

Freie Universität Berlin
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
Neuere deutsche Literatur
Hauptprüfer: Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher

Magisterarbeit

Fuselspannung und harte Wirklichkeit

-

Recht und Gerechtigkeit
im Kriminalroman

Eingereicht von:

Thomas Pöttgen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Sukzessive Entwirklichung des Verbrechens	8
2.1. Vorläufer Poes	8
2.2. Das Genie und der Affe.....	9
2.3. Holmes, Watson, Fantômas.....	12
3. Heitere Morde in der heilen Welt des „Golden Age“.....	14
3.1. Klassik des Krimis oder zwischenzeitlicher Phänotyp?.....	14
3.2. Die Königin und ihr Gesetz.....	16
3.3. Rätsel vs. Stil und Literarizität.....	19
3.4. Der Fair play-Dekalog des Detection Club und sein Echo in der Schweiz.....	23
3.5. Mehr Realismus statt reiner Glaubwürdigkeit.....	25
3.6. Paranoia in der Idylle.....	27
4. Programmatischer Regelverstoß – Glauser und Chandler.....	30
4.1. Der aktuelle Begriff von ernsthafter Literatur.....	31
4.2. Hohle Figuren in der zweckmäßigen Krimiwelt.....	33
4.3. Realismus des Traumes.....	35
Exkurs – Mord als Alibi.....	36
4.4. Moral, Mord und Humor.....	38
4.5. Menschlichkeit als „moralischer Realismus“ und paradoxes Programm.....	39
5. Detektivfiguren – Figurant der Ratio und hard boiled private eye.....	43
5.1. Serielle Wiederkehr und ästhetisches Vergnügen.....	43
5.2. Superhirn und harter Bursche.....	45
5.3. Der Detektiv und die Ratio.....	45
5.4. Außenseiter, Fremde, Exzentriker, Aristokraten, Genies.....	48
5.5. Äußerliche Moral.....	49
5.6. Verinnerlichte Moral: Hard-boiled detective – das Superhirn bekommt einen Körper.....	50
5.7. Polizisten und Detektive – Beamte des Rechts oder moralische Individuen?.....	56
5.8. Private Motivation statt offiziellem Auftrag.....	58
6. „Vermenschlichen!“ - die Kriminalromane Friedrich Glauers.....	60
6.1. Kriminalromane gegen einfache Lösungen.....	60
6.2. Glauers bewegtes Leben.....	61
6.3. Sympathisch auf den ersten Blick – die Konzeption der Figur Studer.....	62
6.4. Der Biedermann auf den zweiten Blick – Misogynie	66
6.5. Darstellung von Juden in Glauers Werk.....	69
6.6. Gewaltsame Enden, Selbstjustiz und Studers Idee von Gerechtigkeit.....	73
6.7. Wiederherstellung des schönen Scheins.....	75
6.8. Das Grässliche im Kleinbürgerlichen – Studer als „unsichere“ Perspektivfigur?.....	78
6.9. Verstehen und Verständnis – Studers „Hermeneutik“.....	80
6.10. Schicksal und Willensfreiheit.....	84
6.11. Studer als Bote des Schicksals oder der Genrezwänge.....	86
6.12. Matto regiert - Die Angst des Detektivs vor Gespenstern.....	88
6.13. Psychiatriekritik ohne kritische Äußerung.....	91
6.14. Detektiv versus Psychiater.....	91
7. Selbs Justiz - Der Detektiv unter Verdacht.....	94
7.1. Der Nazi, den man gerne kennengelernt hätte?.....	94
7.2. Die Selb-Romane als hard-boiled detective novels?.....	96
7.3. Selb – ein tough guy?.....	99
7.4. Bildungsbürger, Lebemann, Gegenwartsbezug.....	100

7.5. Femme fatale – Konfrontation mit dem Holocaust-Opfer.....	104
7.6. „Natürlich“ - Selbs fragwürdiges Bekenntnis.....	107
7.7. Fernsehabend im Vollrausch – Vorausdeutung auf das Ende in der schlimmsten Krise.....	108
7.8. „Auf ein gutes neues Jahr“ - ironischer Epilog.....	112
8. Fazit.....	116
9. Literaturverzeichnis.....	118

1. Einleitung

Das Genre des Kriminalromans scheint notwendigerweise die Themen Recht und Gerechtigkeit zu behandeln, geht es doch darum, einen Rechtsbrecher aufzuspüren und unschädlich zu machen, um der Gerechtigkeit genüge zu tun.

Wenn zur Jagd auf den Verbrecher geblasen wird, der gegen die juristisch sanktionierten Konventionen der Gesellschaft verstößt und so die öffentliche Ordnung stört sowie die allgemeine Sicherheit gefährdet, dann ist die allgemeine Ordnung mit dem Schützenswerten und Wiederherzustellenden identifiziert und der Vollzug des Rechts durch den ermittelnden Ordnungshüter mit dem Dienst an der Gerechtigkeit gleichgesetzt. Die Kategorien, die den Rahmen dieser Jagd bilden, sind vorausgesetzt, ohne näher erläutert werden zu müssen, und erscheinen dementsprechend unproblematisch.

Bevor nun Einwände gegen diese stark verkürzte Darstellung eines idealtypischen Kriminalromans formuliert werden, soll die vermeintlich so klare Grundstruktur dieser Literaturgattung noch etwas weiter extrapoliert werden: Die heldenhafte Figur des Ermittlers vertritt die Sphäre des Rechts und der Gerechtigkeit, die – wie selbstverständlich – miteinander übereinstimmen. Er repräsentiert das öffentliche Interesse und das Wohl der Allgemeinheit. In Opposition zu ihm steht der Verbrecher, der aus niederen, egoistischen Motiven sein Wohl über das der Gesellschaft stellt und die Grenzen des ihm zugewiesenen Bereichs überschreitet, sich also auf Abwegen aus dem Bereich des Rechts heraus begibt.

Um ihn aufzuhalten, muss seine Identität ermittelt werden, der Detektiv oder Polizist folgt schrittweise einem Programm der Aufklärung und Wahrheitsfindung, er ist zum Wohle der Gerechtigkeit auch noch dem hohen Gut der Wahrheit verpflichtet. Er muss die Wahrheit etablieren, in Form einer Beweiskette, die er zusammenträgt, und an deren Ende der Verbrecher zum Vorschein kommt. Seine Identifizierung beantwortet alle Fragen. Und mit der Entfernung dieses Ungerechten aus der Mitte der Gerechten wird sodann das Problem gelöst und der Fall abgeschlossen.

Anhand dieser Überzeichnung wird deutlich, dass eine solche Trennschärfe zwischen gut und böse, gerecht und ungerecht, wahr und falsch kaum jemals in einem Kriminalroman erzielt worden ist. Dies wurde aber auch nur selten angestrebt.

Ottothein Rammstedt hält fest: „Ist bei älteren Krimis das Recht gleichsam nur die Konsequenz der Moral, so findet sich die selbstverständliche Übereinstimmung schon

gelöst bei Dashiell Hammett wie Raymond Chandler, bei George Simenon wie Friedrich Glauser.“¹

Bei den genannten Autoren handelt es sich um „Klassiker“ der Kriminalliteratur, die bereits in den 20er bis 30er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts erste Kriminalromane veröffentlichten. Unter ihnen ist Friedrich Glauser, einer der Schriftsteller, denen das Hauptaugenmerk dieser Arbeit gilt. Neben seinen Wachtmeister Studer-Romanen sollen hier der Roman *Selbs Justiz* von Bernhard Schlink und Walter Popp untersucht werden, unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung von Recht und Gerechtigkeit. Spätestens mit der zunehmenden Popularität der oben genannten Schriftsteller gilt: „Auf dem möglichen Widerspruch von Recht und Moral fußt der Krimi.“²

Mit dem Bewusstwerden der Genreregeln entsteht zugleich der Impuls zum lustvollen Regelverstoß, oder, wie es Ulrike Landefester formuliert: „Während die Autoren der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, des Golden Age der Kriminalliteratur, das klassische Modell in ihren Texten festschreiben, gibt die theoretische Reflexion dieses Modells bereits den Impuls zu seiner kreativen Dekonstruktion.“³

Auf den Gegenstandsbereich dieser Arbeit bezogen bedeutet dies auch: bot das Recht die Anleitung, ein Verbrechen als solches zu beurteilen, und trug die (implizit behauptete) Übereinstimmung von Recht und Gerechtigkeit zur Motivation des Detektivs, wie auch der Spannung des Lesers, bei, so emanzipierte sich der Kriminalroman von seiner unreflektierten, affirmativen Haltung zur rechtlichen Verfasstheit der Gesellschaft, und machte das, was ursprünglich unproblematische Voraussetzung war, die Regeln der Kriminalisierung, zu seinem Gegenstand.

Denn der Kriminalroman eignet sich eben auch zur detektivisch-analytischen Erzählung nicht nur dessen, was in gewaltsamer Abgrenzung von der Gesellschaft in Form einer Regelverletzung eintritt, sondern auch zur narrativen Detektion der Dysfunktionalitäten der Gesellschaft selbst, also der kritischen, misstrauischen Untersuchung der gesamtgesellschaftlichen Mechanismen, der teilweise kriminellen, mindestens aber ungerechten sozialen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, die Gewinner hervorbringen und ihrerseits Opfer fordern – die wiederum zu Verbrechen werden können.

1 Rammstedt, Otthein: *Zur List der kapitalistischen Vernunft*. In: Franceschini, Bruno und Würmann, Carsten [Hrsg.]: *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Berlin 2004. S. 258.

2 Ebenda, S. 259.

3 Landefester, Ulrike: *Die Spuren des Lesers. Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman*. In: Stierle, Karlheinz [Hrsg.]: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 22. Band, Amsterdam 1990. S. 421.

Auch dies ist eine stark verkürzte Darstellung der Qualitäten des Kriminalromans, doch der Verweis auf die gesellschaftskritische Funktion ist ein stereotypes Argument, das die Apologeten des Genres gegen die Verächter der vermeintlich unseriösen Unterhaltungsliteratur ins Feld führen, und soll hier genauer untersucht werden.

Im Rahmen dieser Arbeit soll nicht auf die jeweiligen Besonderheiten des schweizerischen bzw. deutschen Rechts (in seiner jeweils aktuellen Ausprägung zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der einzelnen Kriminalromane) eingegangen werden, es geht nicht darum, die Problematik bei der Auslegung bestimmter Gesetzestexte zu beurteilen, nicht die Details der Kompetenzen realer Strafverfolgungsbehörden oder den gegenwärtigen Zustand der Rechtsnormen.

Es geht um einen grundlegenden Konflikt. Auf der einen Seite steht das geltende Recht, wie es sich in der Verfolgung von Delinquenten ausdrückt, aber eben auch alles umfasst und absichert, was sich im Rahmen des „Legalen“ abspielt, ungleiche Macht- und Besitzverhältnisse, Privilegien der einen Gruppe und Benachteiligung der anderen, soziale Kälte und verdrängtes Leid. Dem gegenüber stehen individuelle moralische Standpunkte und Bedenken, die nicht mit der Bewertung des rechtlichen Raums übereinstimmen, und die die rechtlich abgesicherte Normalität nicht als solche akzeptieren. Was moralisch verwerflich ist, mag zwar nicht kriminell sein, mildert aber, ins Verhältnis zur kriminellen Tat gesetzt, das moralische Urteil über diese, wenn Zusammenhänge mit dem (moralisch) Falschen im (rechtlich) Richtigen offenbar werden.

Der juristische Diskurs bleibt ausgeklammert, das altbekannte Begriffspaar „Recht und Gerechtigkeit“ ist hier als griffiger Titel gewählt worden, um die Pole des Spannungsfeldes zu markieren.

Die Rätselspannung, die – gemäß der klassischen literaturwissenschaftlichen Auffassungen⁴ – die Handlung des Kriminalromans trägt, kommt vordergründig ohne ethisch-moralischen Diskurs aus, vielmehr ist das Aufspüren des Mörders, des schlimmsten Verbrechers, dessen unverzeihliches Vergehen jede Diskussion überflüssig macht, so scheint es, gänzlich unproblematisch.

Doch die – möglicherweise gehaltvollere – Spannung des Subtextes erwächst aus dem Gegensatz zwischen den gesellschaftlichen Dysfunktionalitäten, diesen ganz legalen moralischen Verfehlungen, der Unmenschlichkeit im rechtlichen Rahmen und dem

4 Vgl.: Suerbaum, Ulrich. *Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch*. In: Vogt, Jochen [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München 1998. S. 84-96.

kritischen Blick, der moralischen Empörung und dem verletzten Gerechtigkeitsempfinden des Ermittlers und des Lesers. So wird der Kriminalroman teilweise zur Anklageschrift. Nur selten vollziehen die Ermittlerfiguren einfach unreflektiert die Regeln eines unproblematisch funktionierenden Rechtsstaats.

Für diese Arbeit ergibt sich also die Fragestellung:

Was wird performativ, was verbal vermittelt – wo moralisieren die Ermittlerfiguren, wo belehren sie, wo verleihen sie ihrem Standpunkt Ausdruck, reflektieren über Recht und Gerechtigkeit, wo überschreiten sie ihre Kompetenzen, handeln eigenmächtig und selbstgerecht? Und schließlich: welche Schuldzuweisungen finden im Text statt? Wo wird der Ursprung der Ungerechtigkeit verortet? Werden Akte der „poetischen Gerechtigkeit“ als Lösung präsentiert?

Die höchst unterschiedlichen Konzepte der Schuldzuweisung sollen unter die literaturwissenschaftliche Lupe genommen werden.

Schließlich soll versucht werden, dem Kriminalroman selbst ein wenig Gerechtigkeit zuteil werden zu lassen, indem ein paar grundsätzliche Fragen berücksichtigt werden, die in der literaturwissenschaftlichen Diskussion des Kriminalromans stets mitschwingen: inwieweit vermag es diese Literaturgattung, gesellschaftskritisch, also auch „realistisch“ im Bezug auf eine ganz bestimmte Gesellschaft, zu sein, und inwiefern könnte man dagegen argumentieren, dass die einzigen Gesetze, die in ihr reflektiert werden, die des Genres sind, die ihn beschränken und möglicherweise zur Trivialität verdammen.

Patrick Bühler hält fest:

Die meisten Darstellungen der Entwicklung der Detektivliteratur gehen davon aus, dass sich in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren neben der „klassischen“ *fair-play* Detektiv-Erzählung neue Strömungen herausbildeten, die realistischer seien, wie die amerikanischen *hard-boiled* Erzählungen oder psychologischer wie die Romane Sayers' und Georges Simenons.⁵

Diese drei wichtigen Traditionslinien sollen auch im Rahmen dieser Arbeit beleuchtet werden, da sie durchaus einflussreich auf die hier näher zu erforschenden Autoren und ihre Auffassung des Kriminalromans gewirkt haben, ohne dass diese ohne weiteres in den Subgenres aufgingen, die da wären:

Zunächst soll der „klassische“, ursprünglich britische Rätselkrimi der Goldenen Zwanziger beleuchtet werden, dessen Rezeption die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kriminalliteratur teils erheblich vereinseitigt hat, da die „Reinheit“ dieser streng regelhaften Form in den Augen mancher Forscher alle anderen

⁵ Bühler, Patrick: *Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektivroman*. Heidelberg 2002. S. 58.

Formen von Kriminalliteratur als Abweichung von dieser Urform erscheinen lässt. Der Ballast dieses Erbes, an dem sich einflussreiche, grundlegende Texte nicht nur der deutschsprachigen Forschung abgearbeitet haben, wiegt schwer, und soll auf seine Gültigkeit für Texte jenseits der Reinform abgeklopft werden. Insbesondere Friedrich Glauser, der älteste der hier behandelten deutschsprachigen Autoren und somit derjenige, der das Golden Age als Zeitgenosse erlebte, hat sich vehement von dieser Tradition distanziert. In welchen Punkten er diese Abgrenzung besonders ernstnahm, ist ein interessanter Ansatz für die Glauser-Rezeption.

Als nächstes soll das Augenmerk dieser Arbeit der Tradition der *hard-boiled detective/private eye*-Literatur gelten, der amerikanischen, „männlichen“ Antwort auf die *armchair detectives* der Landhaus-Krimis, deren Produktion nicht zufällig mit der „Großen Depression“ einsetzte. Diese Untergattung bricht in einigen Punkten bewusst mit den Konventionen der Rätselkrimis und begründet eine eigene Linie, deren stereotype Muster, allen voran der einsame, trinkende, sarkastische Privatdetektiv, oft zitiert wurden und dadurch teilweise schon zum Klischee geronnen sind. In diese Tradition ordnen manche Rezensenten die Selb-Reihe Schlinks ein, was hier kritisch untersucht werden soll. Der berühmteste Autor dieser Schule ist Raymond Chandler und wie Friedrich Glauser hat er sich essayistisch kämpferisch mit dem Rätselkrimi des Golden Age auseinandergesetzt. Ihre kriminalliterarischen „Manifeste“ sollen mit einander verglichen werden, um zu erforschen, worin sie die Notwendigkeit einen neuen Typ des Kriminalromans zu schaffen, begründet sahen, und aus welchem Selbstverständnis heraus ihre Kriminalromane geschrieben wurden.

Friedrich Glauser bekannte sich offenherzig zur Inspiration durch einen anderen großen Innovator innerhalb des Krimi-Genres: Georges Simenon. Auch dieser ursprünglich franko-belgische, in Paris situierte Autor soll berücksichtigt werden, der mit seinem neuartigen Ermittlertypen, seiner reichhaltigen Milieuschilderungen, mit seiner Formel, die es ihm ermöglichte, um die 100 Romane und Erzählungen mit dem Polizisten Maigret in der Hauptrolle zu verfassen, und der als Begründer einer einflussreichen Tradition des Kriminalromans gelten darf.

Ob in den Fällen Glauser und Schlink/Popp die (durchaus vorhandene) gesellschaftskritische Dimension die spezifische Qualität ihrer Kriminalromane ausmacht, oder „das virtuose Spiel auf der Genre-Klaviatur“⁶ das ausschlaggebende

6 Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Pariser Detektive. Aspekte des französischen Kriminalromans*. In: *Das stille Glück des Mordens. Der Kriminalroman*. Hrsg.: Der Prorektor für Forschung und Wissenschaftlichen Nachwuchs, Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Münster 2000, S. 17.

Qualitätsmerkmal ist, das sie aus der Masse der Kriminalromane heraushebt, soll hier geprüft werden. Dass in beiden Fällen und den jeweiligen Texten Individuen mit der Gesellschaft in Konflikt geraten (zunächst die Delinquenten, im Laufe der Ursachenforschung aber auch die Ermittler), ist eine beinahe redundante Feststellung. Inwiefern diese Konfliktdarstellung aber originell und vielschichtig bearbeitet wird, wird aufzuzeigen sein.

Die Spurensuche beginnt.

2. Sukzessive Entwirklichung des Verbrechens

2.1. Vorläufer Poes

Die Entstehungsgeschichte dessen, was heute unter dem verkaufsträchtigen Label Kriminalroman firmiert, ist lang und verworren. Die literarhistorische Hinführung im Rahmen dieser Arbeit kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben. Es soll eine Tendenz skizziert werden, die im Kriminalroman des Golden Age gipfelte: die Entwirklichung des Verbrechens in seiner literarischen Darstellung, ausgehend von Beispielen der ernsthaften – und zunächst nur bedingt zur Heiterkeit taugenden – Auseinandersetzung mit diesem besorgniserregenden Phänomen im Pitaval und der Verbrechensliteratur. Der berühmten, durchaus wohlbegründeten Differenzierung Richard Alewyns⁷ zwischen Detektiv- und Kriminalliteratur soll hier nur bedingt gefolgt, dagegen durchgehend von Kriminalliteratur gesprochen werden, denn auch wenn eine Kriminalerzählung auf den Detektiv und seine Ermittlung fokussiert ist, kann sie dennoch diverse Reflexionen über Verbrechen, Gesellschaft und Moral liefern. Vielmehr wird dem Ansatz Alida Bremers Glaube geschenkt, die gegen die von Alewyn begründete Tradition derer, die an eine sehr klare formale Fassbarkeit glauben, mit den Worten opponiert: „Wie sich noch zeigen wird, ist jede Definition dieser Art [...] eine Vereinfachung der Tatbestände, [...] die reine Form ist nur eine beliebte Illusion.“⁸

Bezüglich der Frage nach den Ursprüngen der Kriminalliteratur hält Hans Richard Brittnacher fest: „Nicht einmal über einen Initialtext, der als Startschuss für die literarische Karriere infrage käme, herrscht Einigkeit.“⁹

7 Alewyn, Richard: *Anatomie des Detektivromans*. In: Vogt, Jochen [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München 1998. S.52-72.

8 Bremer, Alida: *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg 1999. S. 58.

9 Brittnacher, Hans Richard: *Der unterhaltsame Mord. Was eine Gattung am Leben hält, die vom Tod erzählt*, in: „**f**undiert. Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin“ (2010) 1. S. 56.

Eine wichtige Station sind Gayot de Pitavals *Causes célèbres et intéressantes*, (der erste Band erschien 1734,) eine Sammlung berühmter realer Kriminalfälle, mit dem Hauptaugenmerk ihrer Verhandlung vor Gericht und der abschließenden Verurteilung des Täters. Das Interesse der Öffentlichkeit an dieser Sammlung war so groß, dass ein ganzes Genre, nach seinem „Erfinder“ Pitaval genannt, zahlreiche auflagenstarke Bände hervorbrachte, so auch diverse Pitaval genannte, deutschsprachige Sammlungen. Dieses Genre, gewissermaßen Vorläufer der heutigen *true crime*-Literatur, zeugt von der großen Popularität literarisierter Verbrechen. Es fand seine fiktionale Entsprechung zunächst in der Verbrechensliteratur, u. a. den *Criminalgeschichten* Christian August Meißners (ab 1778) und Friedrich Schillers *Verbrecher aus Infamie* (1792)¹⁰. In diesen wird, soziologisch und psychologisch (mehr oder weniger) differenziert und realistisch, der Werdegang eines (angehenden) Verbrechers erzählerisch ausgeleuchtet, mit einem kritischen, aufklärerischen Blick auf die gesellschaftlichen Umstände und mit der pädagogischen Absicht, die Leserschaft zu sensibilisieren, sodass man, grob gesagt, einander davor bewahren konnte, vom rechten Weg abzukommen¹¹.

Kriminalliteratur im Sinne dessen, was heute hauptsächlich als „Verbrechensliteratur“ behandelt wird, beschäftigt sich also mit den Ursachen und dem Zustandekommen eines Verbrechens und hat eine längere Tradition als die vornehmlich auf die Ermittlung des Täters fokussierten Erzählungen.

Die ernsthafte literarische Auseinandersetzung mit der Verbrechensproblematik sollte im Zuge der folgenden Entwicklung zunächst dem Mord als Vorwand und Auslöser einer Detektionshandlung weichen. Bevor das so narrativ funktionalisierte Verbrechen wieder zum wirklich relevanten Gegenstand der Kriminalliteratur wurde, sollte einige Zeit vergehen.

2.2. Das Genie und der Affe

Die rational fundierte Detektion rückt 1841 mit dem Erscheinen von Edgar Allan Poes Erzählung *Murders in the Rue Morgue*, einer entscheidenden Wegmarke, ins Blickfeld der Kriminalliteratur.

Die hier zum ersten Mal in dieser Form dargestellte Ermittlung des Täters eines äußerst mysteriösen Gewaltverbrechens durch einen äußerst intelligenten Detektiv, also die folgenreiche Erfindung der Bestandteile „der Exposition eines hochverdichteten,

10 Ebenso weist Schillers (in Leserzahlen gemessen) wohl größter Erfolg zu Lebzeiten, der unvollendet gebliebene Roman *Der Geisterseher* (1787-1789), schon Parallelen zum späteren Kriminalliteraturformen auf. Der Held muss intriganten Verstrickungen widerstehen und sie durchschauen, bereits zu einem frühen Zeitpunkt werden vermeintlich übernatürliche Ereignisse als Blendwerk entlarvt etc.

11 Vgl. Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart 2003. S. 79 ff.

artistischen Rätsels und seiner nicht minder artistischen Dekonstruktion¹², werden zu wesentlichen Strukturmerkmalen des Kriminalromans und prägen eine unüberschaubare Menge später entstehender literarischer Erzeugnisse.

