

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, verliest 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 ernsten 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 herabgesetzt 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 eigentlich im Sinne von singulär), 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 Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft, Berlin 2013, S. 24.

6 Ebd.

7 Als solche bezeichnet Richard Alewyn die ›Clues‹ eines Narratifs, 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 Komplotte, 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, Memorable, 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 klafft. 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 ›Gebieter‹ 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 Vertextungsstrategie 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 Detektiverzählung: »Wir haben hier den Verbrecher, der sich und sein Verbrechen verrätselft, aber in der Verrätselfung 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 Parallel, 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 Sphynx 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 Komplote, S. 27.

25 Jolles: Einfach Formen, S. 148f. Interessanterweise zieht Jolles die Parallel 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 Verrätselung 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 Losungswort (»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 Normensystem 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, bedeutet, 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 Gleichen der Restaurierung einer zerstückelten Welt, der Detektivroman das Gleichen 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 gattungstransformatrice 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 ›Gebieter‹ 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 Rätsel-Form hat dabei sowohl Konsequenzen für den Spielablauf der *black stories* als auch für die moralischen Lizenzen des Krimirätsels, die der Umgang mit faktuellen 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 faktualem 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 Erschaudern 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 ›Kopflos 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 (›kopflos‹) 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 ›Gebieter‹ 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.

Spiel des Makabren.

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 ›Gebieter‹ über die Zusammenhänge auf:

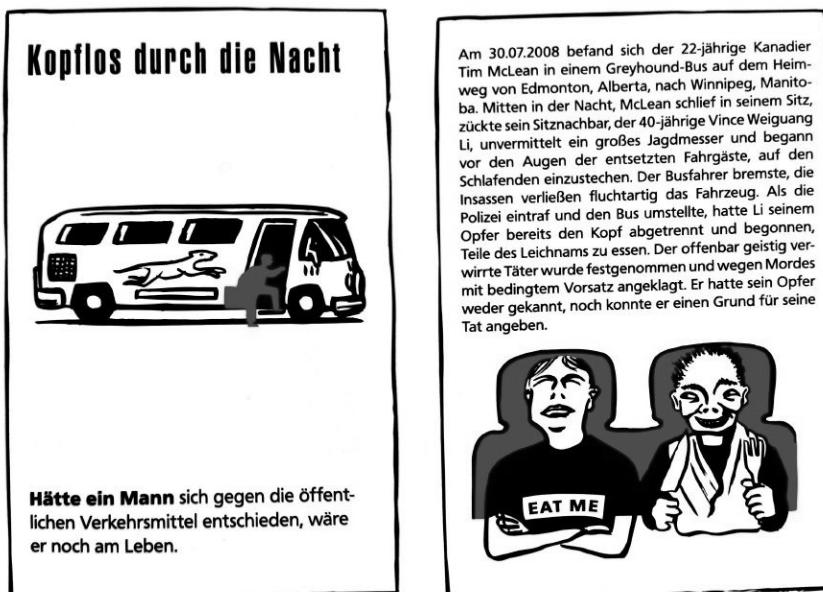


Abb. 2 und 3: Vorder- und Rückseite ›Kopflos durch die Nacht‹

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 Spielditionen, 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 ›Gebieter‹ 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 ›Gebieter‹ 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 Rätselwettstreit dem Rätselsteller obliegt, die gegebene Antwort als korrekt anzunehmen, vgl. Claudia Schitte: 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 Erschaudern 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 verzerrtem, 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 »Recherchen, 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 unernstnen 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 wegbreicht.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 ›Kopflos 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 zielsehende 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 zwangsläufig 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 hauptsächlichste intellektuelle Vergnugung« 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 faktuellen) 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 schlachtweg 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., Kempfen 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.

Spiel des Makabren.

- 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, Hanover 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., Kempen 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.
- Schittekk, 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.

