction, London 1980.
- Kranz, Margarita: Zufall. I. Allgemeines; frühe Begriffsgeschichte, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. W–Z, Basel/Stuttgart 2004, Sp. 1408–1412.
- Makropoulos, Michael: Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hrsg.): Kontingenz, München 1998, S. 55–80.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman, 4. Aufl., Stuttgart 2009.
- Peck, Clemens/Florian Sedlmeier: Einleitung. Kriminalliteratur und Wissensgeschichte, in: dies. (Hrsg.): Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken, Bielefeld 2015, S. 7–27.
- Poe, Edgar Allan: The Letters of Edgar Allan Poe, verfügbar auf der Website der Edgar Allan Poe Society of Baltimore, www.eapoe.org/works/letters/index.htm (05.02.2022).

- Poe, Edgar Allan: The Murders in the Rue Morgue, in: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Bd. IV. Tales – Vol. III, hrsg. von James A. Harrison, Nachdruck der Ausgabe 1902, New York 1965, S. 146–192.
- Reiter, Barbara: Ethik des Zufalls, Paderborn 2012.
- Reitz, Caroline: The Empires of *A Study in Scarlet* and *The Sign of Four*, in: Janice M. Allan/Christopher Pittard (Hrsg.): The Cambridge Companion to Sherlock Holmes, Cambridge/New York 2019, S. 127–139.
- Scaggs, John: Crime Fiction, London 2005.
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth: Die Geschichte des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form [1979], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 216–238.
- Schwarz, Florian: Der Roman *Das Versprechen* von Friedrich Dürrenmatt und die Filme *Es geschah am hellichten Tag* (1958) und *The Pledge* (2001), Münster 2006.
- Scott-Zechlin, Ariana: »But It's the Solar System!« Reconciling Science and Faith Through Astronomy, in: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse (Hrsg.): Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series, Jefferson (NC) 2012, S. 56–69.
- Seeßlen, Georg: Filmwissen: Detektive. Grundlagen des populären Films, Marburg 2011.
- Sherlock (Steven Moffat/Mark Gatiss), BBC 2010, DVD.
- Stein, Louisa Ellen/Kristina Busse: Introduction. The Literary, Televisual and Digital Adventures of the Beloved Detective, in: dies. (Hrsg.): Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series, Jefferson (NC) 2012, S. 27–40.
- Taylor, Rhonda Harris: The »Great Game« of Information. The BBC's Digital Native, in: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse (Hrsg.): Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series, Jefferson (NC) 2012, S. 128–143.
- Sebeok, Thomas/Jean Umiker Sebeok: You Know my Method. In: Thomas Sebeok (Hg.): The Play of Musement, Bloomington 1981, S. 17–52. Online verfügbar unter: visual-memory.co.uk (abgerufen am 19.05.2022)
- Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans [1966], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 208–215.
- Vogt, Peter: Kontingenz und Zufall, Berlin 2011.