Besonders rätselhaft am dargestellten Fall ist, dass der Tatort ein von innen verschlossener Raum ist, der Täter aber dennoch entweichen konnte, das klassische *locked room mystery*, ein Muster, das innerhalb der neuen Literaturgattung ein noch vielfach bearbeiteter Topos werden sollte. Es führt die mit dem Fall befassten Figuren (und Leser) in Versuchung, übernatürliche Erklärungen in Erwägung zu ziehen. Denn, so hält Dieter Wellershoff fest: „Die [...] Detektivgeschichte musste den Nachweis führen, dass es in der Welt keine Gespenster gibt, sondern lückenlos rational zugeht.“¹³ Dieser Sieg des Rationalismus über zunächst unerklärliche Schrecken der scheinbar übernatürlichen Art ist ein Erbteil des Schauerromans. Interessanterweise findet der Triumph des Geistes über den Aberglauben, also einer aufgeklärten Wirklichkeitsauffassung über irrationale Torheit und Einfalt, innerhalb einer höchst konstruierten diegetischen Wirklichkeit statt, korreliert also nicht mit einem Realismus der dargestellten Welt.

Peter Nusser hält fest: „War das Verbrechen bei den Vorläufern des Kriminalromans immer auch als seelisches und gesellschaftliches Problem interessant (die Verbrechenliteratur behandelt es nur als solches), so verhält sich Poe diesen Dimensionen gegenüber völlig indifferent.“¹⁴

Ulrich Schulz-Buschhaus findet in dieser Erzählung Züge des philosophischen Traktats wieder, also der „Exempelerzählung, die eine allgemeine philosophische Theorie zu belegen hat“¹⁵, in diesem Fall derjenigen von der methodischen Überlegenheit des analytischen Denkens gegenüber dem alltäglichen, gewöhnlichen, repräsentiert durch den chaotischen Aktionismus der Polizei. Diese möglicherweise „erste klassische Detektivverzählung“ ist also „nur akzidentell“¹⁶ als solche angelegt, substantiell *conte philosophique*, die sich aus dem „philosophischen Interesse an analytischen Methoden“¹⁷ speisen, die so folgenreiche literarische Innovation erfolgt ganz nebenbei.

Es geht von nun an in der Kriminalliteratur¹⁸ vornehmlich um Spurensuche und

12 Brittnacher: *Der unterhaltsame Mord*. S. 58.

13 Wellershoff, Dieter: *Vorübergehende Entwirklichung. Zu einer Theorie des Kriminalromans*. In: Vogt, Jochen [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998, S. 509.

14 Nusser: *Der Kriminalroman*. S. 84.

15 Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. Frankfurt a. M. 1975. S. 12.

16 Nusser: *Der Kriminalroman*. S. 85.

17 Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. S. 13.

18 Der hier vertretenen These entsprechend vornehmlich von Poe über Doyle bis ins *Golden Age* hinein,

rationales Kalkül, nicht mehr um moralische Bewertung des – unstrittig schuldigen – Täters. Die Hauptfigur wird um der Veranschaulichung von Theorie willen figuriert, die Nebenfiguren und die gesamte Rätselkonstellation dienen dementsprechend als bloßes Material, an dem die Möglichkeiten deduktiver Gedankenarbeit gezeigt werden sollen. Während bei Poe der Allmachtsanspruch der Ratio noch Gegenstand einer Art des literarisch ausgearbeiteten Gedankenexperiments ist, während die Idee dieses überlegenen Intellekts noch durchgespielt wird und die Geschichte dabei argumentativ vorgeht, wird die überlegene Ratio später zu einer selbstverständlichen Voraussetzung der Geschichten um die genialen Detektivfiguren, anstatt (diskussionswürdiger) Gegenstand der Geschichten zu sein.

Das Motiv der Spurensuche wird als (variiertes) Motiv der Romantik klassifiziert, darüberhinaus hält Wellershoff fest: „Die Exzentrizität Dupins verrät noch seine Herkunft aus dem romantischen Figurenkanon.“¹⁹.

Produktionsästhetisch ergibt sich für die kommenden Generationen der Kriminalautoren von nun an die Notwendigkeit des erzähltechnischen Spagats zwischen „planmäßiger Verdunkelung“, aufgrund derer die Leserschaft bis zum *dénouement* bezüglich des wahren Schuldigen im Dunkeln tappt, und der „planmäßigen Erhellung“ des Rätsels, die vom Detektiv vollzogen wird. Er – und nur er²⁰ – weiß, innerhalb der Fülle der Informationen (der Indizien und Zeugenaussagen), die offen genannt wurden, zwischen relevanten und irrelevanten zu unterscheiden, und zieht eine verblüffende Schlussfolgerung.

Nusser identifiziert das Moment der Verdunkelung mit „mystery“ und dasjenige der Erhellung mit „analysis“ und hält fest: „So wie „mystery“ und „analysis“ konkurrierende Kompositionselemente des Detektivromans sind und eines ohne das andere in ihm nicht denkbar, so sind Rationalismus und Romantik in gleicher Weise Voraussetzungen für seine Entstehung.“²¹

Das Grauen der Gewalt ist im Werk des finsternen Poe noch deutlich präsent. Dies wird sich auf dem Weg zum Golden Age entscheidend ändern. Die Reproduzierbarkeit des Grundschemas einschließlich eines wiederkehrenden Detektivs deutet sich im Fall von Poes C. Auguste Dupin bereits an, der in zwei weiteren Geschichten Poes noch einmal

dann ändert sich die Situation wieder.

19 Wellershoff, Dieter: *Vorübergehende Entwirklichung*. S. 506.

20 Wenn im weiteren Verlauf dieser Arbeit von einem nicht näher bestimmten „Leser“, „Autor“, „Detektiv“ etc. die Rede ist, so bezieht diese auf Kürze bedachte Wortwahl selbstverständlich „Leserinnen“, „Autorinnen“, „Detektivinnen“ etc. mit ein.

21 Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, S. 75.

auftaucht, wobei die Nähe dieser Geschichten zum später vermeintlich verbindlichen Schema variiert. Wie irrelevant die Biographie des Täters in der klassischen Detektivgeschichte ist, und wie wenig somit kritische Fragen nach den Auswirkungen der sozialen Situation auf das Individuum berücksichtigt werden, wird grotesk deutlich, wenn im *Doppelmord in der Rue Morgue* die Frage nach dem Täter schließlich beantwortet wird: es ist ein Affe!

Dietrich Kerlen wertet diese erste Detektivgeschichte als gänzlich neuen literarischen Ansatz, mit dem sich die Kunst von der Wirklichkeit emanzipiert: „Dichtung wird zweckfreies, intellektuelles Spiel, wird das, was in Frankreich später mit der Formel *l'art pour l'art* bezeichnet wird.“²²

Und somit wird schon bei Poe eine Literaturgattung geschaffen, die von allem moralischen Ballast befreit ist, und paradoxerweise ist es eine, die in der Regel um ein handfestes gesellschaftliches Problem kreist, das schlimmstmögliche Verbrechen: Mord.

2.3. Holmes, Watson, Fantômas

Aus Platzgründen im Rahmen dieser Arbeit kann eine weitere wesentliche Etappe der Ausformung der Kriminalliteratur hier nicht gebührend berücksichtigt werden. Sie soll aber doch wenigstens kurz umrissen werden: 1887 erschien *A study in scarlet* von Arthur Conan Doyle, die erste Geschichte um die Figuren Sherlock Holmes und Dr. Watson, das berühmteste Ermittlerduo der Literaturgeschichte, prägend für die bereits bei Poe angelegte glorifizierende Erzählstrategie, das Vorgehen des überlegenen Scharfsinnshelden aus der Perspektive eines „normalklugen“ Begleiters erzählen zu lassen, der niemals mit den Gedankengängen des Scharfsinnshelden²³ Schritt halten kann und den Leser darüberhinaus auf falsche Fährten lockt. Im Gegensatz zu Dupin, der mit der „reinen“ *ratiocination*²⁴ ohne Hilfsmittel und vom paradigmatischen Lehnstuhl aus²⁵ erfolgreich ist, vertritt Holmes einen naturwissenschaftlich fundierten Positivismus, kann auf enzyklopädisches Wissen (z.B. auf dem Gebiet der Tabaksorten) zurückgreifen und die forensisch-kriminologischen Experimente des studierten Chemikers sind den rückständigen Methoden der Polizei deutlich überlegen.

Der Name Sherlock Holmes sollte zum Synonym des genialen Detektivs mit brillanter Kombinationsgabe werden, seine Besitztümer wie Pfeife, Lupe und Deerstalker-Hut (der tatsächlich nur in einer einzigen Geschichte erwähnt wird) verselbstständigten sich

22 Kerlen, Dietrich: *Der schwarze Duft der Schwermut. Biographie*, S. 199.

23 Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, S. 84.

24 Kerlen, Dietrich: *Der schwarze Duft der Schwermut. Biographie*. Berlin 1999. S. 199.

25 *Armchair detective* wird häufig zur (meist abwertenden,) relativ ungenauen Klassifizierung aller Detektive herangezogen, die, ohne viel zu handeln, ihre Fälle im Kopf lösen.

medienübergreifend zu klischeehaften Insignien „des“ Detektivs schlechthin.

Zuletzt soll hier der Einfluss der Tradition der Abenteuererzählung auf die Kriminalliteratur nicht unterschlagen werden. Dieser schlägt sich unter anderem in der *Fantômas*-Serie von Pierre Souvestre und Marcel Allain (ab 1911) nieder, wie bspw. Rühl festhält²⁶. In den Abenteuerromanen dominiert das Kompositionselement der „Action“²⁷: der Held muss zahlreiche gefährliche Situationen bestehen und wird einer ungeheuren Fülle von Situationen wie Kämpfen und Verfolgungsjagden ausgesetzt, die immanente Spannung einzelner Handlungssequenzen unterscheidet sich von der (auf die große Auflösung am Ende ausgerichteten) „Rätselspannung“. Anhand des Verhältnisses der beiden Spannungsarten unterscheiden viele Forscher innerhalb der Kriminalromane zwischen dem „Thriller“, „Reißer“ bzw. „Aktionsroman“ und dem eigentlichen „Kriminal-“ oder „Detektivroman“²⁸. Es bleibt festzuhalten, dass kaum ein Kriminalroman ohne das Action-Element auskommt – selbst in der beschaulichen diegetischen Wirklichkeit Agatha Christies geraten Hercule Poirot und Miss Marple mitunter zumindest kurzzeitig in tödliche Gefahr.

Dies gilt auch für die hier bevorzugt behandelten Werke, wie einige Beispiele belegen: Glausers Wachtmeister Studer muss sich trickreich einem ihn beschattenden Beamten der Pariser Polizei entziehen²⁹ und Schlinks und Pops Privatdetektiv Selb rettet sich mit einem Sprung in den Rhein vor seinen bewaffneten Verfolgern³⁰. Dennoch spielen weitere Überlegungen bezüglich des Verhältnisses von Action, Mystery und Analysis innerhalb dieser Romane im weiteren Verlauf dieser Arbeit keine Rolle, sie werden hier weiterhin als Kriminalromane betrachtet, die nicht weiter in Subgenres eingeordnet, sondern im Einzelnen untersucht werden sollen. Für die heutige Produktion von Kriminalromanen (insbesondere amerikanischer und skandinavischer Provenienz) stellt Jochen Vogt eine völlige Verschmelzung fest: „Die Typuskombination von Detektivroman und Thriller ist inzwischen zu einem Standardtyp [...] geworden.“³¹ Eine wirklich saubere Trennung zwischen diesen beiden Ausprägungen der

26 Vgl. Rühl, Christina. *Jenseits von Schuld und Sühne. Literatursoziologisch-kriminologische Aspekte ausgewählter Kriminalliteratur*. Hamburg 2011. S. 112.

27 Vgl. Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. S. 3. (Alle in dieser Arbeit verwendeten Zitate sind der neuen Rechtschreibung angeglichen, um eine eibungslose Lesbarkeit zu gewährleisten.)

28 Vgl. Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*.

29 Glauser, Friedrich: *Die Fieberkurve* (1938). In: *Sämtliche Kriminalromane in einem Band*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2009. S. 311.

30 Popp, Walter und Schlink, Bernhard: *Selbs Justiz*. Zürich 1987. S. 183.

31 Jochen Vogt: *Modern? Vormodern? Oder Postmodern? Zur Poetik des Kriminalromans und zu seinem Ort im literarischen Feld*. In: Véronique Liard [Hrsg.]: *Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst*. München 2010. S. 26.

Kriminalliteratur war, so ist zu vermuten, nur für kurze Zeit möglich.

3. Heitere Morde in der heilen Welt des „Golden Age“

3.1. Klassik des Krimis oder zwischenzeitlicher Phänotyp?

Ein großer Teil der Forschungsliteratur beschreibt als Ausgangspunkt für ihre Untersuchungen verschiedener Varianten von Kriminalliteratur einen „idealtypischen Kriminalroman“³², teilweise bezieht man sich nur implizit auf einen solchen, doch die „Blaupause“ einer solchen Grundform bleibt als Basis der meisten gattungstheoretischen Untersuchungen präsent. Die These des literaturhistorischen Teils dieser Arbeit lautet: Diese geradezu kristalline Reinform hat ihre Entsprechung in der Realität wohl am deutlichsten während des klassischen *Golden Age*, noch genauer: im Werk Agatha Christies gefunden, denn „the types of crime fiction produced in this period were far from uniform“³³, wie Stephen Knight betont. Symons klassifiziert einen typischen Christie-Roman als „original in the sense that it is a puzzle story which is solely that“³⁴. Die bei Poe und Doyle angelegten Muster werden noch weiter zu einer strengen Regelpoetik verdichtet, darüberhinaus werden die meist Detektivgeschichten, entsprechend sich ändernder Lesegewohnheiten des Publikums, von der längeren Romanform abgelöst³⁵. Die Romane werden auf die Reinform dessen reduziert, was als „der klassische Kriminalroman“ verstanden wird, von Wissenschaftlern und den späteren Autoren gleichermaßen, wie Ulrike Landfester im Zuge der Auseinandersetzung mit den Kriminalromanen Dürrenmatts und der entsprechenden Sekundärliteratur kritisch feststellt – der klassische Kriminalroman, dessen „Queen“ Agatha Christie ist, bleibt ein Sonderfall innerhalb der Kriminalliteratur, der allzu häufig als exemplarisch bewertet wird:

[Es] wird nur zu deutlich, wie sehr die Literaturkritik selbst dem Kanon des klassischen Krimis verhaftet geblieben ist. Diesen Kanon zum Maßstab für Dürrenmatts Kriminalromane zu machen, heißt letztlich nur das Schema selbst festzuschreiben, ohne dabei zu reflektieren, dass Dürrenmatt seine Romane einerseits explizit in die kriminalliterarische Tradition einbindet und diese andererseits auch modifiziert. Die Frage nach klassischen Anteilen in Dürrenmatts Kriminalgeschichten scheint mir nur dann berechtigt, wenn sie nicht zu einem hilflosen „teils-teils“ führt, sondern die Beschreibung einer neuen Form zum Ziel hat.³⁶

In keiner Phase der Kriminalliteratur entstehen Kriminalromane, die einen so hohen

32 Vgl. Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. und Rühl: *Jenseits von Schuld und Sühne*.

33 Knight, Stephen: *The golden age*. In: Priestman, Martin [Hrsg.]: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge 2003. S. 77.

34 Symons, Julian: *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A history*, London 1972. S. 77.

35 Vgl. Rühl: *Jenseits von Schuld und Sühne*. S. 118. A. C. Doyles Werk umfasst 56 Kurzgeschichten über Sherlock Holmes und nur vier Romane.

36 Landfester, Ulrike: *Die Spuren des Lesers. Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman*. In: Stierle, Karlheinz [Hrsg.]: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 22 (1990). S. 424.

Wiedererkennungswert haben und für literaturwissenschaftliche Verhältnisse ungewöhnlich leicht erfassbar sind, da deren Schema so klar abstrahierbar ist. Darüber hinaus spricht noch ein weiteres Argument für die bevorzugte Stellung Christies innerhalb der Versuche, Überblicke über Kriminalliteratur zu bieten – ihre schier unfassbare, selbst in Zahlen kaum schätzbare Popularität: „Es gibt unterschiedliche Quellenangaben über die Gesamtauflage von Agatha Christie, aber [...] zwischen zwei und vier Milliarden [!] wird es wohl sein.“³⁷. Selbstverständlich hatte das (neben dem William Shakespeares³⁸) weltweit meistverbreitete Werk einer Schriftstellerin einen ungeheuren Einfluss auf die Kriminalliteratur und ihre Leserschaft. Die verkürzte Auffassung, es im unvermeidlichen Werk Christies mit „dem Krimi“ zu tun zu haben, liegt gewissermaßen nahe.

Auch innerhalb dieser Arbeit kann der Kriminalroman des Golden Age nicht unberücksichtigt bleiben. Dabei soll nicht der von Landfester kritisierte Fehler wiederholt werden (s.o.), sie sollen also nicht als Verfälschung des „eigentlichen“ Krimis definiert werden, ein Bezug soll deswegen hergestellt werden, weil bestimmte ästhetische Vorbehalte gegen die Norm der klassischen Variante, aber auch – im Rahmen der Fragestellung dieser Arbeit noch interessanter – bestimmte ethische Einwände gegen die impliziten Botschaften des Genres die Kriminalromane Glauzers, und Schlinks/Popps prägen, wie nachzuweisen sein wird.

Das klassische Muster des „pointierten Rätselromans“³⁹ (und auf Seiten des Lesers die entsprechende Erwartungshaltung) bildet die Angriffsfläche, gegen die sowohl Friedrich Glauser als auch Raymond Chandler in essayistischer Form, also ganz programmatisch, nicht nur implizit, opponieren. Schlink, der laut eigener Aussage „den einen oder anderen“ Roman Hammetts und Chandlers auch „gerne geschrieben“⁴⁰ hätte, beruft sich also auf die Tradition der *hard boiled detectives*, die sich deutlich über die Abgrenzung zum britischen Kriminalroman der 20er Jahre definierte. Dürrenmatt, dem sowohl Einflüsse durch die *hard boiled*-Schule als auch durch Glauser (bzw. Simenon) nachgesagt werden, hat wohl nicht nur mit seinem *Requiem auf den [!] Kriminalroman* die paradigmatische Form des *Golden Ages* im Sinn gehabt. Sowohl Glauser als auch Chandler zieren sich mitunter, anstatt sich freimütig zum Kriminalroman zu bekennen, kennen sie doch die Vorwürfe und Vorbehalte ihrer Zeitgenossen gegen das, was man

37 Beck, Zoe: *Meine schwierige Königin des Kriminalromans*. In: „Die Zeit“-Literaturbeilage „Krimi Spezial“. Nr. 45, 4.11.2010. S. 21.

38 Ebenda.

39 Zu diesem sinnvollen Terminus vgl. Rühl, Christina. *Jenseits von Schuld und Sühne*. S. 118 ff.

40 Bernhard Schlink im Interview „Ich lebe in Geschichten“ in: *Der Spiegel*. 4 (2000).

als den Inbegriff der Gattung versteht.

3.2. Die Königin und ihr Gesetz

Tobias Gohlis ordnet das *Golden Age* zeitlich folgendermaßen ein:

Der gute alte englische Rätselkrimi ist ein Kind des Ersten Weltkrieges. Während Agatha Christie in einer Krankenstation arbeitete und ihr Ehemann als Pilot focht, entwarf sie Hercule Poirot, den Meisterdetektiv. Mit ihrem Erstling *The Mysterious Affair at Styles* (Das fehlende Glied in der Kette), der 1920 erschien, begann das »Goldene Zeitalter« des britischen Kriminalromans.⁴¹

Es endet für viele Chronisten mit der Zäsur des Zweiten Weltkrieges, ist also bedenkenswerter Weise „in die besondere historische Situation zwischen zwei Weltkriegen eingebettet“⁴², wie Bremer konstatiert. In dieser Zeit internationaler Spannungen und großer gesellschaftlicher Unsicherheit also entsteht eine Ausformung der Kriminalliteratur, die fast gänzlich ohne Blutvergießen und Gefahren auskommt.

Die Handlung der Kriminalromane Agatha Christies (1890-1976) ist normalerweise sowohl räumlich als auch personell stark begrenzt. Ihre Geschichten spielen an einem festen Ort wie einem Landhaus, einer überschaubaren Insel, einem Zug, und somit innerhalb einer fest umrissenen Arena oder Bühne der Detektionshandlung. Die Raumbeschreibungen sind durchaus detailliert und exakt, dienen jedoch nicht etwa einem Realismus im Sinne eines betonten Wirklichkeitsbezugs, wie Michael Kümmel bezüglich der Rezeptionswirkung feststellt, sondern „gewinnen ihre Bedeutung durch die Diskrepanz, die zwischen dem lokalen Ort des Lesers und dem des [dargestellten] Raumes liegt“⁴³. Die dargestellten Räume werden also mit jedem Detail in weitere Ferne zur Lebenswirklichkeit der Leserschaft gerückt, sind Ausdruck einer vorsätzlichen Entwirklichung.

Personell beschränkt sich die Untersuchung innerhalb der Romane auf eine bereits zu Anfang der Handlung etablierte Gruppe von Figuren, die sich aus der Mittel- und Oberschicht rekrutiert, ist also dort situiert, wo in Wirklichkeit vergleichsweise selten Gewaltverbrechen geschehen; soziale Ungleichheit ist kein Faktor, der in das Zustandekommen der Tat hineinspielt⁴⁴. Die Geschichten werden nicht zeithistorisch kontextualisiert, tatsächliche Ereignisse der britischen oder der Weltgeschichte spielen keine Rolle. Das Opfer ist „a person of little emotive value; he or she is not mourned

41 Tobias Gohlis: *Ein Mord und schon wieder ein Schneesturm*. In: *Die Zeit*, Nr 32. vom 3.8.2006.

42 Bremer: *Kriminalistische Dekonstruktion*. S. 33.

43 F. Michael Kümmel: *Beruhigung und Irritation – Gedanken zur Ideologie und Ideologiekritik im neuen deutschen Kriminalroman*. In: Ermert, Karl und Gast, Wolfgang [Hrsg.]: *Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zu Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres*. Rehbürg-Loccum 1985. S. 35.

44 Diese Darstellung folgt in Grundzügen dem übersichtlichen, sehr informativen Text von Stephen Knight: *The golden age*.

nor is the real pain and degradation of violent death represented“⁴⁵.

Auch dies sind entscheidende Kriterien, um die Darstellung des Mordes fern der Wirklichkeit einzuordnen: das Ableben des Opfers scheint für niemanden einen Verlust zu bedeuten, es gibt also keine weiteren, indirekten Opfer neben dem Toten. Ebenso wenig scheint es unter persönlichen Qualen aus der Welt geschieden zu sein, die mörderische Gewalt erscheint umsichtig vollzogen und zumindest hygienisch einwandfrei, das Opfer ist geradezu unversehrt – abgesehen von seinem Tod, versteht sich.

Der unerheblichen emotionalen Reaktion des persönlichen Umfelds entspricht auf Seiten des Amateurdetektivs die nüchtern-rationale Art der Detektion. Sie stützt sich hauptsächlich auf Indizienbeweise, weniger auf psychologische Analyse. Dieses Ungleichgewicht ergibt sich auch aus dem folgenden Umstand:

Die Untersuchung der Verdächtigen, ihrer Vorgeschichte und psychischen Verfassung fördert nur zutage, dass jeder einzelne ein plausibles Motiv gehabt hätte, den unsympathischen Dahingeschiedenen zu ermorden. Die Ansätze eines psychologischen Realismus erschöpfen sich schnell in stereotypen Mustern: „'psychology' [...] is almost always a matter of human types and likely motives, not depth analysis.“⁴⁶ Siegfried Kracauer hat bereits 1925 festgestellt: „Nirgends ist das Seelische Selbstzweck der Schilderung, sondern lediglich Notstütze isolierter Aktionen, Sprungbrett für intellektuelle Künste. Tritt ein 'genialer' Künstler auf, so wird seine Genialität nur als Tatsache genannt, und Qualitäten wie Liebe, Treue, Eifersucht sind akzentlose Markierungen, aus denen der Homunculus zusammengetüpfelt wird.“⁴⁷ Der strenge Schematismus, dem Christie folgt, wird in der Figurendarstellung besonders frappierend.

Kein Hinweis, keine Enthüllung bleibt für sich bestehen, jegliche Informationspartikel, die im Lauf der Ermittlungen zutage kommen, werden entweder als irrelevant entwertet (und somit gewissermaßen „gelöscht“) oder gehen in der übergeordneten Matrix der Lösung auf. Sie sind gewissermaßen binär codiert: entweder als *clues*, relevante Hinweise, oder *red herrings*, Ablenkungsmanöver, die vornehmlich den Leser auf falsche Fährten locken sollen – der Detektiv irrt nur selten. Die hochartifizielle dargestellte Welt ist streng funktional auf die Pointe des *dénouements* am Ende des Romans hin designt. Wellershoff konstatiert: „Es ist nur ein einfaches Schema, das zu

45 Ebenda, S. 78.

46 Ebenda, S. 78.

47 Zit. n. Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*. S. 98.

einem einfachen Ende kommt. Die Geschichte kassiert ihre Scheinprobleme und verschwindet zum guten Schluss in einem Nullzustand.“⁴⁸

Der Erfolg der Detektive wie Hercule Poirot und Miss Marple, die letztlich jede offene Frage abschließend zu beantworten vermögen, beruht auf einer strengen kausalen Ordnung des dargestellten, geradezu hermetischen Weltausschnitts aus sich selbst heraus. Das heißt, dass Gründe und Ursachen für das Zustandekommen des Verbrechens hinreichend ausgelotet werden können, ohne dass die Notwendigkeit bestünde, den geschlossenen, dargestellten Mikrokosmos historisch, sozioökonomisch, geopolitisch etc. zu kontextualisieren⁴⁹.

Darüber hinaus basiert die Durchschaubarkeit der dargestellten, makellosen und nahtlos verknüpften Zusammenhänge auf einer weiteren notwendigen Bedingung: der Zufall ist von vornherein ausgeschlossen. Was bereits Voraussetzung für den Rationalitätsoptimismus, auf dem die Lösung der *Murders in the Rue Morgue* basierte, war, und was den Siegeszug des Positivismus in den Geschichten Doyles konstituierte, gilt auch für den diegetischen Kosmos Christies: Keine Koinzidenz von Ereignissen bleibt bestehen, ohne dass sie plausibel entwirrbar und aufklärbar, also monokausal auf eindeutige Begründungen zurückzuführen wäre. (In diesem Punkt wird insbesondere Dürrenmatt seine Kriminalromane deutlich anders zum „Schema“ positionieren).

Natürlich gibt es ein Zusammenspiel vielfältiger Ereignisse innerhalb der Geschichte der Tat, das zufällig genannt werden könnte. Laut Tzvetan Todorov, der die „Doppelstruktur des Kriminalromans“⁵⁰ beschrieben hat, ist diese „eigentliche Geschichte“, die vom Detektiv rekonstruiert werden muss, als notwendige Bedingung der Detektionshandlung zu Beginn des Kriminalromans bereits beendet. Als „Geschichte einer Abwesenheit“ im Buch ist sie „nicht unmittelbar präsent“⁵¹. Die zweite Geschichte, die die Rekonstruktion der ersten darstellt (und somit die Dekonstruktion des Rätsels, das sich aus der Verbrechenshandlung ergibt und den Scheitelpunkt der Doppelstruktur, die Berührung der Handlungen zwischen den beiden Geschichten bildet), rollt also die erste Geschichte nach und nach auf und hat laut Todorov „keinerlei Bedeutung an sich, sie dient ausschließlich als vermittelnde Instanz

48 Wellershoff: *Vorübergehende Entwirklichung*. S. 499.

49 Die schnell und gründlich „enthüllten“ Biographien der Verdächtigen sind, wie erwähnt, zu schematisch und stereotyp, um wirklich als solche Kontextualisierungen ernstgenommen werden zu können.

50 Todorov, Tzvetan. *Typologie des Kriminalromans*. In: Vogt, Jochen [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München 1998. S. 209.

51 Ebenda, S. 210.

zwischen dem Leser und der Geschichte des Verbrechens⁵².

So könnte ein Zeuge, für den Mörder unvorhersehbar, in der Mordnacht an Schlaflosigkeit leiden, aufstehen und etwas Verdächtiges sehen, doch das lückenlose Gesamtbild, das der Detektiv aus der Menge der Informationen synthetisiert, lässt keinen Raum für Vagheiten oder Grauzonen, die Schlaflosigkeit des besagten Zeugen wird als solche benannt und als Faktor in die Erklärung miteinbezogen. Die Knotenpunkte verschiedener Kausalketten werden gelöst, die verschiedenen Stränge identifiziert und ausreichend weit zurückverfolgt, um sie benennen zu können. Keine Unwägbarkeit bleibt bestehen. Zufall im Sinne eines unerklärlichen Zusammenspiels nicht näher identifizierbarer Ereignisse ist also ausgeschlossen, alle beteiligten Faktoren werden aufgedeckt.

Stephen Knight empfindet es als bezeichnend, dass Agatha Christie, die Erfinderin dieser durch und durch logischen Konstrukte, vor die Wahl eines Hochschulstudiums gestellt, sich wohl für Mathematik entschieden hätte⁵³, wie Biographen herausgefunden haben.

3.3. Rätsel vs. Stil und Literarizität

Manche Kommentatoren verweisen auf den gleichzeitigen Popularitätsgewinn von pointiertem Rätselroman und einer anderen neuen Freizeitbeschäftigung: dem Kreuzworträtsel, das analoge Qualitäten aufzuweisen scheint wie die Bücher: „requiring literary skills, close attention to detail and providing a sense of a problem neatly solved“⁵⁴.

Auch in der „zentralen Wirkabsicht des Textes“⁵⁵, die Jörg Hienger betont und verteidigt, finden sich Parallelen zu derjenigen des Rätsels: beide wollen zunächst einmal nur durch Spannung unterhalten, sind zu diesem lauterem Zweck erdacht, und fordern den Leser zum Mitspielen auf.

So ist der „klassische“ Rätselroman Christies in erster Linie ein Rätsel, welches jedoch so konzipiert ist, dass der Leser trotz der Aufbietung seiner „produktiven Phantasie“⁵⁶ vergeblich versucht, aus den ungeordneten Informationen das richtige Gesamtbild zu synthetisieren, obwohl sie ihm alle vor Augen geführt werden. Sie basieren auf einem

52 Ebenda, S. 211. Todorov räumt ein, dass diese klare, symmetrische Doppelstruktur bereits in den Romanen der *hard boiled school* wieder zurückgenommen wird, Vgl. S. 211 ff.

53 Knight: *The golden age*. S. 81.

54 Ebenda, S. 88.

55 Hienger, Jörg: *Lektüre als Spiel und Deutung. Zum Beispiel: Friedrich Dürrenmatts Roman 'Der Richter und sein Henker'*. In: Ders. [Hrsg.]: *Unterhaltungsliteratur. Zu ihrer Theorie und Verteidigung*. Göttingen 1976. S. 42.

56 Wellershoff: *Vorübergehende Entwirklichung*. S. 505.

rezeptionsästhetischen Ansatz, sind auf die Erwartungshaltung des Lesers ausgerichtet, wollen ihn einbinden und paradoxerweise doch täuschen. So wird also „der intelligente Leser dazu verleitet [...], sich selbst eine Lüge vorzusetzen“⁵⁷, wie es Dorothy Sayers, die andere große *Lady of Crime* des *Golden Age* es formulierte.

Er soll das Rätsel möglichst nicht lösen können und von der wahren Lösung um so mehr überrascht werden, oder, wie Hienger es formuliert: „Immer geht es um die paradoxe, mehr oder weniger elegant gelöste Aufgabe, im Rahmen strikter Vorhersehbarkeit zu verblüffen.“⁵⁸ Die trickreiche Erzählstrategie, im Rahmen vermeintlicher Klarheit und Durchsichtigkeit zu täuschen, grenzt an Betrug, wie Gohlis meint: „Ihr Versprechen an den Leser, er könne, setze er nur die eigenen grauen Zellen so raffiniert ein wie der große Hercule, genauso weit kommen, ist schlichter Lug. Ihre Plots strotzen vor Trugschlüssen [...]“

Christie ordnet ihre Erzählungen diesem rezeptionsästhetischen Zweck so weit unter, dass normalerweise als „literarische Qualitäten“ verstandene Texteigenschaften ganz bewusst ausgeschlossen werden; ihre Texte sind stilistisch extrem zurückgenommen und so einfach wie möglich gehalten. Dies entspricht der Maxime, „dass der Stil in dieser literarischen Form völlig transparent, sozusagen nichtexistent sein müsse; die einzige Anforderung, der er genügen muss, ist Einfachheit, Klarheit, Direktheit.“⁵⁹, wie Todorov herausstellt. Es gibt somit keine „poetische“ Vieldeutigkeit, keine Metaphern oder Allegorien, alle Uneindeutigkeit ist begrenzt auf den informativen Gehalt, die Bestandteile des Rätsels. Die Mehrdeutigkeit beschränkt sich also auf eine, die vom Text selbst aufgelöst wird, keiner interpretativen Leistung bedarf. Der Leser des klassischen Krimis wartet gebannt auf das Ende, liest schnell, denkt mit (meist ohne Erfolg), denkt aber, überspitzt formuliert, nicht darüber nach.

Jörg Hienger zeigt sehr plausibel die Unterschiede zwischen den beiden Rezeptionweisen „Spiel“ und „Deutung“⁶⁰ auf. Die Ausrichtung der Texte auf das „Mitspielen“ des Lesers beim Spiel der Spannungsliteratur erweist sich als genuine Qualität des Rätselromans, Hienger definiert dieses als eine schematische Rezeption im Zuge des aktiven „Lesens“, das der Leser unterschiedlich engagiert und, je nach Kenntnis der Spielregeln und der Strategien der Autoren, unterschiedlich kompetent angehen kann.

57 Sayers, Dorothy : *Aristoteles über Detektivliteratur*. In: Vogt 1998. S. 19.

58 Hienger: *Lektüre als Spiel und Deutung*. S. 61.

59 Tzvetan: *Typologie des Kriminalromans*. S. 211.

60 Hienger: *Lektüre als Spiel und Deutung*. S. 55 ff.

Die „Deutung“ individuell interpretierbarer Kunstwerke hingegen erscheint Hienger erst im Nachhinein vollzogen zu werden, wenn das „Gelesenhaben“ abgeschlossen ist und das literarische Werk in Gänze betrachtet und überblickt werden kann, einzelne Teile aufeinander bezogen und ausgedeutet werden. „Raffinierte Vieldeutigkeiten, suggerierte Fehldeutungen und zuletzt eine unzweideutige Lösung gehören zum Spiel und haben nichts zu schaffen mit einem vom Mitspielenden unterscheidbaren deutenden Lesen, das als ein Verstehen im Horizont je eigener Erfahrung auf diese ein neues Licht zu werfen vermag.“⁶¹

Hienger bezieht sich dabei ganz explizit auf den „parabolischen Sinn“ der gesamten Geschichte, weniger auf einzelne Passagen, die aber ebenso gut „offener“ und mehrdeutiger gestaltet sein können und eine individuelle Deutung des Lesers nicht nur erlauben, sondern erfordern.

Umberto Eco äußert die These, dass der anhaltende Publikumserfolg des Kriminalromans darauf zurückzuführen ist, dass er „eine *Konjektur*-Geschichte im Reinzustand darstellt. Eine Geschichte, in der es um das Vermuten geht.“⁶²

Dabei jedoch führt der Kriminalroman meist alle freien Konjekturen des Lesers ad absurdum. Ulrike Landfester stellt die Gefahren der selbst auferlegten Reduktion der Lesarten heraus, in denen selbst die vorgebliche Offenheit für das Mitspielen so konstruiert ist, dass der Leser am Ende enttäuscht wird. Der Leser wird zwar stark miteingebunden, und von der Rätselspannung erfasst, tatsächlich aber bevormundet:

In dem Moment aber, in dem das Bewusstsein für die Interdependenz von Vorhandenem und Neuem [dem „idealtypischen Text“ und seiner individuellen Ausformung, Anm. d. Verf.] zu an den Leser gerichteten kategorischen Imperativen führt, zum Erlass von Geboten, auf welche Weise zu lesen, zu Regeln, wie zu spielen sei, wird offensichtlich, dass das klassische Schema ganz im Gegensatz seiner Aufforderung zum Mitspielen den Leser möglichst umfassend zu determinieren bemüht ist. Die Teilhabe an der Textkonstitution bleibt deshalb de facto eine Farce, weil der Leser nur affirmativ lesen kann. Die implizite gattungsinterne Intertextualität prägt die Leseerfahrung zur Schablone und ermöglicht so wenigstens theoretisch die Antizipation jedes denkbaren Zusammenhangs, verhindert aber zugleich jede freie Konjektur.⁶³

Der pointierte Rätselroman kann also, stellt er sich ganz in den Nutzen der Rätselspannung, nur noch als solcher gelesen werden, weist keine Welthaltigkeit oder Literarizität über das Rätselspiel hinaus auf, erschöpft sich in Stereotypen und kann keine neuen Geschichten über Gesellschaft, Verbrechen und Moral mehr erzählen. Er züchtet sich geradezu inzestuös eine eigene, unmündige Leserschaft heran, die eine vorgefasste Erwartungshaltung an den Text mitbringt.

61 Hienger: *Lektüre als Spiel und Deutung*. S. 65.

62 Eco, Umberto: *Nachwort zu 'Der Name der Rose'*. Zit. n.: Schenk, Klaus: *Detektorisches Erzählen*. In: *Krimi. Informationen zur Deutschdidaktik*. 2 (2004). S. 12.

63 Landfester: *Die Spuren des Lesers*. S. 433.

Inwiefern die hier näher untersuchten Kriminalromane zwar durchaus Spannung erzeugen, zum Mitspielen auffordern und verblüffen, aber, obwohl sie vom Genre zehren, nicht in diesem aufgehen, wird aufzuzeigen sein.

Der renommierte Literaturkritiker Edmund Wilson schrieb in einer fröhlichen Polemik gegen den Kriminalroman unter dem direkt auf Christies Roman *The Murder of Roger Ackroyd* anspielenden Titel „Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?“ in der New York Times:

„Der begeisterte Leser von Detektivgeschichten wird an dieser Stelle einwenden, dass ich bei meiner Lektüre nach den falschen Dingen suche; ich dürfe nämlich keinen guten Stil, gute Charakterisierung, menschliche Problematik oder auch nur gute Atmosphäre erwarten. Er hat natürlich recht.“⁶⁴ Auch der Schriftsteller S.S. Van Dine⁶⁵, Schöpfer des Detektivs Philo Vance und einer der wichtigsten Repräsentanten der amerikanischen Variante des „klassischen“ Rätselromans machte sich explizit für einen aufs Minimum reduzierten Stil stark, er „forderte, ein Detektivroman sollte keine langen beschreibenden Passagen, kein literarisches Verweilen bei Nebensächlichkeiten, keine subtilen Charakteranalysen, kein intensives Bemühen um *Atmosphäre* enthalten [...] Andererseits muss der Roman genügend Beschreibung und Charakterzeichnung enthalten, um wahrscheinlich zu wirken.“⁶⁶

Kritiker und Apologet heben also die „Atmosphäre“ als etwas Vernachlässigtes, beziehungsweise zu Vernachlässigendes, hervor. Ebendieses Schlagwort taucht immer wieder in den theoretischen Stellungnahmen Friedrich Glausers auf, atmosphärische, beschreibende Passagen innerhalb seiner Texte lagen ihm besonders am Herzen und gelten als seine großen Stärken. Sie spielen über eine ornamentale Funktion hinaus eine wichtige Rolle für die „ganzheitlichen“, intuitiven Ermittlungsmethoden seiner Figur Studer und seine differenziertere Beurteilung der Menschen und ihres individuellen Schicksals.

Umgekehrt lässt sich festhalten, dass das Primat der Indizienbeweise, die Poirot den Täter aus einem Kreis gleichermaßen motivierter Verdächtiger ausschließen lässt, mit einem moralischen Rigorismus respondiert, der als Unbedarftheit daherkommt. Die

64 Wilson, Edmund: *Wen interessiert, wer Roger Ackroyd ermordete?* In: Buchloh, Paul und Becker, Jens Peter [Hrsg.]: *Der Detektiverzählung auf der Spur*. Darmstadt 1977. S. 277.

65 Es handelt sich um ein Pseudonym des europhilen New Yorker Journalisten und Kunsthistorikers Willard Huntington Wright. Auch dieser veröffentlichte, wie kurze Zeit später A.R. Knox, eine Liste von Regeln, in seinem Fall sind es sogar zwanzig. Vgl. Knight: *The Golden Age*. S. 83.

66 Seifert, Walter: *Friedrich Dürrenmatt: Der Richter und sein Henker. Interpretation*. München 1975. S. 79.

Frage, wie es zu dem Verbrechen kommen konnte, erschöpft sich in der Frage: Wie hat der Täter das gemacht? Die Oberflächlichkeit der Faktenbeweise hat also weitreichende moralische Implikationen. Sie lässt eine individuelle Beurteilung des Täters und der Verdächtigen weitgehend irrelevant erscheinen – für Glauser eine fragwürdige Auffassung von Gerechtigkeit.

3.4. Der *Fair play*-Dekalog des *Detection Club* und sein Echo in der Schweiz

Auf die schriftstellerische Raffinesse und sorgfältige Komposition, die Voraussetzung für das doppelbödige Gebilde des pointierten Rätselromans sind, waren die Autoren dieser Gattung durchaus stolz. Dies einte die Mitglieder des Londoner *Detection Club*, unter ihnen Agatha Christie, Dorothy Sayers, G.K. Chesterton⁶⁷ u.v.a.. Sie definierten sich besonders über die Abgrenzung vom sensationslastigen Thriller, dessen (kompositorisch weniger anspruchsvolle) Anhäufung abenteuerlicher Unwahrscheinlichkeiten sie, entschieden ablehnten, trotz der ihrer eigenen Literatur immanenten Tendenz zur Unwirklichkeit. Die poetologische Strategie, dem Leser keine Informationen vorzuenthalten und keinerlei Zufälle in den Verlauf der Ermittlungen hineinspielen zu lassen, wurde zur gemeinschaftsstiftenden Ehrensache und unter dem Schlagwort *fair-play* bekannt.

Patrick Bühler fasst das Selbstverständnis des Clubs anhand von Aussagen Dorothy Sayers' zusammen: „Die „zugegebenermaßen frivole Organisation“ verfolgt nach Sayers ein einziges ernsthaftes Ziel: Sie versucht, die Detektiv-Literatur auf ihr höchstmögliches Niveau zu heben, indem sie von „Sensationsgier, Effekthascherei und Kauderwelsch“ befreien will.“⁶⁸

Das Reinheitsgebot des *fair-play* erweist sich als Alleinstellungsmerkmal des Kriminalromans unter den neu entstehenden Spielarten der Literatur, während es in anderen Strömungen der klassischen Moderne meist darum geht, alle überkommenen Regeln aufzubrechen und die neuen Möglichkeiten der Literatur auszuloten. Jochen Vogt stellt fest:

„Nur das Sonett und der Krimi befolgen auch im 20. Jahrhundert noch strenge poetologische Regeln und nur der Detektivroman *produziert* jetzt noch eine solche Poetik, beispielsweise in der Vielzahl mehr oder weniger redundanter Faustregeln wie den berühmten *catalogues of crime* von Father Knox oder S.S.van Dine – auch wenn diese hier und da die Grenze zur Selbstparodie überschreiten.“⁶⁹

67 Dessen *Father Brown*-Geschichten werden in der Regel vor dem *Golden Age* eingeordnet.

68 Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*. S. 51.

69 Vogt, Jochen: *Modern? Vormodern? Oder Postmodern? Zur Poetik des Kriminalromans und zu*

Um in den Club aufgenommen zu werden, schwor man einen Eid auf den vom Mitglied R. A. Knox, (im Erstberuf Theologe und Übersetzer der Bibel), formulierten „Dekalog“, der den frivolen Charakter der Vereinigung und das fröhlich-ironische Selbstverständnis der Autoren unterstrich. So heißt es neben Verboten unlauterer narrativer Mittel wie übernatürlicher Kräfte, unsichtbarer Todesstrahlen, Doppelgängern und Geheimgängen, beispielsweise unter Punkt fünf: „No Chinaman must figure in the story.“⁷⁰ Dies ist als ironischer Seitenhieb auf die reißerische Konkurrenz zu verstehen: die Romanreihe um den sinistren Fu Man Chu des Amerikaners Sax Rohmer war auf dem Buchmarkt äußerst erfolgreich.

Dementsprechend wenig ernst nahmen die Autoren wohl ihren Schwur, und so „übertreten“, laut Bühler, „die *fair-play* Spezialisten ihre Regeln bei der erstbesten Gelegenheit, wenn sie nicht sogar selbst *thriller* verfassen. So will ein Chinese in Christies *The big four* die Weltherrschaft an sich reißen“⁷¹.

Das nicht vollends verbindlich abgesteckte Feld der Regeln bildet den Rahmen, innerhalb dessen sich die Autoren bewähren müssen, und liefert den Maßstab ihrer Bewertung, oder, um mit einem bekannten Urteil Bertolt Brechts zu sprechen „verleiht dem Ganzen sogar das ästhetische Niveau. Es ist eines der Merkmale eines kultivierten Literaturzweigs.“⁷² Vogt formuliert es so:

„Originalität ist nur in einem genretheoretischen Binnenraum erlaubt, aber dort auch gefordert: der unwahrscheinlichste Täter, die originellste Tötungsart usw.“⁷³ Und Walter Seifert betont, welche gegensätzliche Ausformungen aus dieser Poetik hervorgehen können, so sei es: „anerkannt, dass innerhalb der Gattung deren Elemente sich strukturell in ihr Gegenteil verkehren können ohne den Rahmen der Gattung zu sprengen.“⁷⁴

Die Regeln des *Detection Club* müssen dem Schriftsteller Stefan Brockhoff, bzw. dem unter diesem Pseudonym versammelten Kollektiv dreier aus Deutschland in die Schweiz emigrierter Autoren⁷⁵, bekannt gewesen sein. 1937 veröffentlichen sie eine

seinem Ort im literarischen Feld. In: Liard, Véronique [Hrsg.]: *Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst*. München 2010. S. 20.

70 Zu finden ist die „Ten Commandment List for Detective Novelists“ von 1929 beispielsweise auf der Homepage des Schriftstellers Jan Seghers. URL: http://www.janseghers.de/?page_id=43

71 Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*. S. 54.

72 Brecht, Bertolt: *Über die Popularität des Kriminalromans*. In: Vogt 1998. S. 33.

73 Vogt: *Modern? Vormodern? Oder Postmodern?* S. 21.

74 Seifert: *Friedrich Dürrenmatt*. S. 14.

75 Es handelt sich um die Philologen Dieter Cunz, Richard Plant, Oscar Seidlin, die später allesamt in der amerikanischen Germanistik tätig werden sollten. Vergleiche die Homepage des seit 1986 von Reinhard Jahn herausgegebenen *Lexikon der deutschen Krimi-Autoren* URL: <http://www.krimilexikon.de/brockhoff.htm>.

modifizierte Variante der von Knox formulierten Gebote in der *Zürcher Illustrierten*⁷⁶. Friedrich Glauser bekam diese Liste alsbald zu sehen und reagierte scharf mit einem „Offenen Brief“ (der als solcher intendiert war, damals jedoch nicht veröffentlicht wurde). Darin mahnt er an, dass „Brockhoff“ die Quelle seiner Zehn Gebote verschweigt, und weist nach, dass ihm der *Detection Club* mit seinen Regeln bekannt ist, keine Selbstverständlichkeit in der Schweiz, in den 30er Jahren ein „Krimi-Entwicklungsland“⁷⁷. Seine Kennerschaft und seine rebellische Abwehrhaltung gegenüber den „10 Geboten“ des *fair-play* äußern sich möglicherweise auch darin, dass Glauser seinen dritten Roman *Der Chinese* nannte.

3.5. Mehr Realismus statt reiner Glaubwürdigkeit

Ulrich Schulz-Buschhaus hat das merkwürdige Verhältnis des Gebots der Glaubwürdigkeit und Plausibilität zur heiteren Vermeidung von ernsthaftem Wirklichkeitsbezug untersucht. In der Entwicklung zum Rätselroman kommt es ihm zufolge

zur Umkehrung der aristotelischen Formel, welche die Wirklichkeitsdarstellung in der europäischen Literatur traditionell reguliert hat. Handelte es sich einst darum, Ereignisse darzustellen, die als wahrscheinlich, nicht aber als wahr galten, so versucht der pointierte Rätselroman, Ereignisse darzustellen, die als wahr, nicht aber als wahrscheinlich gelten sollen. Seine Intention zielt nicht auf ein repräsentatives Abbild der Realität, sondern auf die Konstruktion einer Kuriosität. [...] Sie prätendiert eine gleichsam buchstäbliche Wirklichkeit, damit sie der Wirklichkeit im Ganzen umso rückhaltloser entrinnen kann.⁷⁸

Doch so sehr das Bekenntnis zum *fair-play* die Autoren zu einen schien und eine literarische Reduktion und Selbstbescheidung in der Wahl der erzählerischen Mittel bedeutete – selbst innerhalb der festen Größen des *Detection Club* gibt es wichtige Unterschiede der Ausgestaltung dessen, was innerhalb der Geschichte der Enträtselung geschieht. In Dorothy Sayers berühmtem Vortrag in Oxford, in dem die studierte Altphilologin eine Entsprechung zwischen der Tragödientheorie des Aristoteles und der Poetologie des Kriminalromans aufzuzeigen versuchte (wiederum von der typischen Neigung des *Detection Club* zum ironischen *understatement* geprägt), betont sie: „ein Detektivroman, der irgendetwas offen lässt, ist keiner“⁷⁹ und er münde stets in einen „Schluss, der an Endgültigkeit nicht zu übertreffen ist.“⁸⁰ Sie verwehrte sich gegen „literarische Kabinettstückchen“⁸¹.

76 Vgl. Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*. S.109.

77 Zur Verbreitung neuerer und älterer Krimiformen innerhalb Europas und der Debatte um Wert und Unwert dieser Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat insbesondere Patrick Bühler geforscht. Vgl. Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*.

78 Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. S. 99 f.

79 Sayers: *Aristoteles über Detektivliteratur*. S. 14.

80 Ebenda. S. 15.

81 Ebenda. S. 16.

Während diese Kriterien den weltabgewandten und eskapistischen Ansatz zu bestätigen scheinen, zeigt sich bereits Sayers offen für eine Hinwendung zum Realismus. Denn sie bekannte sich zu einer Suche nach der „novel of manners“⁸² und mehr Literarizität innerhalb des Kriminalromans⁸³, im Bewusstsein, „that crimestories could have a social and moral edge.“⁸⁴.

„Neben der Anlage labyrinthischer Geheimniskonstruktionen kann das Kriminalroman-Schema gleichfalls die Interessen einer sozialen und/oder politischen Enquête befördern.“, unterstreicht Ulrich Schulz-Buschhaus, der nachgewiesen hat, „wie sich der Kriminalroman etwa seit Dorothy Sayers [...] dem 'realistischen' Roman anzugleichen und damit zu nobilitieren suchte.“⁸⁵

Die reine, „idealtypische“ Form ist hauptsächlich in den Romanen Agatha Christies wiederzufinden, sie entsprechen weitgehend der Formel *l'art pour l'art*, die für Poe veranschlagt wurde (s.o.), während Sayers Intention den Weg zurück in die Wirklichkeit weist. Es soll nicht verschwiegen werden, dass es Sayers weniger um eine moralisch differenzierte Darstellung ging, (sie beharrte darauf, „das Böse“⁸⁶ sei treibende Kraft im Kriminellen,) sondern um eine reichhaltigere Darstellung von Alltagssituationen. Stephen Knight erwähnt jedoch den *Golden Age*-Autor A.B. Cox, der sich bereits in den 20ern ironisch auf die Werke seiner Kollegen bezog, einen detektivischen Antihelden konzipierte, und explizit den Plan verfolgte, „the story of a murder rather than the detection of a murder“⁸⁷ zu verfassen. Schon zu Hochzeiten des *Golden Age* gerät die reine Form des pointierten Rätselromans wieder in Gefahr: Das Aufspüren des Schuldigen wird wieder mit moralischen Fragestellungen angereichert, es kommt zu einer Rückbesinnung auf die moralisch-ethischen Implikationen der literarischen Auseinandersetzung mit dem Mord und somit gewissermaßen zu einer Befreiung des Kriminalromans vom einheitlichen Zweck. Die Frage nach der Schuld erfährt eine neue Gewichtung, „Täter und infame Logik des sozialen Ausschlusses“⁸⁸ rücken wieder mehr

82 Knight, Stephen: *The golden age*. S. 85.

83 Bis heute wird der Vergleich mit dem Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts gerne herangezogen, um Kriminalmedien zu adeln, beispielsweise die um das Verbrechen kreisenden amerikanischen Fernsehserien *Sopranos* oder *The Wire*, deren epische Länge und Fülle an Figuren freilich zu dieser Beurteilung beiträgt. Vgl.: Schulz, Frank: „Die Sopranos“. *Die Komik der Tragik*. stern.de, 19.12.2007. Und: Kämmerlings, Richard: „The Wire“. *Ein Balzac für unsere Zeit*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.5.2010.

84 Ebenda.

85 Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur*. In: Vogt 1998. S. 530.

86 Knight: *The Golden Age*. S. 88.

87 Knight: *The Golden Age*. S. 86.

88 Brittnacher: *Der unterhaltsame Mord*. S. 58.

ins Zentrum des Interesses.

3.6. Paranoia in der Idylle

Doch so eindimensional und logisch die Geschichten Agatha Christies mit ihrer „eigentümlichen Weltlosigkeit“⁸⁹ auch konzipiert sein mögen, so sehr sie auch der Intention der reinen Unterhaltung entsprungen sind – Geschichten können, im Gegensatz zu Kreuzworträtseln, immer auf die Wirklichkeit bezogen und als Aussage über die Welt verstanden werden. Gerade dasjenige, was als unproblematisch erscheint, unterkomplex dargestellt oder gänzlich ausgeblendet wird, wird verdächtig und kann vom kritischen Leser identifiziert werden. Die Implikationen solcher verkürzten Darstellungen und Ausblendungen werfen Fragen auf. Punkte, zu denen nicht explizit und kritisch Stellung bezogen wird, scheinen implizit bejaht zu werden.

Schnell geriet die „saubere Lösung“ des pointierten Rätselromans in Verruf. Der Optimismus, der durch jedes neue Happy End, jede Überführung und Entfernung des mörderischen Störenfrieds bestätigt wird, schien sich aus einer naiven, affirmativen Haltung zum gesellschaftlichen Status quo zu speisen, einer Verklärung der gesellschaftlichen Ordnung ex negativo. Andreas Blödorn fasst zusammen:

Dem häufig als „Rätselroman“ bezeichneten Krimi der „klassischen Periode“ des sogenannten „Golden Age“, dessen bekannteste Vertreterin Agatha Christie ist, lag ein dreischrittiges Denkmodell zugrunde, das einen idyllischen Ausgangszustand der Ordnung und der Friedens durch eine vorübergehende Ordnungsstörung in Frage gestellt sah, diese Störung aber durch die Aufklärung der Motive und des Tathergangs und der Überführung (Besiegung) des Täters schließlich beseitigte. Damit konnte der Zustand der gesellschaftlichen Ordnung am Ende gänzlich wiederhergestellt werden.⁹⁰

Ausgerechnet in Zeiten der gesellschaftlichen Anomie, zwischen den Weltkriegen, während der Kampf der Ideologien bereits tobt, also große politische Uneinigkeit und prekäre Ungleichheit herrscht, fühlen sich viele Rezipienten durch das dem Rätselroman inhärente Muster provoziert. Deren Lesart lässt sich so zusammenfassen: Die alte Ordnung wird durch einen Einzelnen gestört und sobald dieser entfernt ist, fällt die Gesellschaft wieder in die alte Ordnung zurück, Frieden kehrt ein, die heile Welt scheint noch zu retten. Fortan wird regelmäßig die (meist als Vorwurf gemeinte) Ansicht laut, dieser Typ des Kriminalromans sei konservativ, systemstabilisierend, staatstragend, also rückwärts gewandt (man beachte die formale Analogie zwischen der Auffassung des Kriminalromans als Geschichte der Restitution der Ordnung und Todorovs Identifikation der Detektionsgeschichte als einer reinen Rekonstruktion der

89 Brittnacher: *Der unterhaltsame Mord*. S. 59.

90 Blödorn, Andreas: *Gestörte Ordnungen. Erzählstrategien im deutschen Kriminalroman der 80er und 90er Jahre*. In: Kraus, Hans [Hrsg.]: *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001. S. 114.

Vorgeschichte „ohne eigentliche Bedeutung“). Und dabei ist die Form selbst, der Aufbau der Erzählung, Ausdruck strengster Ordnung, durchwirkt von „totalitären“ Gesetzen der Kausalität bzw. Plausibilität, kein Teil bleibt für sich bestehen, alles geht im Gesamtgefüge auf und bezieht seinen Sinn aus dem Gesamtzusammenhang, ist auf das Ende hin geordnet, das den problematischen Anfang egalisiert.

Auch diese Beobachtung mag manchen Rezipienten zur Interpretation bewogen haben, die inhärente Botschaft sei die Sympathie für eine starre, gleichbleibende Gesellschaftsordnung, deren Gleichförmigkeit immer wieder erneuert, erzwungen werden müsse.

Dennoch kann man die Kriminalromane des *Golden Age* gegen eine solche Zuschreibung, was „die eigentliche Botschaft“ der Handlung sei, (nämlich nichts weiter als die Verklärung der althergebrachten Gesellschaftsordnung, deren Schäden reparabel sind,) in Schutz nehmen. Denn sie münden zwar zuverlässig in eine deutliche, einfache und saubere Lösung, dennoch transportieren die Geschichten selbst auch noch eine andere Wirklichkeit. Die gängige Formel, die Lebenswirklichkeit des modernen Menschen sei geprägt von „einer immer bedrohlicheren und unverständlicher werdenden Welt“⁹¹, ist gewiss auf die „goldene“ Zeit zwischen den Weltkriegen ebenso anwendbar wie auf das heutige Zeitalter der Globalisierung, in dem das Interesse am Kriminalroman, mittlerweile über alle Ländergrenzen hinweg⁹², ungebrochen weiterbesteht. Einen Vorzug des Konsums von Spannungsliteratur in schwierigen Zeiten – abgesehen von der Bekämpfung der Langeweile – erläutert Walter Benjamin am Beispiel eines gestressten Berufspendlers, der sich, geplagt von dem Druck, nicht zu spät zu kommen, im Zug in Kriminalromane versenkt: „Die Betäubung der einen Angst durch die andere ist seine Rettung.“⁹³

Die Möglichkeit der Weltflucht basiert auf einem, wenn auch künstlich erzeugten, doch „realen“ Nervenkitzel. Dieser speist sich aus einer Angst, die unter der Prämisse der Plausibilität (s.o.) erzeugt wird. Und obgleich der englische Kriminalroman Christies unter wohlhabenden Menschen, in wohlgeordneten Verhältnissen und in pittoresker Umgebung situiert ist, geschieht doch ein Mord und alle Anwesenden sind gleichermaßen verdächtig. Er ist, wie Knight analysiert „enclosed in setting but suggesting that the enclosure in itself contains deep personal threats“.⁹⁴ Der

91 Wellershoff: *Vorübergehende Entwirklichung*, S. 502.

92 Vgl. Wörtche, Thomas: *Das Mörderische neben dem Leben*, Konstanz 2008. 116 ff.

93 Benjamin, Walter: *Kriminalromane auf Reisen*. In: Vogt 1998. S. 23.

94 Knight: *The Golden Age*. S. 91.

Kriminalroman wird dabei zur Bühne der totalen Indiskretion. Kein Geheimnis darf gewahrt bleiben, niemand hat Anspruch auf dunkle Stellen in seiner Biographie, niemand darf mit seinem Wissen hinter dem Berg halten, jeder wird ausgehört und ausgeleuchtet.

Jeder ist verdächtig, jede nötige Auskunft wird rücksichtslos erzwungen, und erst dann auf eine mögliche Relevanz geprüft. Seifert beschreibt: „Wo es um Mord geht, verlieren Geheimnisse von beteiligten Personen ihr Recht.“⁹⁵ Alewyn stellt eine Umkehrung der Unschuldsvermutung fest: „Gilt für das Gericht das Prinzip: Jedermann ist für unschuldig anzusehen, solange seine Schuld nicht erwiesen ist, so gilt für die Ermittlung – das Thema des Detektivromans – das Umgekehrte: Jedermann ist verdächtig, solange nicht seine Unschuld nachgewiesen ist.“⁹⁶ Und Wellershoff schließlich nennt den „paranoiden Druck“⁹⁷ als Charakteristikum des Kriminalromans.

Auch wenn es im *clue-puzzle* des *Golden Age* sehr gesittet zugeht, der Detektiv keine physische Gewalt anwenden muss, die schematischen Verdächtigen nur milde protestieren und die sichere Exekution des Mörders dem Leser in der Regel ebenso erspart bleibt wie die Unappetitlichkeit eines realistischen Mordes, ist bereits die Tendenz abzusehen, die sich in späteren Krimiformen verschärfen wird: Die Fassade der Bürgerlichkeit wird dekonstruiert, der nackte Mensch mit all seinen Makeln, Schwächen und „kleinen“ Geheimnissen⁹⁸ hervorgezerrt, mit dem beunruhigenden Ergebnis, das tatsächlich jeder einzelne nicht nur Grund gehabt hätte, sondern auch imstande gewesen wäre, den Mord zu begehen. Wellershoff, der sich in seinem Essay stark auf die Psychoanalyse bezieht, nennt den Mord im Kriminalroman die „geheimnisvolle, isolierte, makabre Stelle an der sich der Widerspruch zwischen einer gesitteten bürgerlichen Gesellschaft und ihrem verdrängten Untergrund verbotener Neigungen und Wünsche zeigt“⁹⁹. (Die Erkenntnis, dass der Mord in der *conditio humana* gründet, bleibt dennoch vielmehr stereotyper und wenig erschütternder Gemeinplatz als ernstgemeinte Ursachenforschung. Das mörderische Potential wird „plausibel“ durch Allerweltsmotive aktiviert.). Insgesamt entsteht so eine Welt „of unnerving uncertainty“¹⁰⁰.

95 Seifert: *Friedrich Dürrenmatt*. S. 32.

96 Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*. S. 64.

97 Wellershoff: *Vorübergehende Entwirklichung*, S. 504.

98 Ulrich Suerbaum nennt die diversen „kleinen“ Geheimnisse, die auf dem Weg zur Enthüllung des Mörders gelüftet werden müssen, „Sekundärgeheimnisse“. Vgl. Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart 1984. S. 79-81.

99 Wellershoff: *Vorübergehende Entwirklichung*, S. 509.

100 Knight: *The Golden Age*. S. 82.

Dass im furiosen, bedingungslosen Streben nach Wahrheit und Gerechtigkeit bereits die äußerst problematische Frage nach der Wahl der Mittel angelegt ist, wird im Kriminalroman meist höchstens am Rande thematisiert.

Im Roman *Der Verdacht* von Friedrich Dürrenmatt, dessen Kriminalromane mehr als viele andere die untrennbaren Verstrickungen von „Gut und Böse“ reflektieren und unter anderem „Probleme [...] der Rechtsverwirklichung“¹⁰¹ beleuchten, heißt es gleich auf den ersten Seiten: „ein Verdacht sei etwas Schreckliches und komme vom Teufel“. Der Protagonist Kommissär Bärlach äußert: „Nichts macht einen so schlecht wie ein Verdacht [...] und ich habe oft meinen Beruf verflucht. Man soll sich nicht damit einlassen.“¹⁰²

Für Alewyn wird der Detektivroman dadurch sogar zum „Gleichnis der Zerstörung einer heilen Welt.“¹⁰³ Ob nun „die erbauliche Botschaft, dass Unrecht nicht lange gedeiht“¹⁰⁴, die wie Brittnacher völlig zurecht bemerkt, zumindest dem „weniger kritischen Leser“ im Gedächtnis bleibt, überwiegt, oder doch der Eindruck der „Fäulnis hinter den Fassaden“¹⁰⁵, muss hier nicht entschieden werden. Der Detektiv zumindest siegt, auch wenn kein Stein auf dem anderen geblieben ist, und darf sich auf seinen Lorbeeren ausruhen, bis er zum nächsten Fall gerufen wird und das Rätselspiel von neuem beginnt.

Bleibt noch festzuhalten, dass die „frivolen“ (s.o.) britischen Autoren des *Detection Club* die Frage nach den moralischen Implikationen ihrer Romane höchstwahrscheinlich weit von sich gewiesen hätten. Es ging ihnen schließlich erklärtermaßen nicht um eine moralische Reflexion, sondern um ein gutes Rätsel, für das eine klare wahr-falsch-Dichotomie eine wichtigere Rolle spielte als eine differenzierte Untersuchung von „gut“ und „böse“.

4. Programmatischer Regelverstoß – Glauser und Chandler

In diesem Kapitel sollen die programmatischen Schriften Raymond Chandlers (1888-1959) und Friedrich Glauzers (1896-1938) verglichen werden. Chandlers Essay *The Simple Art of Murder*¹⁰⁶ von 1944 und Glauzers *Offener Brief*¹⁰⁷ von 1937 richten sich

101 Rühl: *Jenseits von Schuld und Sühne*. S. 263.

102 Dürrenmatt: *Der Verdacht*. Hamburg 1979. S. 9.

103 Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*. S. 67.

104 Brittnacher: *Der unterhaltsame Mord*. S. 60.

105 Vgl. Von Matt, Peter: *Die Fäulnis hinter den Fassaden. Über Friedrich Glauser*. In: *Die tintenblauen Eidgenossen*. München 2001. S. 220-224.

106 Chandler, Raymond: *Die simple Kunst der Mordes*. In: *Die simple Kunst des Mordes. Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment*. Zürich 1975. S. 318 – 342. [Ab hier: SKM]

107 Glauser, Friedrich: *Offener Brief über die „Zehn Gebote für den Kriminalroman“*. In: *Gesprungenes Glas. Das erzählerische Werk Band IV: 1937-1938*. Hrsg. von Bernhard Echte und Manfred Papst. Zürich

beide gegen die so populäre Form des pointierten Rätselromans. Beide formulieren ganz ähnliche Einwände, entwerfen aber daraufhin ganz unterschiedliche Konzepte einer „neuen“ Kriminalliteratur. Interessant ist, dass, ebenso wie die Regellisten van Dines und Knox' (s.o.), die Poetologie ihrer literarischen Umsetzung gewissermaßen nachgeliefert wird. Beide haben zu dem Zeitpunkt schon mehrere Romane veröffentlicht, berufen sich aber nicht darauf, eine Pionierleistung vollbracht zu haben, sondern verweisen auf andere große Wegbereiter, in deren Tradition sie sich sehen: Chandler nennt Dashiell Hammett (1894 - 1961), Glauser den frankophonen Belgier Georges Simenon (1903 – 1989) (also jeweils jüngere Autoren, die aber früher reüssierten).

Am 25.3.1937 antwortet Friedrich Glauser auf den Offenen Brief Brockhoffs (s.o.). Tatsächlich erreicht sein Brief samt einem Begleitschreiben nur den Redakteur Witz der *Zürcher Illustrierten*¹⁰⁸, ist aber bereits als direkte Antwort an Brockhoff formuliert und zur Veröffentlichung bestimmt. Zunächst beweist Glauser seine Kenntnis der Regeln des *Detection Club*, erläutert dem Redakteur vorsichtshalber noch einmal die Grundzüge – Brockhoff hat seine Quelle unterschlagen, und musste deren Bekanntheit eigentlich noch nicht befürchten, bis er an Glauser geriet¹⁰⁹.

Chandler war mit den Regeln des *Detection Club*, dem „Parnass der englischen Kriminalschriftsteller“¹¹⁰, wie er ihn ironisch nennt, wohlvertraut. Er proklamiert in seinem Essay in Grundzügen den Gegenentwurf des *hard boiled code*, der jedoch weder von seinem Vorläufer Hammett¹¹¹ noch seinen diversen Nachfolgern in Reinform umgesetzt wurde, entsprechend dem Umstand, das literarischen Manifeste zwar grobe Richtlinien, aber nie eindeutige Rezepte für die Textproduktion liefern. Dietze hält fest: „Chandlers Romane sind weder die ersten und „echtesten“ des neuen Genres, noch sind sie die stilistisch pursten oder härtesten. [...] Chandler ist jedoch die Mythologisierung des einsamen Helden, bis hinein in die gegenwärtige Rezeption und Produktion des neueren Privatdetektivroman am wirkungsvollsten geglückt.“¹¹²

4.1. Der aktuelle Begriff von ernsthafter Literatur

Entschieden reklamiert Glauser einen künstlerischen Anspruch für seine Variante der

1993. S. 213-221. [Ab hier: OB]

108 Vgl. Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*. S. 110 ff.

109 Ebenda, S. 111.

110 SKM. S. 335.

111 Natürlich sind auch die originellen Werke Hammetts und Chandlers nicht ohne literarische Vorläufer. Sie entwickelten sich aus den speziellen, bestimmten Mustern folgenden Detektivgeschichten des *Black Mask*, eines *Pulp*-Magazins heraus, in dem ihre ersten literarischen Gehversuche publiziert wurden.

112 Dietze, Gabriele: *Hardboiled Dick. Der einsame Held*. In: Schindler, Nina [Hrsg.]: *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim 1997, S. 254-263. S. 256 f.

Kriminalliteratur. Er hebt auf den Unterschied zum eigentlichen (nicht kriminalliterarischen) Roman ab, wie er ihn versteht, und dem er den Rang eines Kunstwerks zuspricht – durchaus auch aufgrund seiner erzählerischen Verspieltheit, nicht zu verwechseln mit dem regelbasierten Rätselspiel. Diesen Rang habe das, was als Roman bezeichnet wird, aber in letzter Zeit verloren, so Glauser, und mit der Spannung auch die Leserschaft verloren:

[...] diese Kunstwerke wurden gelesen, bis sie Kunstprodukte wurden, künstliche Produkte, Angelegenheiten gewisser Cliques, einiger Snobs. Bis in ihnen nur noch Seelenzerfaserung betrieben wurde oder der Autor in Philosophie, Psychologie, Metaphysik machte und die Hauptanforderungen vergaß, als da sind: Fabulieren, Erzählen, Darstellen von Menschen, ihrem Schicksal, der Atmosphäre, in der sie sich bewegen. Auch Spannung musste der gute Roman enthalten. Es war eine andere Art Spannung als die, welche in Kriminalromanen herrscht, aber eine Spannung musste vorhanden sein. Und weil der Roman die Spannung als unkünstlerisch verwarf, erlebte der verachtete Bruder, der Kriminalroman, jenen Erfolg, der ihn in den Augen gewisser Leute zum Parvenü stempelte.¹¹³

Chandlers Essay erscheint im *Atlantic Monthly*, darin nennt er als schlechte Beispiele von Romanen die „Chroniken hochgehemmter Menschen vor einem Hintergrund aus Landadel“ der Schriftstellerin Jane Austen, die „genügend Realität“ „erst aus dem Psychologischen“ bezögen – diese seien „Ausdruck sozialer und emotionaler Heuchelei“¹¹⁴. Erfolg im „Feuilleton“ und bei „Kleinvereinen“ „mit dünkelfhafter Atmosphäre“ habe eine Autorin wie Austen aufgrund „intellektueller Anmaßung“ und eines „Snob-Appeals“¹¹⁵.

Beide entwerfen also ein Bild intellektuell hochtrabender Literatur mit psychologischen Anleihen, die den Bildungsdünkel snobistischer Kreise bediene, konstatieren einen

113 OB. S. 214.

Der Kriminalschriftsteller und Übersetzer Gisbert Haefs schreibt in einem Nachwort zu dem von ihm übersetzten Roman *Die im Dunkeln* des Amerikaners Ross Thomas im Jahre 1995, knapp 60 Jahre nachdem Glausers Offener Brief verfasst wurde, wütende und polemisch über die mangelnde Anerkennung des Kriminalromans in Deutschland, die interessante Übereinstimmungen mit Glausers Konzeption eines guten Krimis aufweisen, der einen schlechten „Roman“ vorzuziehen ist. Der Streit um den künstlerischen Rang von Roman und Kriminalroman wird also immer noch mit ähnlichen Argumenten geführt, auch wenn Glauser von „gewissen Cliques“ und „Spannung“, Haefs von den „halbintellektuellen“ Kritikern und „Handlung“ spricht – auch Chandler argumentiert und polemisiert ganz ähnlich: „Für die *New York Times* ist er [Ross Thomas] 'Amerikas bester Erzähler'. Die Vorstellung, dass etwa unsere *FAZ* jemanden, der nicht für Akademiker über Nabel und Gemüt von Halbtintellektuellen, sondern für Leser über Vorgänge in der Realität schreibt, mit einem derartigen Titel beehren zu können, ist derart abenteuerlich, dass ich nicht weiß, wie man diesen Satz anständig beenden kann. Unsere Großkritiker, halbtintellektuelle Akademiker, lesen am liebsten nur über sich und die eigenen In-Group; Texte müssen möglichst dunkel, sperrig und langweilig sein, um als bedeutend zu gelten; und es herrscht der Aberglaube, nicht Kunstfertigkeit, sondern bestimmte Inhalte entscheidend über Rang und Gattungszugehörigkeit eines bestimmten Werks. [...] Wie Somerset Maugham bemerkte, vergessen die Verfechter des „psychologischen“ Romans in ihrer Geringschätzung von Handlungselementen, dass ohne wie auch immer geartete Handlung weder das Interesse des Lesers noch die Psychologie der Personen und ihre Entwicklung gelenkt, „organisiert“ werden können. Eine ehrwürdige, zielstrebige Handlung ist z.B. die Queste, sei es als Suche nach einem Objekt oder als Versuch einer Erklärung für wesentliche Vorgänge.“ Haefs, Gisbert: *Nachwort*, In: Thomas, Ross: *Die im Dunkeln*. Zürich 1995. S. 293 ff.

114 SKM. S. 318.

115 Ebenda.

miserablen Stand des aktuellen Kunstbegriffs¹¹⁶.

4.2. Hohle Figuren in der zweckmäßigen Krimiwelt

„Als die Methode neu war“ – schreibt Glauser und verweist darauf, dass Poirot, Holmes, Ellery Queen und Philo Vance doch alle deutlich von ihrem „Vater“ Dupin abstammten – „war sie noch künstlerisch, aber vielleicht doch nur, weil sie ein Dichter handhabte. Jetzt aber ist sie abgegriffen, um nicht zu sagen abgeschmackt.“¹¹⁷ Seiner Ansicht nach war die wirklich strenge schematische Detektivgeschichte also schon von Poe ausgeschöpft, danach nicht mehr originell.

Chandler lässt zumindest noch eine Mehrzahl von „Giganten“ als diejenigen gelten, die die Formel perfektioniert haben, sieht aber ebenso eine Mehrzahl der produzierten Werke als schlichten Abklatsch: „Zwei Drittel oder drei Viertel sämtlicher erscheinender Detektivstories kleben immer noch an dem Rezept, das die Giganten dieser Epoche gefunden, vervollkommen und der staunenden Welt als Inbegriff von Logik und Deduktion verkauft haben“¹¹⁸

Für die Charakterzeichnung haben beide nur Spott übrig, Glauser spricht von „Bahnhofsautomaten: rot, blau, grün, gelb angemalt. [...]“¹¹⁹. Die kaum ausgestalteten Figuren sind also rein funktionale Gebilde. Auch Chandler beschreibt den Schaden, den die Figurendarstellung nimmt, wird sie der Konstruktion des Rätselplots untergeordnet, am Beispiel eines Sayers-Romans, in dem er ihr zwischenzeitlich aufblitzendes Talent verschwendet sieht: „Wenn sie ansetzte, von wirklichen Menschen zu handeln [...] mussten sie alsbald lauter unwirkliche Dinge tun, nur um das vom Plan geforderte künstliche Muster zu erfüllen. [...] Sie wurden Marionetten, Liebende aus Pappe, Schurken aus Papiermaché und Detektive von ebenso erlauchter wie lächerlicher Adeligkeit.“¹²⁰

Das „Fabulieren“, laut Glauser bevorzugte Aufgabe von Erzähltexten, wird seines Erachtens in den gängigen Kriminalromanen versäumt. Man kann schließen, dass er eine abwechslungsreiche Ausgestaltung mit Liebe zum Detail meint. Hinzu kommt, dass der streng nach Formel kreierte Kriminalroman keine individuellen Schicksale mehr abbilde:

116 Die Ansprüche und Kriterien des Feuilletons und des Bildungsbürgertums der Schweiz und der Vereinigten Staaten unterschieden und unterscheiden sich mit Sicherheit deutlich – die Ähnlichkeiten der Abwehrhaltungen und der Ausdruck der Gekränktheiten Chandlers, Glauzers (und Haefs, s. o.) sind umso interessanter.

117 OB. S. 215.

118 SKM. S. 323 f.

119 OB. S. 217.

120 SKM. S. 334.

[...] freiwillig verzichtet er auf das Wichtigste: das Darstellen der Menschen und ihres Kampfes mit dem Schicksal. Menschen und ihr Schicksal! Bewusst verzichtet der Kriminalroman auf diese künstlerische Eigenschaft. Er ist, in seiner heutigen Form durchaus formal-logisch, abstrakt. [...] Ein Roman, nach diesem Rezept geschrieben, ist schicksalslos.¹²¹

Auch Chandler deutet einen Gegenentwurf zur funktionalisierten Unterordnung der Figuren unter den Plot an. Einen Raum für den Eigenwert einer Figur, abgesehen von der Funktionalität, sieht er bei Sayers nicht gegeben: „Aber sie konnte oder wollte ihren Gestalten nun einmal nicht ihren eigenen Kopf lassen und ihr daraus wachsendes eigenes Geheimnis.“¹²² Er ist sich mit Glauser einig, die Logik ist der Erzählkunst im Weg: „Der verbissene Logiker entfaltet so viel Atmosphäre wie ein Reißbrett.“¹²³ Umgekehrt gilt, dass der hingebungsvolle Erzähler die Logik sogar vernachlässigen will, die strenge Form missachtet: „Wer eine bewegte und farbige Prosa schreiben kann, will einfach nicht mit der Kuliarbeit behelligt werden, lückenlose Alibis zu durchlöchern.“¹²⁴

Als eine aufschlussreiche Differenz, die gewissermaßen als Vorausdeutung unterschiedlicher Schwerpunkte in Glausers und Chandlers Schreiben gelesen werden kann, erweist sich ihre unterschiedliche Beschreibung der Vorgehensweise des Ermittlers. Beide raffen spöttisch die Methodik der allzu reibungslosen Prozedur zu einem anschaulichen Beispiel. Glauser zielt mit seinem Spott auf das Verhältnis der Personen untereinander:

„Der Schlaumeier erscheint, wirft der Person seinen Psychologenblick in einen unsichtbaren Einwurf, zieht am Ring und empfängt Geständnis samt notwendigem Indizium. [...] Die Lösung aber blühet ihm als Blümlein am Wege.“¹²⁵

Chandler beschwert sich zunächst, es sei „immer das gleiche alte Getüftel mit Zeittabellen und kleinen angekohlten Papierfetzen und dem ewig jungen Problem, wer wohl die hübschen blühenden Erdbeeren unter dem Bibliotheksfenster zertrampelt hat.“¹²⁶, lässt also die Zeugenbefragung und die Interaktion zwischen den Beteiligten außer acht. Dann wählt er den Vergleich, dem „ingeniösen“ Poirot gelängen seine Kombinationen so einfach, „wie man in der Küche einen Schneebesen zusammensetzt“¹²⁷.

121 OB. S. 215.

122 SKM. S. 334.

123 Ebenda. S. 322.

124 Ebenda.

125 OB. S. 215.

126 SKM. S. 321.

127 SKM. S. 329.

4.3. Realismus des Traumes

Nachdem sie den gängigen Kunstbegriff infrage gestellt haben, definieren beide an anderer Stelle auf ganz ähnliche Art den Sinn und Zweck der Unterhaltungsliteratur: Die im Kriminalroman intendierte Spannung erklären beide geradezu zur Notwendigkeit. Der Eskapismus erscheint, entsprechend ihrer Argumentation, in den aktuellen Krisenzeiten – konkret also vor, bzw. während des Zweiten Weltkriegs, wahrscheinlich zielen sie aber auf die „moderne Zeit“ generell ab – als erholsame, tröstliche Funktion der Kunst.

Glauser gesteht dem Rausch der Spannung die legitime Funktion zu, „den von Sorgen geplagten Geist [...] von den Widrigkeiten des Lebens“¹²⁸ abzulenken. Dann unterscheidet er zwischen banaler Fuselspannung und der Spannung, die entsteht, wenn durch die Kraft der Vergegenwärtigung des Dargestellten der Leser ganz in den Bann des Buches gerät und das Zeitgefühl verliert.

„Und Fuselspannung nenne ich jede Spannung, die nur ein Ziel kennt: die Auflösung, das Ende des Buches. Sie gestattet nicht, diese Ersatzspannung, jede Seite des Buches als Gegenwart zu betrachten [...] Dass diese kurzen Zeitabschnitte, diese Minuten und Sekunden sich ihm zu Stunden [...] weiten können, genau wie im Traum – das Wecken *dieses* Gefühls würde mir erst die Echtheit der Spannung beweisen.“¹²⁹

Glauser beschreibt also Ablenkung des Lesers bis in einen traumähnlichen Zustand hinein, so ähnlich sieht es Chandler, der den Drang zur Flucht voraussetzt und auch die Vokabel Traum benutzt.

„Alle Menschen, die lesen, flüchten vor irgend etwas, flüchten sich in das hinüber, was hinter der bedruckten Seite liegt; qualitativ mag das Träumen diskutabel sein, aber funktionell ist es ganz einfach eine Notwendigkeit geworden.“ [...] „Ich will lediglich sagen, dass *alles* Lesen zum Vergnügen und zur Unterhaltung Flucht ist [...]“¹³⁰

Es ist sehr aufschlussreich, dass beide Autoren den für den Leser so wertvollen Ausweg aus der Wirklichkeit in einer Art von „Realismus“ verorten. Beide weisen die von ihnen intendierten Formen von Realismus als eine künstlerische Schöpfung von Gegenwirklichkeit aus. Keiner der beiden ist Verfechter eines naiven Begriffs von Authentizität. Chandler bemerkt ganz explizit: „Sicher sind sich heute alle Schriftsteller [...] ihrer Künstlichkeit stärker bewusst als seinerzeit.“¹³¹

128 OB. S. 217.

129 Ebenda.

130 SKM. S. 333.

131 SKM. S. 338.

Glauser spinnt seine Ansprüche im konjunktivischen Modus eines „Was wäre, wenn...?“, bevor er gegen Ende die Pointe enthüllt, er habe „all das vereinigt gefunden“¹³² bei Simenon:

Wie aber, wenn [...] es uns gelingt, den Leser mit viel Hinterlist in unser Traumgespinnst zu locken, [...] wenn er mit Menschen spricht, die wirklicher scheinen als seine nächsten Bekannten, wenn er Dinge des täglichen Lebens, die er nicht mehr beachtet, weil sie ihm allzu geläufig geworden sind, plötzlich in neuer Beleuchtung sieht, im Lichte unseres Scheinwerfers, den wir für ihn erfunden haben?¹³³

Der erfundene „Scheinwerfer“ seines Realismus potenziert also die Intensität der diegetischen Wirklichkeit weit über ein alltägliches Wirklichkeitsempfinden hinaus, besonders die dargestellten Menschen erscheinen realer als im wahren Leben.

Auch Chandler rühmt an Hammett, wie authentisch seine Figuren wirkten: „Er brachte diese Menschen aufs Papier, wie sie waren, und er ließ sie in der Sprache reden und denken, für die ihnen unter solchen Umständen der Schnabel gewachsen war.“¹³⁴

Doch hier zeichnet sich ab, dass sein Idealismus bezüglich der Menschheit, „wie sie ist“, hinter dem Glauers zurückfällt. Glauser hält an anderer Stelle ein flammendes Plädoyer für den Humanismus (s.u.). Chandlers Verweis auf „die Umstände“, die sie prägen und formen, und die er als ziemlich furchterregend beschreiben wird (s.u.), schränkt seine Sympathie für die Menschen an sich (im Vergleich zu derjenigen Glauers) merklich ein.

Chandler unterstreicht noch einmal die Singularität Hammetts mit dem Hinweis auf seine einzigartigen Beschreibungen, die alltäglichen Erfahrungen innovative Prosa abgewöhnen:

„...er brachte immer wieder fertig, was überhaupt nur die allerbesten Schriftsteller schaffen. Er schrieb Szenen, bei denen man das Gefühl hatte, sie seien noch niemals je beschrieben worden.“¹³⁵

Exkurs – Mord als Alibi

Der Schematismus des klassischen Kriminalromans schließt moralische Fragen weitgehend aus. Die flüchtige Skizzierung „plausibler“ Mordmotive ist schnell erzielt, ausreichend, um im Rahmen des Mordrätsels zu funktionieren, immer basierend auf dem Gemeinplatz, dass „jeder Mensch zum Mörder werden kann“. Tatsächlich besteht die wesentliche Intention des Rätselromans ja darin, den Leser zu überraschen, die Erwartungshaltung zu überbieten. Jeder kann es sein, doch je unwahrscheinlicher – im

132 OB. S. 220.

133 OB. S. 218.

134 SKM . S. 337.

135 SKM. S. 337 f.

Rahmen der Plausibilität – desto besser ist der Überraschungseffekt gelungen. Ein Beispiel dafür, wie beliebig variierbar dieses Schema ist, wie weit dieses moralisch unbekümmerte Spiel ausgereizt werden kann, ist Christies *Mord im Orientexpress* – es stellt sich heraus, dass alle zwölf Verdächtigen den Mord gemeinsam begangen haben und jeder einmal zugestochen hat¹³⁶.

Das standardisierte Rezept des heiteren Kriminalromans enthält als festen Bestandteil das grauenhafte Verbrechen des Mordes. Die Tendenz im Rätselroman, den Mord besonders sorgfältig zu entwirklichen (s.o.), weist bereits daraufhin, dass dieser initiiierende Impuls der Detektionshandlung gewissermaßen mit schlechtem Gewissen überhaupt ins sterile Spiel gebracht wird, dessen Sinn sich doch weitgehend in der Form erschöpft, ohne einen Bezug zur Wirklichkeit zu intendieren, der über die Notwendigkeit hinausgeht, sich auf stereotype, unproblematische Grundmuster zu beziehen.

Der Mord ist das einzige nennenswerte Problem, er legitimiert alle daraus hervorgehenden Ermittlungsmethoden, der Kriminalroman bezieht laut Rühl seine „Existenzberechtigung aus dem (literarischen) Mord und der Stigmatisierung des Bösen: Nur ein in seiner Schwere und Moral unstrittiges Verbrechen rechtfertigt den Einsatz des Ermittlers“¹³⁷ und macht die Ermittlung auch im moralischen Sinne zur Heldentat.

Paradoxerweise zehrt die sonst so weltabgewandte Spielform in diesem Punkt doch von der Moral.

Die Exposition, der Mord, entbindet den Autor von der Notwendigkeit, die Schwere der Schuld zu diskutieren, er ist die „größtmögliche, maximal denkbare Ordnungs- und Normverletzung“¹³⁸, wie Blödorn schreibt. Dieser Status innerhalb der Hierarchie des Verbrechens ist also zweckdienlich, das geradezu Undenkbare ist unproblematisch. Das Entsetzliche markiert – als eine Art Garantie – die Unwirklichkeit. Otthein Rammstedt untersucht das Verhältnis zur statistisch erfassten Realität:

[Der Mord] steht im Zentrum, weil bei Mord – Hercule Poirot nennt ihn das „verabscheuungswürdigste aller menschlichen Verbrechen“ – eine selbstverständliche Beurteilung als Verbrechen vorausgesetzt werden kann. Aber der Mord des Krimis ist – glücklicherweise, kann man wohl sagen – keineswegs das typische Verbrechen im Alltag, wie in jeder Kriminalstatistik nachzulesen ist. Nicht nur liegen Mord und Totschlag bei unter einem Promille aller Verbrechen,

136 In diesem Fall verzichtet Poirot, für Christie untypisch, darauf, die Täter der Polizei zu überantworten, da er im Zuge der Ermittlungen herausfindet, dass der Ermordete seinerseits für den Mord an einem Kind verantwortlich war, sich der Justiz entziehen konnte, und so aus den Händen seiner Rächer nur die gerechte (Todes-)Strafe erhalten hat.

137 Rühl: *Jenseits von Schuld und Sühne*. S. 227.

138 Blödorn: *Gestörte Ordnungen*. S. 214.

sondern ist auch der im Krimi immer geplante und kalkulierte Mord in der Realität die Ausnahme, der Sonderfall des Tötungsdelikts.¹³⁹

Die Abscheu vor dem Mörder und die Tragweite des moralischen Ausnahmezustands, von den Autoren des „klassischen“ Krimi noch mit einer gewissen Leichtfertigkeit als „Alibi“ für den Verzicht auf weitergehende moralische Reflexionen benutzt, wird in späteren Kriminalromanen noch deutlich gewaltsamere Folgekonflikte verursachen: Die Legitimation des Ermittlers und seine moralische Mission sind so stark motiviert, dass es im Kriminalroman mit großer Regelmäßigkeit zur finalen Lösung durch Vigilantismus kommt und der Täter durch die Hand des Ermittlers stirbt. Die Barbarei des Mordes, der Rückfall ins „Vorzivilisatorische“ scheint eine „berechtigte“ Entsprechung in einem archaischen Akt von Selbstjustiz zu finden. Dieses Motiv findet sich in verschiedenen Variationen bei Schlink/Popp und auch Glauser wieder und soll hier später noch eingehender untersucht werden.

4.4. Moral, Mord und Humor

Auch Glauser und Chandler springt der rein funktionale Charakter des literarischen Mords ins Auge. Glauser zufolge geschieht der Mord „nur, um einer Denkmaschine Stoff zu logischen Deduktionen zu geben.“, er spricht der Impulswirkung, aber nicht jegliche Legitimation ab: „Ich gebe zu, das kann reizvoll sein.“¹⁴⁰

Chandler sieht den Mord bei Hammett durch gesellschaftliche Kontextualisierung und die Loslösung vom Kuriositätszwang wieder ins rechte, realistische Licht gerückt, wie er mit dem bekannten Satz formuliert: „Hammett brachte den Mord zu der Sorte von Menschen zurück, die mit Gründen morden, nicht nur, um dem Autor eine Leiche zu liefern, und mit realistischen Gegenständen, nicht mit handgearbeiteten Modellpistolen, Curare und tropischen Fischen.“¹⁴¹

Auch wenn mit ihrem moralischeren und realistischeren Ansatz die Leichtigkeit und Heiterkeit des Mordrätsels getrübt wird, sind sich beide Autoren einig, dass die Kriminalliteratur der Komik Raum bietet. War der Humor des Rätselkrimis durch seinen Gegenstand bereits unterschwellig boshaft gefärbt, klingt Chandlers Feststellung vollends makaber. Das Ethos des Menschen erscheint ihm wenig vertrauenerweckend: „Es ist nicht gerade komisch, wenn ein Mensch getötet wird, aber es ist manchmal urkomisch, um wie geringer Dinge willen er getötet wird und dass sein Tod die Scheidemünze dessen ist, was wir Zivilisation nennen.“¹⁴²

139 Rammstedt: *Zur List der kapitalistischen Vernunft*. S. 257 f..

140 OB. S. 215.

141 SKM. S. 337.

142 SKM. S. 341.

Glauser teilt die Nüchternheit und Trockenheit Chandlers nicht, seinem humanistischen Pathos entsprechend verweist er mit großem Respekt auf die tragikomische Züge des Schicksals: „Ich habe vom Schicksal gesprochen, von seiner Unvernunft. Dürfen wir verschweigen, dass es Formen annimmt, die tragisch und lächerlich zugleich sind?“¹⁴³

4.5. Menschlichkeit als „moralischer Realismus“ und paradoxes Programm

Kernstück des *Offenen Briefs* im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit ist die Passage, in der Glauser die „selbstverständliche“ Art von Gerechtigkeit, wie sie im klassischen Kriminalroman dargestellt wird, angreift. Das Aufspüren des Täters im Rätselkrimi schließt das Urteil über die Schuldigkeit mit ein, es gibt keine Reflexionen darüber hinaus – der Schuldige wird identifiziert, seine Schuld bedarf keiner näheren Untersuchung, Brockhoff nennt ihn einen bösen Menschen. Glauser formuliert ein flammendes Plädoyer des Humanismus, das sogar Hitler miteinschließt.:

„Der Täter jedoch, der 'gewiss ein böser Mensch ist (im allgemeinen)' – wie Sie schreiben –, der Täter büßt seine Untaten unter dem elektrischen Stuhl, auf dem Fallbeil oder über dem Galgen¹⁴⁴ – wenn er es nicht vorzieht, Selbstmord zu begehen.“¹⁴⁵

Mit der ironischen Vertauschung der Präpositionen unterstreicht Glauser grimmig, wie beliebig und leichtfertig ihm die Darstellung des weiteren Schicksals des Täters, die radikal egalisierende Todesstrafe, erscheint. Die Besonderheit des Individuums, der Gesamtzusammenhang seines Schicksals, der Kräfte, denen er, bei ganz ähnlichen Voraussetzungen wie jeder andere, ausgesetzt war, nehmen ihn vor einer pauschalen Verurteilung in Schutz. Ein derart indifferentes Gerechtigkeitsverständnis, wie es die Rede vom „bösen Menschen“ impliziert, akzeptiert Glauser nicht.

Gut. Alles gut und recht! Aber warum ist der Täter 'gewiss ein böser Mensch'? Gibt es gewiss böse Menschen im allgemeinen und ungewiss gute im besonderen? Gibt es überhaupt gute und böse Menschen? Sind Menschen nicht einfach Menschen – weder Bestien noch Heilige –, durchschnittliche Menschen, keine Heroen, keine Schlaumeier, keine geschickten, findigen, keine gewiss bösen, sondern einfach nur Menschen, mögen sie nun Glauser, Brockhoff, Hitler, Riedel heißen oder Emma Künzli und Guala? Haben wir Schreiber nicht die Pflicht – auch wenn wir Spannung machen, auch wenn wir idealisieren –, immer und immerfort (ohne zu predigen, versteht sich) darauf hinzuweisen, dass nur ein winziger, ein kaum sichtbarer Unterschied besteht zwischen dem 'gewiss bösen Menschen (im allgemeinen)' und dem 'geschickten, findigen mit den planmäßigen Überlegungen?'¹⁴⁶

Er deutet an, dass er die Notwendigkeit eines komplexeren Gerechtigkeitsverständnis mit der Forderung nach mehr Realismus verbindet – dass Realismus und Plausibilität

143 OB. S. 220.

144 Glauser hat die Abschaffung der Todesstrafe in der Schweiz (1940) nicht mehr erlebt, im Vereinigten Königreich, dem Mutterland „des“ Kriminalromans, wurden bis in die Sechziger Jahre hinein Mörder hingerichtet. In Deutschland wurde mit Gründung der Bundesrepublik die Todesstrafe abgeschafft.

145 OB. S. 216.

146 OB. S. 216.

eine komplexe, differenzierte moralische Beurteilung des Menschen miteinschließt:

„Aber wenn Sie Falltüren [...] entsenden, wenn Sie bereit sind, den „romantischen Zauber“ abzuschaffen, und ihn verpönen, dann müssen Sie auch die Einteilung in gute und böse Menschen abschaffen.“

Menschlichkeit und Mitleid, Verständnis und Nachsicht werden wesentliche Charakteristika der Figur des Wachtmeister Studer, der vordergründig angelegt ist als gütige, väterliche Figur – wenngleich er in manchen Momenten umso schockierendere, geradezu willkürliche Beurteilungen von Menschen vornimmt und Urteile gewaltsam vollzieht. Bei Glauser, so wird sich zeigen, kollidieren der so stark betonte Eigenwert der einzelnen Szenen und die Individualität der Figuren mit dem lösungsbezogenen Mystery-Element und dem notwendigen Moment der entschiedenen Schuldzuweisung in einer Art, wodurch sie nicht einfach unplausibel wirken, sondern Szenen hervorbringen, die als groteske Grausamkeiten erscheinen.

Das Urteil über einen Menschen ist immer eine Abstraktion, eine zusammenfassende Aussage disparater und widersprüchlicher Eigenschaften. Glausers Betonung der Sinneseindrücke, der Fülle der Gegenwart wehrt sich auf anderer Ebene gegen solche gerafften, rationalisierten Urteile.

Schon ein Jahr früher hat er in einem Brief an seine Förderin Martha Ringier formuliert, der dem hier verkündeten Ansatz entspricht:

"Schauen, Schauen, Schauen. Und nie das 'Erstaunen' vergessen. Wir sind nicht da, um zu richten. Wir sind da, um zu erzählen. Die Lösung ist immer irrelevant."¹⁴⁷

Er fordert einen epistemologischen Modus der Unabgeschlossenheit, der von der Abstraktion immer wieder zum Sinnlichen zurückgeht, der unaufhörlichen Aufgeschlossenheit, die sich niemals im Musterhaften erschöpft.

Dieses fortwährende Erstaunen mit dem Kriminalroman zu vereinen, einer Literaturform, die notwendigerweise von Beurteilung von Menschen und der Schuldzuweisung handelt, erscheint kaum vorstellbar. Dies entspricht einer Poetologie, die sich auf die Ausgestaltung einzelner Szenen richtet, dem großen, raffinierten Plot, der Konstruktion der eigentlichen Enthüllungshandlung, eine zweitrangige Bedeutung zuweist und einen Detailrealismus einfordert, der sich aus der Fülle vielfältiger Einzelszenen konstituiert:

„Die Handlung des Kriminalromans lässt sich in anderthalb Seiten gut und gerne

¹⁴⁷ Glauser am 2. März 1936 an Martha Rignier. Glauser, Friedrich: *Briefe II. 1935-1938*. Zürich 1991.

erzählen. Es kommt nun darauf an, was man mit den Füllseln anstellt.“¹⁴⁸

Die Uneinheitlichkeit betont er in dem Moment, in dem er sich ausmalt: „Wie aber, wenn es uns gelänge, jedes Kapitel mit einer anderen Spannung zu laden [...]?“¹⁴⁹ Die Verblüffung des Lesers wird intendiert, das Programm sperrt sich gegen jede Einheitlichkeit und Auflösbarkeit.

Wahrscheinlich haben nur wenige Autoren von Kriminalromanen die folgende Forderung an sich selbst und ihre Zunft gestellt, die vielmehr Ruhe als eine Spannung im ursprünglichen Sinn impliziert: „Besinnung und Besinnlichkeit im Lesen zu wecken, auch mit unseren bescheidensten Kräften und Mitteln, sollte für uns eine Pflicht sein.“¹⁵⁰

Die spezifische Perspektive auf die dargestellte Wirklichkeit ist herkömmlicherweise tendenziös: entsprechend der textstrategischen Ausrichtung aller Informationen auf das *dénouement* und die Auflösung, erfolgt jede Darstellung unter dem Gebot der Enträtselung und der Prämisse der allumfassenden Verdächtigung, „aggressiv indiskret“ und „paranoisch“ geprägt, dient gewissermaßen einer gewaltsamen Dekonstruktion, und erzeugt so eine anhaltende Spannung.

Melanie Wigbers, die die spezifische Raumgestaltung in Kriminalromanen erforscht hat, deutet einen anderen erkenntnistheoretischen Ansatz an, der ebenso im Kriminalroman seinen Ausdruck finden kann, mehr mit den Intentionen Glausers übereinstimmt und die Intention der Be- und Verurteilung (zunächst) zurückdrängt. Die spezifische, „detektivische“ Perspektivierung des Kriminalromans kann in einzelnen Passagen unabhängig von jeder Absicht zur Verurteilung sein und dafür im Dienste einer wirklich differenzierten, individuellen Erkenntnis stehen. Die so entstehende Darstellung wirkt unvoreingenommen, vorurteilsfrei und aufgeschlossen, ganz im Sinne von Glausers Absicht, den Realismus und das Staunen zu vereinen:

Ortsbeschreibungen in kriminalliterarischen Texten, [...] können unter anderem dadurch eine leseattraktive Wirkung erzielen, dass sich in ihnen ein *detektivischer* Blick auf einen *alltäglichen* Hintergrund richtet, den mit einer solchen Akribie wahrzunehmen der Leser nicht (mehr) gewohnt ist. Die Texte präsentieren also nicht nur die Orte und – in enger Verbindung mit ihnen – den Charakter der Detektivfiguren, die diese Orte betrachten. Sie präsentieren vielmehr auch einen bestimmten *Prozess des Sehens und Registrierens selbst*.¹⁵¹

Der Blick auf das Alltägliche wird so erneuert, das vermeintlich Selbstverständliche erfährt eine neue Würdigung und wird aus den stereotypen Abläufen einer routinierten Bewältigung ausgeklammert.

148 OB. S. 216.

149 OB. S. 218.

150 OB.S. 218.

151 Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel: Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg 2006. S. 104.

Das Medium dieser Perspektive innerhalb des Textes ist der Detektiv, sein Charakter prägt laut Wigbers die Betrachtung. Die indirekte Perspektive durch eine Begleitfigur wie Dr. Watson stört eine solche unvoreingenommene Perspektive auf die Welt, statt zu staunen ist eine solche Begleitfigur von den rätselhaften Indizien nur überfordert, sein Erstaunen richtet sich nur auf den bewunderten Detektiv und seine Denkleistungen. Der Fokus des Texts ist in erster Linie auf den Detektiv gerichtet. Wird dieser vermittelte Modus des Bewunderns und der Unterlegenheit aufgegeben, kann der Detektiv selbst als Meister der Aufmerksamkeit, nicht nur der Kombinatorik und Abstraktion, wirken, und die einzelnen Szenen selbst geraten stärker in den Fokus.

Auch Chandlers Detektiv, der gleichzeitig Ich-Erzähler seiner Romane ist, zeichnet sein hohes Maß an Aufmerksamkeit aus. Der Wiedererkennungswert von Chandlers Prosa beruht zum großen Teil darauf, dass seine Perspektivfigur Marlowe phantasie- und humorvoll und zugleich ein sarkastischer Skeptiker ist.

Ein dem unvoreingenommen, „staunenden“ Blick auf Räume und Indizien entsprechender Ansatz der Darstellung von Menschen ist frei von Vorverurteilung. Für eine vorsichtigen Beurteilung, wie Glauser sie dem Täter zuteil werden lassen will, bedarf es einer speziell gearteten Figur, deren Herangehensweise an den Fall nicht augenblicklich die Sinneseindrücke mittels gedankenschneller Analysen einordnet, sie in ihrem Zusammenspiel belässt. Die Berücksichtigung der Umstände, die in der Realität vor Gericht mühsam wieder aufgerollt werden, um den Täter zu beurteilen, fließen so bereits in die Ermittlung mit ein, tragen dazu bei, den Täter zu finden. Beurteilung und Identifizierung verschmelzen zu einem Prozess der rücksichtsvollen Annäherung.

Glausers humanistisches Programm erstreckt sich auf alle Beteiligten und den Detektiv:

Vermenschlichen! Die Bahnautomaten zu Menschen machen. Und vor allem die Denkmaschine, den Schlaumeier mit der Blümchenlösung im Knopfloch nicht mehr idealisieren. [...] Es genügt, wenn er über Einfühlungsvermögen und einen gesunden Menschenverstand genügt. [...] Er muss herunter von seinem Sockel, der Schlaumeier! Er muss reagieren, wie Sie und ich. Versehen wir ihn mit diesen Reaktionen, geben wir ihm Familie, eine Frau, Kinder – warum soll er immer Junggeselle sein? [...] Warum entschließt er sich nicht, Kontakt mit seinen Mitmenschen zu suchen, die Atmosphäre zu erleben, in der die Leute leben, die ihn beschäftigen? [...] Und wenn des Schlaumeiers Stehkragen verschwitzt ist – welche Offenbarung!¹⁵²

Inwiefern diese Vermenschlichung der Ermittlung gelingt und inwieweit mit der Subjektivierung der vormals rein objektiven Detektion die menschliche Fehlbarkeit in Glausers Form der Kriminalliteratur einzieht, und trotz aller Hoffnungen auf eine gerechtere Beurteilung neue moralische Probleme entstehen, soll im kommenden

152 OB. S. 219.

Kapitel gezeigt werden.

Aus der Genügsamkeit des Autors bezüglich des Reflexionsniveaus seines Ermittlers, der einfach nur über „Einfühlungsvermögen“ und „gesunden Menschenverstand“ verfügen soll, und doch mit dem Aufspüren des Täters zugleich eine angemessene Beurteilung vermitteln oder nahelegen soll, entspringt eine höchst ambivalente Figur.

Chandler und Gläser haben in ihren Kampfschriften beide die vielen Selbstverständlichkeiten, die stillschweigenden Übereinkünfte im Menschenbild und im Weltbild, das der klassische Krimi vermittelt, zurückgewiesen. Beide entwerfen eine neue kriminalliterarische Poetologie, die die Forderung nach einem Ethos der korrekteren, angemesseneren „realistischeren“ und zugleich gerechteren Darstellung der Menschen und der Umstände enthält.

Chandlers Essay mündet in eine pathetische Proklamation eines neuen Heldentypus (s.u.). Gläser schließt mit dem Verweis auf einen Autor, der ihm mit seiner Kriminalliteratur die Richtung gewiesen und gezeigt habe, wie sich Menschenschicksale angemessen in Kriminalromanen umsetzen ließen. Dessen Ermittler fährt nicht von außen in die aufgestörte Idylle ein, um Ordnung zu stiften, sondern nimmt Teil an der komplexen Lebenswirklichkeit der Figuren:

Der Autor heißt Simenon, und er hat einen Typus geschaffen, der, obwohl er einige Vorläufer hatte, nie mit einer solchen Leidenschaftlichkeit gesehen worden ist: der Kommissär Maigret. Ein durchschnittlicher Sicherheitsbeamter, vernünftig, ein wenig verträumt. Nicht der Kriminalfall an sich, nicht die Entlarvung des Täters, und die Lösung ist Hauptthema, sondern die Menschen und besonders die Atmosphäre, in der sie sich bewegen. [...] Man bleibt gleichgültig, im Grunde, gegen die Lösung, obwohl die Fabel meist nach bewährtem Rezept hergestellt ist. [...] Es ist ein Abschnitt des Lebens, aber das Leben läuft weiter, unlogisch, packend, traurig und grotesk zugleich.¹⁵³

Tatsächlich haben die Ermittler einiges gemeinsam, unterscheiden sich aber auch in einigen wesentlichen Punkten, was aufzuzeigen sein wird.

5. Detektivfiguren – Figurant der Ratio und *hard boiled private eye*

5.1. Serielle Wiederkehr und ästhetisches Vergnügen

Ein wesentliches Distinktionsmerkmal des Kriminalromans innerhalb der Gesamtheit der Literaturgattungen ist sein ganz besonderer Protagonist: der Detektiv (sofern in ihm ermittelt wird¹⁵⁴). Außer den Superhelden der Comics „funktioniert“ kein postmodernes Konzept des Heldentums noch so gut und ist noch so populär wie das des Detektivs, so

153 OB. S. 229.

154 Fasst man die Kriminalliteratur weit genug, dann zählt auch die (mitunter sogenannte) „Verbrecherliteratur“ dazu. Innerhalb dieser Untergattung, deren Protagonisten (in der Regel raffinierte) Kriminelle sind, kann das Konzept der Serialität ebensogut funktionieren wie im Falle populärer Serien um eine Ermittlerfigur. Bekannte Beispiele dafür sind die Serien um den Gelegenheitsmörder Tom Ripley von Patricia Highsmith und diejenige von Richard Stark (d.i. Donald Westlake) um den Berufskriminellen Parker.

scheint es. Er hat eine literarische Lebenserwartung, die die der meisten anderen Romanfiguren bei weitem überschreitet – sein Wirken beschränkt sich nicht auf ein Buch, schon C. Auguste Dupin kehrte nach seiner literarischen Geburt noch zweimal wieder, Poirot, Holmes, etc. lösten etliche Fälle, eine gelungene Detektivfigur, trägt zuverlässig ganze Romanserien, die ihren Schöpfern zu Ruhm und Reichtum verhelfen. Der Erfolg speist sich zunächst aus einem Umstand, der alle Genreliteratur, die nach „Grundformeln“ produziert wird, zu begünstigen scheint. Peter Nusser lüftet dieses „Erfolgsgesheimnis“, wenn er anhand der Geschichten um Holmes feststellt, dass

jedes Wiedererkennen ästhetisches Vergnügen auslöst, sei der Anlass noch so unbedeutend. Nicht allein der Spaß am Mitdenken also, sondern – und vielleicht besonders – der Spaß an den stereotyp wiederkehrenden Erkennungszeichen der Charaktere und ihrer Handlungen sicherte den Sherlock-Holmes-Geschichten einen so breiten Erfolg.¹⁵⁵

Er stimmt darin mit der leserpsychologischen Diagnose Umberto Ecos überein, der in den iterativen Eigenschaften der Trivilliteratur die nachdrückliche Einladung an den Leser sieht, sich auszuruhen. So sei die „passive“ Rolle beim Lesen von Texten, die nach bekannten Mustern funktionieren, einem grundsätzlichen Verlangen des Lesers entsprechend¹⁵⁶. Folgt man dieser Einschätzung, so ergibt sich eine geradezu paradoxe Charakterisierung des Kriminalromans, der dem Leser gleichzeitig Rätselspannung und Nervenkitzel bietet, gleichzeitig aber die Freuden des Wiedererkennens und die Entspannung bei der Auseinandersetzung mit Altbekanntem beschert.

Diese Darstellung der rein formalen Vorzüge von Genreliteratur werden ergänzt durch eine Einschätzung Dieter Wellershoffs, der in der strengen Form gewissermaßen eine Bändigung des eigentlich unangenehmen, problematischen Gegenstands sieht. Ihm zufolge „schmarotzt der Detektivroman am Verbrechen. Er ist ein Rahmen, in dem man sich eine Weile genussvoll damit beschäftigen kann, eine Umgangsform mit Sicherheitsgarantie unter der Führung eines Fachmanns und mit der Gewissheit eines guten Endes.“¹⁵⁷ Und so vertraut der Leser wohl immer wieder auf den zuverlässigen Geleitschutz durch die Welt des Verbrechens durch seinen alten Bekannten. Der Detektiv filtert und vermittelt die Schrecken und Gefahren zugleich, seine Integrität und Kompetenz gewährleisten eine sichere Beurteilung des Blicks in die Abgründe von

155 Nusser: *Der Kriminalroman*. S. 90.

156 „Eco suggests, that readers of popular literature willingly accept, or even actively desire, the passive interpretive role assigned to them by closed texts. In particular, it is the iterative nature of these narratives that offers a reader 'an indulgent invitation to repose'“

Diese Zusammenfassung findet sich in: Hall, Katharina: *The author, the novel, the reader and the perils of 'Neue Lesbarkeit': A comparative analysis of Bernhard Schlink's Selbs Justiz and Der Vorleser* In: *German Life & Letters*. LIX (2006). S. 449.

157 Wellershoff: *Vorübergehende Entwirklichung*. S. 506.

Mensch und Gesellschaft. Er ist die integrale Instanz, über die sich der Kriminalroman erst eigentlich konstituiert.

Thomas Kniesche hält fest: „die immer wiederkehrende Figur des selben Detektivs verankert jedes neue Buch im Gedächtnis und der Erwartungshaltung – und damit auch dem Kaufverhalten – der Leser.“¹⁵⁸

5.2. Superhirn und harter Bursche

Im Folgenden soll das Spektrum der Detektivfiguren anhand von zwei mehr oder weniger typischen Varianten abgesteckt werden, die jeweils paradigmatisch geworden sind und nach deren Vorbild, oder zumindest in Anlehnung an diese, zahlreiche Detektivfiguren konzipiert wurden:

Zum einen der „Scharfsinnsheld“, der in den bisher beschriebenen Werken in den verschiedenen Formen von Dupin, Holmes, Poirot mehr oder weniger deutlich wiederzuerkennen ist und der *hard boiled private eye*, der als „männlicheres“ Gegenstück in einer weitaus diffuseren (finsternen?) diegetischen Welt einsam, aber entschlossen die Fahne der Moral hochhält. So oder so übt die Figur des Detektivs eine große Faszination auf den Leser aus, der Kriminalroman „findet für die Sehnsucht nach Tapferkeit und Integrität in einer unheroisch gewordenen Welt plastische Bilder“¹⁵⁹, wie Brittnacher feststellt. Die Ermittler sind Helden, die, mit überlegenen Fähigkeiten ausgestattet, das Böse zu bekämpfen und die Ordnung zu restituieren suchen.

An den Literaturformen um den *hard-boiled detective* und den *armchair detective* lassen sich jeweils ganz spezifische Konstellationen von Recht und Gerechtigkeit, genauer: von öffentlicher Ordnung und individueller Moral, festmachen.

5.3 Der Detektiv und die Ratio

Im klassischen Kriminalroman wird eine Übereinstimmung von Wahrheit und Gerechtigkeit impliziert. Der Mord kommt als Rätsel daher. Die Lügen müssen abgebaut werden, die Indizien in Kausalketten eingeordnet werden. Daraus ergibt sich eine einheitliche Gesamtgeschichte, die ein eindeutiges Urteil über die Schuld eines Einzelnen zu enthalten scheint. Gerechtigkeit wird per se nicht problematisiert, der Mord spricht eine eindeutige Sprache, ist indiskutabel, der Täter muss entfernt werden. Ulrich Schulz-Buschhaus spezifiziert das Heldentum des „Scharfsinnshelden“ als „intellektuellen Heroismus einer Rationalität, die neben dem Bösen spezifischer noch

158 Kniesche, Thomas: *Vom Modell Deutschland zum Bordell Deutschland. Jakob Arjounis Detektivromane als literarische Konstruktionen bundesrepublikanischer Wirklichkeit*. In: Moraldo, Sandro M. [Hrsg.]: *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005. S. 31.

159 Brittnacher: *Unterhaltsame Morde*. S. 61.

das Irrationale, Absurde und Unsinnige vernichtet.“¹⁶⁰

Wie einheitlich die Wahrheit, auf die seine Ratio abzielt, beschaffen ist, führt Peter Hühn weiter aus: „Die Leichtigkeit des Abschlusses scheint sich im klassischen Detektivroman der konventionellen Prämisse zu verdanken, daß eine grundlegende Kongruenz zwischen Sprache, Denken und Realität besteht, die nur zeitweise durch den Verbrecher getrübt wird.“¹⁶¹ Dieter Wellershoff spricht von der Fähigkeit des Detektivs, „alles wahrzunehmen und die vernunftgemäße Kohärenz der Erscheinungen wiederherzustellen.“¹⁶²

Wird die Realität nur vollständig gedanklich erfasst, mit einem gewissen Aufwand, aber letztlich erfolgreich bis ins letzte Indiz, so braucht der Detektiv die Gesamtdeutung nur noch auszusprechen.

Das Rätsel mitsamt seiner Sekundärgeheimnisse transzendiert nicht etwa das Wissen und das Vorstellungsvermögen des Detektivs, die Unordnung der vielfältigen Spuren muss nur anders angeordnet werden und verweist dann in einer einwandfreien Beweiskette auf ein allgemeinverständliche Erklärung, ohne dass psychologisch abweichende Muster, fremde Konzepte von Ehre oder ähnliches miteinbezogen werden müssten. Die Lösung, die häufig vor den versammelten Verdächtigen vorgetragen wird, ist für alle gleichermaßen transparent und völlig einleuchtend, geht also in gewisser Weise nicht über den „gesunden Menschenverstand“ hinaus. Der stimmige Gesamtzusammenhang der faktischen Erscheinungen und der Informationen, die die Zeugen geben, ist also nur eine Frage der analytischen Kompetenz. Die Interpretation bedarf keiner komplexen Theorien. Alida Bremer unterstreicht:

„Die Möglichkeit, einen Fall vollständig zu klären [...] die in den Kriminalromanen immer wieder gefeiert wird, ist immer auch Ausdruck einer solchen „großen metaphysischen Erzählung“, der „Erzählung“ über die Möglichkeit der Wahrheitsfindung, d.h. über die Existenz einer Wahrheit.“¹⁶³

Die Rationalismus-, bzw. Positivismusgläubigkeit der säkularisierten Gesellschaft enthält also das Heilsversprechen, ein allumfassendes Narrativ produzieren zu können, in dem die Welt erfasst ist, wie sie sein sollte. Der Delinquent wird gewissermaßen aus der Gleichung entfernt, damit die Geschichte wieder stimmt.

160 Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Kriminalromane jenseits des Krimi. Von Dorothy Sayers bis Leonardo Sciascia*. Zitiert nach: Digitales Archiv der Schriften Schulz-Buschhaus' der Uni Graz (<http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-063-55/bdef:TEI/get/>) [Ursprünglich in.: Die Horen 148 (1987), S. 7–16.]

161 Hühn, Peter: *Der Detektiv als Leser*. In: Vogt 1998. S. 233.

162 Wellershoff: *Vorübergehende Entwirklichung*. S. 506.

163 Bremer: *Kriminalistische Dekonstruktion*. S. 44 f.

Der Skeptiker Friedrich Dürrenmatt wendet sich insbesondere in seinem als *Requiem auf den Kriminalroman* bezeichneten Roman *Das Versprechen* gegen diesen überkommenen Aufklärungsoptimismus und den Glauben an den allumfassenden Möglichkeit der Erklärbarkeit. Er nennt den Detektiv eine der „typischsten Gestalten des neunzehnten Jahrhunderts“¹⁶⁴, Edgar Marsch ergänzt „[...] die im 19. Jahrhundert stabile Instanz der Weltdeutung [...] wird gründlich seziert.“¹⁶⁵

Siegfried Kracauer schreibt 1925 einen philosophischen Essay über den Detektiv, indem er ihn als den „Figurant der Ratio“¹⁶⁶, der „in der durchrationalisierten Gesellschaft Repräsentant des absoluten Prinzips“¹⁶⁷ ist. Er spekuliert über die merkwürdige Eigenschaftslosigkeit der Detektivfiguren und kommt zu dem Schluss, da „die ratio [...] das leerschwingende Denken schlechthin“¹⁶⁸ sei, finde dies seine Entsprechung in der Ausgestaltung der Detektivfigur: „Die Transzendierung ins Psychologische bleibt auf halbem Wege stehen, sie haucht der Figur Seele ein, ohne die Seele hinauszuspannen über sich selbst.“¹⁶⁹

Alida Bremer erhebt Einspruch gegen diese verkürzte Darstellung und sieht vielmehr eine Entsprechung zwischen der Funktion des Detektivs und der klassischen Erzählweise mittels eines auktorialen Erzählers: „Seine Ratio wird eingesetzt, um das Netz von Ahnungen, intuitiven Vermutungen, psychologischen Empathien und wissenschaftlichen Erkenntnissen zu verbinden, genau wie es der Psychoanalytiker macht. Doch jeder auktoriale Erzähler verfährt ähnlich, um seiner Erzählung die narrative Logik zu verleihen.“¹⁷⁰

Bremer widerspricht also der Verkürzung, wie sie Kracauer am deutlichsten auf die Spitze getrieben hat. Die unzweifelhaft wichtige Ratio fungiert als Korrektiv, als Prüfinstanz der Versatzstücke aus zusammenfließenden Theorien und Wissensbereiche, und ordnet sie korrekt an und in eine großenTheorie ein. Er ist nicht allwissend wie der auktoriale Erzähler, doch kann alles, was er in Erfahrung gebracht hat, unfehlbar in eine wahrheitsgemäße Theorie einflechten, er hat doch immer noch das Monopol auf die richtige Deutung.

Es ist auch nachdrücklich darauf hingewiesen worden, dass ein eminent wichtiger Teil

164 Im Nachwort zu Dürrenmatt, Friedrich: *Das Versprechen* (1958); Zürich 1985. S. 158.

165 Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse*. München 1972. S. 222.

166 Kracauer, Siegfried: *Detektiv*. In Vogt 1998. S. 26.

167 Ebenda, S. 27.

168 Ebenda, S. 29.

169 Ebenda, S. 31.

170 Bremer: *Kriminalistische Dekonstruktion*. S. 44 f.

der Lösung des Rätsels per induktiver Methode, also dem Schluss aus den einzelnen Spuren auf die große Theorie der Mordgeschichte, die kreative, spekulative Hypothesenbildung ist, die nicht aus der reinen Ratio heraus entstehen kann, Rühl zieht das Fazit: „Die Induktion ist demnach kein vollständig logischer Prozess. Gerade die erste Wahrnehmung von Ähnlichkeiten, auf der die Induktion beruht, ist spekulativ“¹⁷¹.

Doch dass der Detektiv im Zuge der Entwicklung des Kriminalromans zu irren lernt, ist ein sehr langwieriger Prozess, Bremer ergänzt: „In der Tat ist erst in der Postmoderne die Aufhebung des auktorialen Erzählers bzw. des Subjekts, das die narrativen Zusammenhänge logisch erfasst, bewusst und verschiedenartig angestrebt worden.“¹⁷²

Wenn das stimmt, so trägt bereits Friedrich Glausers *Matto regiert* postmoderne Züge in sich, in dem die Wahrheitsansprüche verschiedener Narrative kollidieren und sich nicht vollends in eine große „wahre Geschichte, wie es gewesen ist“ auflösen lassen.

5.4. Außenseiter, Fremde, Exzentriker, Aristokraten, Genies

Doch während Kracauer zu sehr auf der Vereinnahmung der Figur für das Prinzip beharrt, basieren seine Überlegungen doch auf korrekten Beobachtungen: so schreibt er ihm die „Qualitäten des Mönchs“¹⁷³, eine gewisse Weltabgewandtheit, insbesondere aber die Enthaltbarkeit, bzw. Asexualität, zu und analysiert die eigentümliche Ästhetisierung, die auf der Isolation dieser Figur beruht¹⁷⁴.

Doch ist dies nicht nur auf die Stilisierung zum vollkommen „vergeistigten“ Wesen zurück zu führen, sondern dient zugleich der Akzentuierung seines Heldentums, das neben seinen überlegenen Fähigkeiten auf Integrität beruht. Denn die verschieden geartete Darstellung von persönlicher Integrität, die in jedem Kriminalroman in der ein oder anderen Form verhandelt wird, findet stets auch eine Entsprechung in der Darstellung von Körperlichkeit.

Der exzentrische Detektiv ist nicht eingebunden in die Gesellschaft und vermag deshalb, eine kritische Distanz zu wahren, unvoreingenommen und objektiv. Dies gilt für den Ausländer Poirot wie die alte Jungfer Miss Marple – „sie sind die Fremden“¹⁷⁵ und repräsentieren, wie Brittnacher feststellt: „eine sozial unschädliche Form der Devianz: sie haben sich außerhalb der Gesellschaft angesiedelt, um zur Introspektion in die Gesellschaft fähig zu sein und jene zu entlarven, die glauben, über ihr zu stehen.“¹⁷⁶

171 Rühl: *Jenseits von Schuld und Sühne*. S. 94. Vgl. auch die vorangehenden Seiten.

172 Ebenda, S. 44.

173 Kracauer, Siegfried: *Detektiv*. S. 28.

174 Vgl: Ebenda. S. 29 ff.

175 O. Rammstedt: *Zur List der kapitalistischen Vernunft*. S. 261.

176 Brittnacher, Hans Richard: *Die Emanzipation des Bösen. Zum Motiv des Serienmörders*. In: *Die Horen*. 4 (2001). S. 33.

Buschhaus fasst zusammen, inwiefern der exzentrische Status mit dem Bild des „unbürgerlichen“ Genies respondiert. Ihm zufolge

[...] pflegten die klassischen Detektive [...] als essentiell unbürgerliche, oder besser: vorbürgerliche Gestalten stilisiert zu werden. Sie waren in einer Epoche strikter Arbeitsteilung auf märchenhafte Weise „uomini universali“ geblieben, und wenn sie sich den übrigen Romanfiguren unwandelbar überlegen erwiesen, dann vor allem deshalb, weil sie ihr analytisches Vermögen noch in uneingeschränkter Freiheit ausüben konnten, weitab von den spezifisch bürgerlichen Disziplinierungen (oder Garantien) des Berufs- und Familienlebens.¹⁷⁷

Abgesehen davon erfüllen die Exzentrik, die Marotten und Spleens den Zweck, den weitgehend eindimensionalen und farblosen Hauptfiguren, die ebenso wie ihre Nebencharaktere unter den Zwängen der strengen Funktionalität leiden, ein wenig Individualität und einen gewissen Wiedererkennungswert zu verleihen.

5.5. Äußerliche Moral

Laut Schulz-Buschhaus „ist der Detektiv immer noch ein Held, wie er vom traditionellen Abenteuerroman vorgesehen war: ein Anwalt moralischer Normen, der das Normwidrige und Böse notfalls im direkten Kampf unschädlich macht.“¹⁷⁸

Doch das Böse ist im klassischen Kriminalroman mit dem Rätsel, der Störung, die die Ordnung in ihrer klaren und durchsichtigen Form trübt, identifiziert. Es wird durch die Identifizierung des Täters gelöst, die Ursachenforschung bleibt bei seiner Person stehen, diese wird entfernt.

Die Suche bleibt also so äußerlich, dass Caillois zu dem Schluss kommt:

„Seit Sherlock Holmes ist der Detektiv ein Ästhet, wenn nicht ein Anarchist, jedenfalls kein Hüter der Moral und erst recht nicht des Gesetzes.“¹⁷⁹

Dies deckt sich mit der Motivation des Detektivs – Holmes, als bestes Beispiel, greift zu Drogen¹⁸⁰, wenn er sich nicht einer kniffligen Herausforderung stellen kann, leidet aufgrund seiner geistigen Brillanz meist unter fürchterlicher Langeweile, die Freude über die Ablenkung ist dementsprechend deutlich stärker als eine kaum zum Ausdruck gebrachte moralische Entrüstung.

Laut Schulz-Buschhaus sind

alle Geschichten derart angelegt, dass dem „scientific detective“ nichts moralisch Ambivalentes oder auch nur Problematisches widerfährt. So kompliziert auch manchmal die detektivischen Forschungen sein mögen, die Frage nach dem Gut oder Böse einer Handlung ist in der Welt des Sherlock Holmes stets leicht zu beantworten. Außerdem waltet in dieser Welt eine eherne Providenz, die oft strafend Gerechtigkeit übt, wo der Detektiv nach der Lösung des Rätsels und der Abwendung von Gefahr sich an der Verfolgung des Schuldigen nicht weiter interessiert zeigt [...]¹⁸¹

177 Schulz-Buschhaus: *Kriminalromane jenseits des Krimi*. [Online]

178 Schulz-Buschhaus: *Kriminalromane jenseits des Krimi*. [Online]

179 Caillois, Roger. *Der Kriminalroman*. Zitiert nach Rühl: *Jenseits von Schuld und Sühne*. S. 102.

180 Rühl: *Jenseits von Schuld und Sühne*. S. 90.

181 Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. S. 50 f.

Auch Hercule Poirot zeichnet seine Arroganz aus, getrieben vom Ehrgeiz, immer wieder aufs neue Beweisen zu können, das seine berühmten „kleinen grauen Zellen“¹⁸² zuverlässig jedes Rätsel lösen. Hauptsächlich freudig, kaum erschüttert oder empört, nehmen sie ihr Handwerk auf. Doch sie bedürfen keiner intrinsischen moralischen Motivation, weil sich die von ihnen geleistete Enträtselung mit der Wiederherstellung der Gerechtigkeit deckt. Wie selbstverständlich dient die Jagd auf den Mörder der Gerechtigkeit.

Der Leser ist entlastet, kann wie der Detektiv amoralisch den Rätselfreuden frönen, der dabei wie selbstverständlich der Gerechtigkeit dient. Laut Rammstedt führt dies zu folgender Lesehaltung: „wir können die Welt [...] als völlig rational durchtränkt sehen und zugleich uns emotional willkürlich verhalten, was sich trotz des scheinbaren Gegensatzes auf einer höheren Ebene der Rationalität“¹⁸³ zusammenzufügen scheint.

5.6. Verinnerlichte Moral: Hard-boiled detective – das Superhirn bekommt einen Körper

Der Entwurf des *hard-boiled detectives* basiert auf der Diskrepanz zwischen äußerer, brüchig und korrupt gewordenen Ordnung und umso stärker betonter innerer Moral und Integrität. Er ist in mehrfacher Hinsicht der geradezu antithetische Gegenentwurf zum *armchair detective* des Golden Age. Chandler beschwört eine Welt, in der insbesondere die Reichen und Mächtigen allesamt in kriminelle Machenschaften verwickelt sind und „in der kein Mensch mehr sicher durch eine dunkle Straße gehen kann, weil Recht ein Ding ist, das wir zwar dauernd im Munde führen, aber in die Praxis nicht einführen wollen.“¹⁸⁴ Die finstere diegetische Welt der neuen amerikanischen Schule ist immer wieder lesbar als sarkastischer politischer Kommentar zur amerikanischen Gesellschaftsordnung, unter dem Eindruck der Prohibitionszeit und der *Great Depression*¹⁸⁵.

Die im Rätselkrimi noch selbstverständliche Übereinstimmung zwischen dem Recht, das sich in der äußeren Ordnung ausdrückt, und der Gerechtigkeit der Detektionshandlung, die der Wiederherstellung dieser Ordnung dient, ist aufgehoben.

182 Kein Nachweis nötig.

183 Rammstedt: *Zur List der kapitalistischen Vernunft*. S. 265.

184 SKM. S. 337.

185 Dietze weist allerdings darauf hin, dass diese Umstände zu Chandlers Zeiten als Autor bereits der Vergangenheit angehörten, während die weitverbreitete Korruption und Doppelmoral der Prohibitionszeit von Hammett tatsächlich zeitgenössisch verarbeitet wurde. Chandlers Rückgriff auf die alten Zeiten entspricht einer nostalgischen Schreibposition, die die „schlimme Zeit“ gleichzeitig verklärend (fiktionalisierend) als eine beschreibt, in der „Männer noch richtige Männer“ waren. Vgl. Dietze, Gabriele: *Hardboiled woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg 1997. S. 58 ff.

Der neue Typus des Privatdetektivs kann nur Schneisen schlagen im unrettbar verderbten Dschungel der Großstadt mit seinen Wucherungen der Unmoral und Korruption.

Als bezeichnend für den radikalen Bruch mit grundlegenden Genrekonventionen soll hier die vielfach kolportierte Anekdote angeführt werden, im Vorfeld der Verfilmung des Romans *The Big Sleep* habe sich für die Autoren der Drehbuchadaption, bezüglich eines Nebenstrangs der Handlung die Frage ergeben, wer eine bestimmte Figur ermordet habe. Daraufhin sollen sie Kontakt mit Chandler aufgenommen haben und es stellte sich heraus, dass der Autor selbst diesen Strang des Romans nicht zu lösen vermochte, dies aber auch nicht für nötig befand. Inwiefern sich diese Anekdote genau so zugetragen haben mag, ist irrelevant¹⁸⁶. Sie sei hier nur als Symptom dafür erwähnt, dass spätestens mit der Ausprägung des *hard-boiled detectives* ein Kriminalroman nicht mehr restlos aufgehen muss. Rätsel bleiben ungelöst, Fragen unbeantwortet, der Krimi bildet nicht mehr eine „heile“ Welt ab, in der kein Rätsel ungelöst und kein Verbrechen ungesühnt bleibt. Ganz im Gegenteil: das Verbrechen sprießt ubiquitär. Stellten die „alten“ Detektive bei aller (angedeuteten) moralischen Indifferenz die Integrität der Welt wieder her, löst der neue Typus des Detektivs zwar den einzelnen Fall, ist aber vornehmlich um die Wahrung der eigenen Integrität bemüht. Er verliert immer wieder den Überblick und irrt umher, geht den Verdächtigen so penetrant auf die Nerven, bis sie sich zu verräterischen Unachtsamkeiten hinreißen lassen, ist also ständig in Bewegung, statt zu hoffen, vom *arm chair* aus etwas bewegen zu können – das Verhältnis der Komponenten verschiebt sich stark zugunsten der Action, die Analysis verliert deutlich an Dominanz.

Chandler entwirft einen Protagonisten, der alle Attribute des Gerechten in sich vereint: „[...] durch diese schäbigen Straßen muss ein Mann gehen, der selbst nicht schäbig ist, der eine reine Weste hat und keine Angst. Der Detektiv in dieser Art von Story muss so ein Mann sein. Er ist der Held; er ist schlechthin alles.“¹⁸⁷ Er bewahrt laut Ulrich Schulz-Buschhaus „eine moralische Integrität und Unabhängigkeit des Handelns, die angesichts der Korruptheit seiner Umwelt etwas letztlich Unerklärliches und Märchenhaftes besitzt.“¹⁸⁸

War der Lehnstuhldetektiv englischer Prägung tendenziell asexueller „Figurant der

186 Vgl. Homepage des österreichischen Filmmuseums. [s. Anhang] Und: International Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0038355/trivia>.

187 SKM. S. 341.

188 Schulz-Buschhaus: *Kriminalromane jenseits des Krimi*. [Online]

Ratio“ (s.o.), so umfasst die Ausgestaltung des neuen Helden mehrere Persönlichkeitsebenen: Emotionen, Humor, eine nicht mehr allmächtige, dennoch ausgeprägte Intelligenz und nicht zuletzt Sexualität.

Gabriele Dietze hat herausgearbeitet, dass es in der hard boiled-Literatur von Hammett und Chandler bis in die aktuellen Ausformungen dieses Typus der Detektivliteratur immer um Auseinandersetzungen mit einem prekär gewordenen Verständnis der Geschlechterrollen geht, dass bedrohte Männlichkeit verhandelt wird und Männlichkeitsbilder entworfen werden.

In seinem Aufsatz *The Simple Art of Murder* beschwört Raymond Chandler in der dreißig Druckzeilen langen Schlussapologie zwanzigmal das Wort „Mann“ in Verbindung mit Adjektiven wie stark, vollständig, ungewöhnlich und großartig. Dieser Exzess an männlicher Selbstbehauptung kommt durch das Bedürfnis zustande, das Genre Kriminalroman den Händen alter britischer Damen zu entreißen, oder anders gesagt, es ging um eine Amerikanisierung und Marginalisierung des Genres.¹⁸⁹

In der expliziten Heroisierung des einzelgängerischen, aufrechten Mannes, finden Hypermaskulinisierungsstrategien¹⁹⁰ ihren Ausdruck, die jedoch von Autor zu Autor und Buch zu Buch ganz unterschiedlich und durchaus komplex verhandelt werden. So stellt Dietze beispielsweise heraus, dass Chandlers Phillip Marlowe seine Heldenhaftigkeit gerade dadurch unter Beweis stellt, dass er der Versuchung nicht erliegt und so eine männliche Integrität wahrt.

Der private eye wird mit seiner Körperlichkeit (die ihn von den Figuranten der ratio unterscheidet) viel tiefer in die Fälle verstrickt, als es einem Holmes oder Poirot gegeben war.

Er ist mit Haut und Haar in die Fälle verstrickt – libidinös verstrickt, verwirrbar und verführbar, und scheut nicht die körperliche Auseinandersetzung im Kampf. Der hard-boiler gerät regelmäßig in Lebensgefahr, wird unter Drogen gesetzt und zusammengeschlagen – er kommt niemals körperlich unbeschadet aus der Sache heraus, hat dafür seine moralische Unversehrtheit aufs neue Bewiesen. Die Unbedingtheit und Unverrückbarkeit seiner moralischen Position formuliert Chandler mit den Worten: „Er muss, um einen ziemlich abgedroschenen Ausdruck zu gebrauchen, ein Mann von Ehre sein – aus Instinkt, aus innerster Notwendigkeit, ohne Gedanken daran und gewiss auch ohne Worte darüber.“¹⁹¹ Diese geradezu fundamentalistische Position äußert sich immer wieder darin, dass der Detektiv tollkühn und ganz allein die gefährlichsten Gangster und korruptesten Polizisten konfrontiert und provoziert, statt zu tricksen und zu taktieren, er

189 Dietze: *Hardboiled Dick*. S. 255.

190 Vgl. Dietze: *Hardboiled woman*. S. 25 ff.

191 SKM. S. 341.

steht immer wieder uneingeschränkt für seine Überzeugungen ein. Dennis Porter nennt ihn „a pragmatic man of action but one with a work ethic that requires him to take all the punishment low-life hitmen or venal cops can hand out and come back for more.“¹⁹² Thomas Kniesche formuliert treffend, wie prekär der Status des Detektivs ist: „Während der klassische Detektiv wirklich ein Außenseiter der Gesellschaft ist, kann sich gerade der hard-boiled detective den Umarmungen dieser Gesellschaft nicht entziehen.“¹⁹³ Kniesche arbeitet heraus, dass die Unabhängigkeit des Helden auch auf der finanzieller Ebene bedroht ist. Mancher „normale“ Detektiv (später nennt er Holmes und Nero Wolfe) wird am Ende des Falls bezahlt, womit auch symbolisch das Ende und die endgültige Abgeschlossenheit des Falles und die Übereinstimmung von Detektiv und Auftraggeber markiert werden. Der *private eye* Chandlers hingegen, „als Kleinunternehmer einer Detektei zwar durchaus in das bürgerliche Wirtschaftsleben eingegliedert“¹⁹⁴, muss sich regelmäßig von seinen ursprünglichen Auftraggebern lossagen, wenn er auf ihre Verstrickungen in den Fall stößt, und Bestechungsversuche verschiedener Parteien zurückweisen. „Er ist von Anfang an in den symbolischen Austausch von Schuld verwickelt“, stellt Kniesche fest. Ihm zufolge: „definiert diese Verwicklung geradezu seine Subjektposition.“¹⁹⁵ Denn obwohl er ein „relativ armer Mann“ ist, so Chandler, nimmt er „von keinem Menschen schmutziges Geld“¹⁹⁶. Der Anspruch, die Welt zurecht zu rücken, weicht einem geradezu puritanischen Ethos, das sich hauptsächlich damit bescheidet, die eigene Integrität zu verteidigen. Dietze fasst die Heldentaten des Chandlerschen Detektivs so zusammen:

Seine triumphalsten Siege erringt er gegen sich selbst, wenn er das Honorar zurückgibt oder der Lockung einer der allgegenwärtigen *femmes fatales* widersteht. Auch das Ergebnis seiner Tätigkeit ist bescheiden; das organisierte Verbrechen bleibt unbehelligt und ein Mord fast ungesühnt.¹⁹⁷

Der von Chandler im Essay vielfach beschworene „Realismus“ findet sich teilweise in Milieubeschreibungen der Unterschicht, der Halbwelt und der Sphäre der Berufskriminellen (deren bloße Erwähnung mit den bisherigen Konventionen der Verbrechensdarstellung im Krimi brach). Chandler spricht in seinem Essay den Leser direkt an: „Es riecht nicht eben angenehm in dieser Welt, aber es ist die Welt, in der Sie leben [...]“¹⁹⁸ Er kann nicht für sich reklamieren, ein umfassendes, differenziertes

192 Porter, Dennis: *The private eye*. In: Priestman, Martin [Hrsg.]: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge 2003. S. 105.

193 Kniesche: *Vom Modell Deutschland zum Bordell Deutschland*. S. 35.

194 Schulz-Buschhaus: *Kriminalromane jenseits des Krimi*. [Online]

195 Kniesche: *Vom Modell Deutschland zum Bordell Deutschland*. S. 34.

196 SKM. S. 342.

197 Dietze: *Hardboiled woman*. S. 55.

198 SKM. S. 341.

Weltbild zu entwerfen, sondern vielmehr, dem Lesers, der sich vielleicht einst im Rätselkrimi eskapistischen Gelüsten hingab, „reale“ Ausschnitte der Wirklichkeit ins Bewusstsein zu rufen, die das Bild einer wohlgeordneten Welt nachhaltig schädigen, und Abgründe hinzufügen, über die sich nicht hinwegsehen lässt.

Realistisch sind darüberhinaus wohl hauptsächlich seine Dialogsequenzen, denn die verwendete Sprache entspricht dem Idiom „der Straße“ und der einfachen Leute seiner Zeit. Ob die Form des Dialogs ebenso als realistisch gelten kann, ist zu bezweifeln. Der Detektiv äußert sich fortwährend in Form von *wise-cracks*, geistreich-ironischen Sprüchen, fast Aphorismen, in denen er immer wieder verbal seine Souveränität behauptet und Behauptungen seiner Dialogpartner hinterfragt und unterminiert. Nur ein Bruchteil seiner Äußerungen beschränkt sich auf reine, unvermittelte Information ohne humoristische, kommentierende Ebene. Diese permanente uneigentliche Art zu sprechen betont durchgehend seinen wachen kritischen Geist und seine Individualität. Gleichzeitig entlarvt dieser Sprechmodus die Fragwürdigkeit seiner vermeintlich unverstellten, tatsächlich aber verlogenen Umwelt.

Porter findet interessanterweise den Realismus insbesondere in der existenzialistischen Weltanschauung des Detektivs ausgedrückt, die sich aus einem realistischen, „illusionslosen“ Lebensgefühl im Verbund mit seiner sachlichen, nüchternen Souveränität ergibt:

If there is any literary realism [...] apart from a few evocations of settings, it is to be found in a kind of witty, laconic, hard-bitten philosophy that insists in the absurdity and randomness of events, and the individual's existential loneliness [...]¹⁹⁹

Der Detektiv der *hard-boiled school* ist klassischerweise auch der Ich-Erzähler, die Romane sind durchgehend perspektiviert und die ironische, skeptische, mitunter zynische Haltung des Detektivs prägt somit entscheidend die dargestellte Wirklichkeit. Immer wieder bietet die Erzählung Raum für pointierte, skeptische, philosophische Sentenzen, außerdem ist Chandlers Prosa geprägt von schrägen poetischen Bildern und Vergleichen.

Die aufwändige, vielfältige, schillernde sprachliche Ausgestaltung entspricht in Grundzügen Glauzers Absicht zu „fabulieren“ (s.o.), bei beiden Autoren wird großes Gewicht aufs Detail gelegt.

Durch die Ich-Perspektive bietet der *private eye* ein weitaus größeres Identifikationspotential als der meist durch eine Begleitfigur vermittelt dargestellte „Scharfsinnsheld“, der dem Leser bei der Auslegung immer einen Schritt voraus ist, und

199 Porter: *The private eye*. S. 101 f.

Bewunderung hervorruft, aber keine Identifikation provoziert.

Es bleibt festzuhalten, dass die hier anhand von Chandlers Werk dargestellte Form von Kriminalliteratur die unterkomplexen Selbstverständlichkeiten der Romane des *Golden Age* vermeidet. Doch die neuen Detektivgeschichten sind wesentlich geprägt von der glorifizierenden Darstellung ihrer Helden im Widerstreit mit einer durch und durch schlechten Welt. Wellershoff diagnostiziert, dass die intendierte Darstellung des Idealismus und der Heldenhaftigkeit der Detektive allen Realismusanstrengungen zuwiderläuft: „Diese moralischen Wunschvorstellungen Chandlers haben seinen Realismus verdorben. Sie haben seine Welt in eine milieurealistische Abstraktion verwandelt, die von einfachen starren Gegensätzen strukturiert wird.“²⁰⁰ Er hält fest, dass sich Hammett und Chandler im Gegensatz zur alten Garde der englischen Krimischreiber nicht auf die säuberliche Konstruktion einer Kunstwelt als Spielfläche ihrer Rätselspiele kaprizierten, sondern fasst zusammen, dass sie „begannen [...] sich für die alltägliche Welt zu interessieren, die sie dann im Rahmen einer neuen Sachlichkeit aufs neue mythisierten.“²⁰¹

Dietze hat klargemacht, inwiefern die Sehnsucht nach einem neuen Heldentum im Kriminalroman aus einem Abwehrimpuls der gekränkten Männlichkeit herrührt. „Den adelig-dekadenten, homosexuell konnotierten und feminisierten Intelligenzler-Detektiven [...] werden nun vorsätzlich harte Jungs gegenübergestellt“²⁰² – aus der betonten „Rückbesinnung“ auf eine heroische Männlichkeit entsteht der einsame Detektiv. Die diesem Kult um den männlichen, aufrechten, einfachen Amerikaner inhärente Tendenz zum Chauvinismus äußert sich in den Romanen zeitweilig in rassistischen und homophoben²⁰³ Passagen, in Formen von „class *ressentiment*“²⁰⁴ gegenüber der zwielichtigen Oberschicht (die Welt ist so grundsätzlich schlecht, dass derjenige, der in ihr Erfolg hat und Karriere macht, besonders verdächtig erscheinen muss).

Die vordergründige Gesellschaftskritik, die sich auf die Nähe eines rücksichtslosen, entfesselten Kapitalismus zum Verbrechen bezieht (und den häufigen Übergang des einen ins andere), um soziale Desintegration, die miserable Situation der unteren Schichten etc., liefert in der Regel nicht die Auflösung des eigentlichen Rätsels – hinter diesem steckt bei Chandler meist die *femme fatale*, eine so verführerische wie

200 Wellershoff: *Vorübergehende Entwirklichung*. S. 509.

201 Ebenda. S. 508.

202 Dietze: *Hardboiled dick*. S. 255.

203 Vgl. Porter: *The private eye*. S. 107.

204 Porter: *The private eye*. S. 109.

rücksichtslose Frau, die aus allgemeinen, persönlichen Gründen mordet. Dies wertet Schulz-Buschhaus als Rückfall hinter der konkreten gesellschaftskritischen Ansatz.

Schulze-Buschhaus:

Die kritische Schilderung der amerikanischen Gesellschaft [...] rückt [...] über weite Strecken in den Vordergrund der Chandlerschen Romane. In dieser scheinbar bevorzugten Position riskiert sie jedoch immer, am Ende von einer zunächst verborgenen Hintergrundhandlung überrascht und entwertet zu werden. Dabei ist die Lösung dieser Hintergrundhandlung, um überraschend zu wirken, verpflichtet, sich von der Schilderung des Vordergrunds möglichst kontrastierend abzuheben. Das heißt: ist der Vordergrund von der Darstellung des historisch spezifischen Unwesens der „gangs“ und „rackets“ besetzt, so bleibt für den Hintergrund nichts anderes übrig als das historisch unspezifische Verbrechen aus Liebe und Eifersucht.²⁰⁵

Doch man könnte auch sagen, dass Chandlers kritisches Hauptaugenmerk bei der Betrachtung der Gesellschaft seiner Zeit der Entwicklung eines neuen weiblichen Selbstbewusstseins und den damit einhergehenden Emanzipationsbestrebungen gilt, und die große Gefahr für das männliche Selbstbild, die männliche Identität damit gegeben sind. Die gefährliche Weiblichkeit der *femmes fatales* wird zwar nicht eindeutig als die gefährliche „neue“ Weiblichkeit identifiziert, doch lassen sich die Charakterzüge der manipulativen, rücksichtslosen, selbstbezogenen Frauenfiguren durchaus als negativer Ausdruck eines konkreten neuen weiblichen Bewusstseins auslegen.

Chandler wäre somit also nicht einfach dem Zwang zum verblüffenden Ende unterlegen, sondern verfolgt auch in seinen Pointen eine (vielleicht überspitzte, vielleicht „unbewusste“) sozialkritische Intention. In Form einer überzeichneten, glorifizierten Männlichkeit beschwört er eine fragwürdig gewordene Größe, eines vormals (scheinbar) unproblematischen Kategorie, über die sich die Identität des Mannes wesentlich konstituierte.

Doch die Identität und die moralische Integrität sind angreifbar geworden, die Welt ist aus den Fugen geraten und der Held der neuen Zeit muss sich immer wieder von neuem beweisen, er ist dementsprechend strapaziert und defensiv eingestellt. Chandler entwirft das Bild eines unaufhörlichen Kampfes, vornehmlich um des Detektivs eigene Haut.

5.7. Polizisten und Detektive – Beamte des Rechts oder moralische Individuen?

Dadurch, dass das ausgeprägte und stark betonte moralische Gewissen des Helden nun regelmäßig in Konflikt mit der Gesellschaft in ihrer spezifischen Verfasstheit gerät, entsteht spätestens seit Einführung des neuen Ermittlertypus' in den Kriminalroman eine grundlegende Konfliktsituation, wesentliches Spannungsmoment. Dietze nennt den *hard-boiled private eye* eine „Schwellenfigur zwischen Recht und Gerechtigkeit, Staat

205 Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. S. 151.

und Vigilantismus.²⁰⁶ Dieser Status des Detektivs ist paradigmatisch für ganze Generationen späterer Detektivfiguren.

Nun könnte man vermuten, dass mit der Einführung von Polizisten als Ermittlerfiguren diese Konfliktsituation wieder entschärft wird. In den älteren Kriminalromanen wurden Polizisten nur als Kontrastfolie der Inkompetenz und Einfallslosigkeit gegenüber dem überlegenen Scharfsinnshelden benötigt. Regelmäßig wurden sie als überforderte Stümper dargestellt, die sich oft gezwungen fühlten, den überlegen Laien kleinlaut und widerwillig zu konsultieren, wenn sie nicht weiter wussten. In den Romanen der *hard-boiled school* waren, gemäß der klaren Unterscheidung zwischen korrupter Gesellschaft und integrem Individuum, Polizisten tendenziell selbstherrlich, brutal und korrupt, ihr Zorn über die private Konkurrenz führte nicht selten zu Gewaltausbrüchen gegenüber dem Detektiv.

Doch mit der „Verbeamtung“ des Ermittlers werden seine moralischen Konflikte in der Regel nur noch stärker veranschaulicht. Der Detektiv in Uniform ist kein braver Ordnungshüter im Dienste der Gesellschaft, der folgsam die Rechtsnormen anerkennt. Notorsche, wiederkehrende Muster der Kriminalromane um einen Polizisten sind der Konflikt mit Vorgesetzten und die eigenmächtige Überschreitung des eigenen Zuständigkeitsbereichs. Gewissermaßen übernimmt der karrieristische Vorgesetzte sogar die Rolle des Watson, da er die Indizien nicht richtig zu deuten weiß, während die „untrügliche Intuition“ den Helden gegen alle Widerstände seinen Fall weiter verfolgen lässt, statt ihn zu den Akten zu legen. Die Insubordination des Ermittlers erweist sich immer wieder als Akt der Zivilcourage. Er setzt der bürokratischen Verwaltung des Rechts durch seine Behörde seinen persönlichen Gerechtigkeitswillen entgegen. Die kriminalistische Überlegenheit des Polizisten übersteigt die seiner Vorgesetzten, seine Darstellung als integre Figur wird immer wieder dadurch abgerundet, dass er zu sperrig und zu wenig opportunistisch ist für eine reibungslose Karriere in Staatsdiensten.

Während die Versetzung des Detektivs in den Polizeidienst, beispielsweise die Erfindung Maigrets, der Repräsentant der Pariser Polizei ist, mehr Realismus im Sinne einer Annäherung an die Wirklichkeit der Strafverfolgung in den demokratischen Gesellschaften des zwanzigsten Jahrhunderts bedeutet, bleibt dennoch seine moralische und seine kriminalistische Überlegenheit gewahrt. Und obwohl er durchaus mit anderen zusammenarbeitet, seine Untergeben delegiert und von ihren Ermittlungen profitiert, laufen alle Fäden bei ihm zusammen, er ist derjenige, der die zusammengetragenen

206 Dietze: *Hardboiled woman*. S. 276.

Informationen interpretieren muss und dies als einziger kann, er unternimmt und befiehlt die für die Lösung des Falls entscheidenden Schritte, sein Sonderstatus wird nie infrage gestellt. Der heldenhafte Detektiv bleibt, wenn auch in Polizeiuniform, erhalten. Ein Realismus der Widrigkeiten des Polizeialltags, einschließlich der Notwendigkeit, Berichte zu schreiben und Akten zu ordnen, Überstunden zu absolvieren, stundenlange, ereignis- und ergebnislose Überwachungen durchzuführen, des Bearbeitens mehrerer Fälle gleichzeitig etc. findet erst im *police procedural* seinen kriminalliterarischen Ausdruck²⁰⁷. In dieser Form des Kriminalromans erscheint das Verbrechen in der Regel nicht mehr nur in Form des Mordes, diverse Abstufungen des Verbrechens und eine entsprechend differenziertere Bandbreite der moralischen Beurteilung finden ihren Ausdruck. Das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit kann anhand ganz konkreter Beispiele nun auch dort ausgeleuchtet werden, wo Banalitäten für die Polizisten einen ungeheuren Aufwand verursachen oder ein Verfahrensfehler zur Entlassung eines Schwerverbrechers führt. Die realistische Darstellung des Teamworks innerhalb der Polizei kommt zunehmend ohne den herausragenden Geist eines Einzelnen aus, unterschiedlich kompetente und erfahrene, aber selten geniale Ermittler bearbeiten die Fälle im Rahmen der rechtsstaatlichen Normen.

Doch so viel Realismus (im Sinne eines so weit gefassten Ausschnitts des Polizeialltags) bildet die Ausnahme – in der weiterhin populärsten Variante, dem „geradlinigen“ Kriminalroman, der, in Grundzügen gesprochen, die Untersuchung eines einzelnen Mordfalls (oder einer Mordserie) durch einen überschaubaren Kreis von Ermittlern, meist um eine zentrale Gestalt gruppiert, mit ausgeprägten moralischen Ansichten und außerordentlicher kriminalistischer Kompetenz abbildet, spielen Kompetenzstreitigkeiten innerhalb und zwischen den Behörden, die Auswirkungen politischer Einflussnahme, die Widrigkeiten der Bürokratie etc., eine untergeordnete Rolle.

5.8. Private Motivation statt offiziellem Auftrag

Auch für die hier näher untersuchten Romane erweist sich: die Ermittlerfiguren sind gewissermaßen nicht in erster Linie Polizisten. Wachtmeister Studer kehrt (im Gegensatz zu Maigret), nie mit einem verdächtigen in die Diensträume zurück, er zieht immer gleich in der Nähe der Verdächtigen ein, verlagert seinen Privatleben in ihre

207 Wichtige Beispiele dieser Gattung sind die Werke der Amerikaner Joseph Wambaugh und Ed McBain, eine europäische Variante findet sich in den Romanen des schwedischen Autorenduos Maj Sjöwall und Per Wahlöö.

Sphäre, genauer in die „Atmosphäre“²⁰⁸ ihrer Lebensumstände. Mit dem Untersuchungsrichter ist er offensichtlich verschiedener Meinung und lässt sich nicht bevormunden. Wo in der *Fieberkurve* das heimische Berner Polizeirevier dargestellt wird, dient es nur als Ort, von dem er sich fortwünscht²⁰⁹. Als Helferfiguren dienen ihm Außenseiter wie Marie (*Die Fieberkurve*) oder Ludwig (*Der Chinese*), gewissermaßen auch der Psychiater Laduner (*Matto regiert*), jedoch nur sporadisch andere Polizisten. In *Krock & Co.* ist er von vornherein im Urlaub und steht deutlich in Konkurrenz zu den einheimischen Kollegen.

Im *Chinesen*, dem einzigen der fünf Studer-Fälle, in dem er die Schuldigen ganz regulär der Justiz überantwortet (dabei aber vielmehr dem Ehrenwort dem Ermordeten gegenüber, also ganz persönlich („privat“) verpflichtet ist), baut er dies zur triumphalen Vorführung vor den versammelten Mächtigen und Würdenträgern aus, die diese Anmaßung gegenüber einem aus ihren Kreisen (Direktor Hungertobel) bis zuletzt zu verhindern suchen. So triumphiert Studer nicht nur über den Schuldigen, den er buchstäblich in den Staub zwingt, der durch den Schmutz kriechend der Lächerlichkeit preisgegeben und aller Würde beraubt wird, er überführt auch die Würdenträger ihrer Bigotterie.

In jedem seiner Fälle wird auf „die große Bankenaffäre“ verwiesen, die Studer einst seine Karriere gekostet und ihn erst wieder zum „einfachen Wachtmeister“ gemacht hat, weil er gewissenhaft (im moralischen Sinne) ermittelt und keine Rücksicht auf die Interessen der Mächtigen genommen hat. In *Krock & Co.* wird die Affäre zum Exempel einer philosophischen Reflexion, deren Anlass die Naivität seines jungen Schwiegersohns ist:

[E]r weiß nichts von der großen Bankenaffäre, die seinem Schwiegervater das Genick gebrochen hat, damals, als er wohlbestallter Kommissär an der Stadtpolizei Bern gewesen ist. Er weiß noch nicht, dieser junge Schnuifer, dass es im Leben Scheidewege gibt: die bequeme Straße führt zu Ehren und Würden, aber der Zoll, den man entrichten muss, um auf dieser Straße wandeln zu dürfen, heißt Selbstachtung und gutes Gewissen. Studer hat diesen Zoll nicht entrichten wollen...²¹⁰

In Schlinks/Popps Roman um den Privatdetektiv Selb wird das Schema vollzogen, dass Selb, der sowieso in privatem Auftrag ermittelt und somit ein Grenzgänger zwischen individuellen Interessen und allgemeinen Gerechtigkeitsvorstellungen ist, sich im Zuge seiner Ermittlungen gegen seine Auftraggeber wendet und so die Instrumentalisierung durch diese abswehrt und rückgängig zu machen sucht. Selbs Nazi-Vergangenheit und

208 „Dieser Fall scheint in drei Atmosphären zu spielen: in einem Dorfwirtshaus, in einer Armenanstalt, in einer Gartenbauschule.“, reflektiert Wachtmeister Studer. Vgl. Glauser, Friedrich: *Der Chinese*. S. 621.

209 Vgl. Glauser: *Die Fieberkurve*, S. 184.

210 Glauser: *Krock & Co.* S. 858.

Stunders Bankenaffäre sind darüberhinaus ein persönliches biografisches Moment der Figur, das weit zurückliegt, aber in den aktuellen Fall hineinwirken und so den offiziellen Fall kontaminieren.

Immer sind die Figuren in erster Linie ihrem individuellen Gerechtigkeitsempfinden verpflichtet und nicht nur aus professionellen Gründen hinter dem Täter her.

6. „Vermenschlichen!“ - die Kriminalromane Friedrich Glauers

6.1. Kriminalromane gegen einfache Lösungen

Alida Bremer veranschaulicht in ihrer Arbeit über „Anti-Kriminalromane“, inwiefern das altbekannte, klare Schema, dem eine gewisse moralische Ideologie eingeschrieben ist, subversiv genutzt werden kann :

Indem sich die Krimis, deren Merkmale Geschlossenheit und präzise Organisation ihrer Struktur sind, „öffnen“ und in sich verschiedene Bedeutungen aufnehmen, wird in ihnen eine Art Dekonstruktion der vertrauten Gattung vorgenommen. Die Gattung erscheint als eine ideelle Vorstellung, die sogar dann präsent ist, wenn sie auseinandergenommen wird. Ihre bisherige Botschaft – die Rätsel sind lösbar, das Suchen wird immer mit einem Finden beendet – wird im Prozess der Dekonstruktion für verschiedene Interpretationen zugänglich.²¹¹

Den uneigentlichen Gebrauch des Schemas deutet sie als eine spezifisch „postmoderne“ Herangehensweise, die, unabhängig von der gängigen zeitlichen Einordnung der Postmoderne, bereits für Glauser veranschlagt werden kann. Sie urteilt über den Kriminalroman: „Unter den populären Gattungen ist nur diese dazu geeignet, sukzessiv das Vertrauen in einfache Lösungen zu zerstören.“²¹²

Ulrike Landfester hat speziell im Bezug auf Glauers Kriminalromane festgestellt:

Glauser verleugnet [...] seine Beziehung zum kriminalliterarischen Kanon keineswegs, aber wo er in seinen Romanen auf ihn abhebt, produziert er anstelle von affirmativen subversive Schreibstrategien. [...] Die Schwelle von der Selbstverständlichkeit, mit der die Schablonen ihre Funktion übernahmen, zu deren kritischer Beobachtung ist sichtlich überschritten.²¹³

Eine solche subtile Umwidmung des Kriminalschemas nehmen sowohl Glauser als auch Schlink und Popp vor, nicht nur, um neue, raffinierte Variationen (im Rahmen des Variationsgenres) abzuliefern, sondern insbesondere auch, um dem klassischen

211 Bremer: *Kriminalistische Dekonstruktion*, S. 44.

212 Bremer: *Kriminalistische Dekonstruktion*, S. 44.

213 Landfester: *Die Spuren des Lesers*. S. 422.

Deutungsmuster des Krimis (der böse Täter wird gejagt, die Gerechtigkeit siegt mittels der untrüglichen Ratio, die im Aufspüren des Täters gleichzeitig den Beweis seiner Schuld liefert) mit seinem inhärenten Versprechen der vollständigen Lösbarkeit des Falls und der nicht darüber hinausreichenden Probleme entgegenzutreten – sie sind also um eine Variation des Sinnes, nicht nur der Form, bemüht.

6.2. Glausers bewegtes Leben

Die ungewöhnliche Biographie des Schriftstellers Friedrich Glauser ist vielfach bestaunt und durchleuchtet worden. Dabei wurden immer wieder biographische Eckdaten wie der frühe Tod der Mutter, die Dominanz des strengen, fordernden Vaters, seine Morphiumabhängigkeit und die damit einhergehende Beschaffungskriminalität (Rezeptfälschung), seine Entmündigung, mehrfache Zwangseinweisung und langjährige unfreiwillige Aufenthalte in Psychiatrien und Besserungsanstalten, sowie die Erfahrungen als psychoanalytisch Durchleuchteter und die Stationierung als Fremdenlegionär in Marokko aufgeführt²¹⁴. Diese sicher bemerkenswerte Biographie und der Umstand, dass Glauser nachweislich viel biographisches Material in seinen Büchern verarbeitet hat²¹⁵, hat viele Rezipienten der Werke Glausers veranlasst, die Wünsche und Absichten eines tragischen, benachteiligten und gequälten Außenseiters in seine Schriften „hineinzulesen“²¹⁶.

Diese exzessive und irreführende Überbewertung der Glauserschen Biographie kritisiert kaum eine Rezipientin so scharf wie Angelika Jockers:

Da Glausers Texten ziemlich einhellig Geständnischarakter zugeschrieben wird, scheint eine Interpretation einzig über den biographischen Zusammenhang möglich – eine Auslegung, die [...] immer wieder [...] zur Grundbedingung eines adäquaten Textverständnisses erhoben wird.²¹⁷

Sie mahnt zur Zurückhaltung:

Gegen Äußerungen dieser Art ist jedoch einzuwenden, dass aus einem literarischen Text herausgelesene Informationen niemals zu Rückschlüssen über die faktisch-realen psychischen Strukturen seines Verfassers berechtigen.²¹⁸

Tatsächlich finden sich in der Sekundärliteratur immer wieder derartige Tendenzen. So bezeichnet beispielsweise Dieter Fringeli die Figur Studer als „das Sehnsuchtideal des Friedrich Glauser“²¹⁹. Dieser Fehler soll hier nicht wiederholt werden. Anstatt bei der

214 Die Basis bildete insbesondere die minutiös recherchierte, umfangreiche Biographie von Gerhard Saner. Vgl. Saner, Gerhard: *Friedrich Glauser. Eine Biographie*. Frankfurt am Main 1981.

215 So wurde der Roman *Matto regiert* als Schlüsselroman über die Anstalt Münsingen aufgefasst und vor dem Direktor der Anstalt geheimgehalten, um ihn zu schonen. Vgl. Echte, Bernhard: *Nachwort und Anmerkungen*. In: Glauser, Friedrich: *Matto regiert*. Zürich 1998. S. 251-287.

216 Vgl. z. B. den Artikel über Glauser, in dem Fremdbestimmtheit zum beherrschenden Thema seines Werks erklärt wird. In: Rusterholz, Peter und Solbach, Andreas [Hrsg.]: *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2007. S. 198 ff.

217 Jockers, Angelika: *Die Kriminalromane Friedrich Glausers*. München 1994. S. 4.

218 Ebenda. S. 5.

219 Fringeli, Dieter: *Dichter in Abseits. Schweizer Autoren von Glauser bis Hohl*, Zürich 1974. S. 35.

Biographie des Autors anzusetzen, soll hier hauptsächlich textimmanent geforscht werden, ansonsten sollen nur poetologische und philosophische Äußerungen Glausers berücksichtigt werden, die explizit auf die Texte bezogen sind oder deutlich ihren Ausdruck in den Romanen finden. Darüberhinaus soll der literarische Einfluss Georges Simenons auf den Schweizer untersucht werden, einerseits um die Provenienz der Kriminalromane Glausers anzudeuten, mehr noch die in ihnen verwirklichten spezifischen Neuerungen hervorzuheben.

6.3. Sympathisch auf den ersten Blick – die Konzeption der Figur Studer

Der Kritiker Thomas Wörtche hält fest, Krimis würden „sympathisch, wenn ihre ideologische Basis ein gewisser Commonsense des anständigen Menschen bildet“²²⁰. Die väterlichen, bürgerlichen Ermittlerfiguren Simenons und Glausers sind auf den ersten Blick gleichermaßen „anständige Menschen“ gemäß des Common Sense ihrer Zeit. Sie verkörpern und äußern landläufige „vernünftige“ Meinungen.

„Ein durchschnittlicher Sicherheitsbeamter, vernünftig, ein wenig verträumt.“²²¹ So hat Glauser Commissaire²²² Maigret charakterisiert, die Hauptfigur der Kriminalromane Simenons, an deren Vorbild er seine eigenen kriminalliterarischen Ambitionen orientierte. Anhand dieses Ermittlers stellt Schulz-Buschhaus fest: „Der Point de vue des Kleinbürgers wird bei Simenon einmal nicht kaschiert, sondern [...] offen erklärt und transparent gemacht.“²²³

Gleiches gilt für Glausers Wachtmeister. Seine spezifische soziale Position äußert sich zunächst darin, dass er den „kleinen Leuten“ offene Sympathie entgegenbringt, einflussreichen Repräsentanten der „besseren Gesellschaft“ hingegen mit grundsätzlicher Skepsis begegnet. Dabei ist seine Zugehörigkeit zu den unteren Rängen der Polizei einzig der in jedem Roman zitierten „Bankenaffäre“ geschuldet – seiner Qualifikation und seinem Bildungsstand entsprechend wäre er zu höherem berufen gewesen. Angelika Jockers fasst zusammen:

Die ihm zugeordneten Persönlichkeitsmerkmale machen ihn [...] eindeutig zu einer privilegierten Figur: er spricht drei Sprachen fließend und hat eine exzellente kriminalistische Ausbildung erfahren, da er bei den Koryphäen seines Faches [...] studierte.²²⁴

Den hohen polizeilichen Rang und damit einhergehenden gesellschaftlichen Status als „wohlbestallter Kommissär“ hat er im Zuge der „Bankenaffäre“ eingebüßt. Dieser

220 Wörtche, Thomas: *Das Mörderische neben dem Leben*. S. 142.

221 OB. S. 229.

222 Die Figur Maigret bekleidet im Laufe ihrer langen literarischen Karriere verschiedene Ränge der Pariser Polizei.

223 Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. S. 161.

224 Jockers, Angelika: *Die Kriminalromane Friedrich Glausers*. S. 145.

Scheitelpunkt seiner Laufbahn war jedoch gleichzeitig die Bewährungsprobe seiner Integrität. Unbestechlich, unbeirrbar und unparteiisch hat er sich nicht den Interessen der Mächtigen gebeugt, dementsprechend wurde er entlassen und musste seine Polizeikarriere von Neuem und wieder ganz unten beginnen. Die Diskrepanz zwischen Status und eigentlichem „Sein“ „ist Studers konstitutives Merkmal...“²²⁵, so Jockers. Tschimmel klassifiziert seine Konstitution treffend als „Paradoxon des außergewöhnlichen Kleinbürgers“²²⁶. Studer akzeptiert seinen Status, so heißt es in der *Fieberkurve* über ihn und ähnliche Kollegen: „Keine Männer, deren Stimmen im Hohen Rat etwas galten – bescheidene Arbeiter, nichts weiter, klug waren sie wohl, vertraut auch mit ihrem Beruf ... Sonst nichts.“²²⁷

Seine Identifikation mit den „bescheidenen Arbeitern“ drückt sich auch darin aus, dass er im Zweifelsfall ganz anti-intellektuell auf die Instanz des „gesunden Menschenverstands“ vertraut. Das Verhältnis zwischen idiomatischen (schweizerdeutschen) Wendungen und dem Hochdeutschen innerhalb der Figurenrede ist stets wesentliches Kriterium für Studers Wohlwollen gegenüber dem Sprechenden. Die jeweilige Figur ist dann als bodenständig und vertrauenswürdig gekennzeichnet, wenn sie ein urwüchsiges Schweizerdeutsch spricht. Beide Aspekte verdichten sich bereits zu Anfang des ersten Romans. Als der Wachtmeister einen einfach gestrickten Polizeikollegen fragt, ob dieser einen Verdächtigen für schuldig halte, antwortet dieser mit „Chabis!“ (Blödsinn), ganz so, wie Studer selbst oft auf vermeintlich törichte Gedankengänge reagiert.

Und dieses einzige Wort gab dem Fahnderwachtmeister Studer mehr Sicherheit als alle psychologischen und kriminologischen Spitzfindigkeiten, die er bis jetzt gesammelt hatte, um in sich die immerhin mehr gefühlsmäßige Überzeugung der Unschuld des Burschen Schlumpf zu festigen.²²⁸

Studers Bevorzugung der einfachen Leute drückt sich in der Parteinahme für den Verdächtigen gegenüber dem bürokratischen und präventiven Untersuchungsrichter aus. Studers Sympathie gilt hier einem sozialen Außenseiter und Kleinkriminellen, macht also nicht an der Grenze der Legalität halt. Seinem Vorgesetzten gegenüber heuchelt er zwar Respekt, setzt aber seine Einwände durch. In allen Studer-Romanen zeichnet sich deutlich eine grundlegende Skepsis gegenüber der Obrigkeit ab, jegliche Vormachtstellung ist Studer suspekt. Das Beharren des widerborstigen Wachtmeisters

225 Ebenda. S. 142.

226 Tschimmel, Ira. *Friedrich Glausers Kriminalroman: Plagiat, Konvention oder Innovation?*. In: Arnold, Armin (Hrsg.). *Sherlock Holmes auf der Hintertreppe. Aufsätze zur Kriminalliteratur*. Bonn 1981. S. 121.

227 Glauser, Friedrich: *Die Fieberkurve*. S. 257. [Ab hier: FK.]

228 Glauser, Friedrich: *Wachtmeister Studer*. S. 46. [Ab hier: WS]

auf der Unschuldsvermutung und der Weiterführung der Untersuchung, obwohl der Verdächtige Schlumpf „[s]icherlich kein wertvoller Mensch“²²⁹ ist, wie Studer selbst reflektiert, veranlasst den Richter zu der Einschätzung: „Der Kerl ist ja ganz verrückt! [...] Der richtige Querulant! [...] Ein Gerechtigkeitsfanatiker! Dass es so etwas noch gibt!“²³⁰ Regelmäßig wird die Meinung der Kollegen, Studer sei verrückt, repetiert, andererseits erweist er sich als der einzig geeignete Mann für die vertrackten Fälle, das „Salz der Berner Kantonspolizei“²³¹.

Die stark betonten Gegensätze, die sich in seiner Figur vereinen, sind bereits in der Beschreibung seines Äußeren angedeutet, zunächst im Verhältnis von Kopf und Körper: „Sein bleiches Gesicht mit der merkwürdig schmalen Nase passte nicht so recht zu dem ein wenig verfetteten Körper.“²³² Auch zwischen Statur und Beweglichkeit besteht eine Diskrepanz, mehrmals wird erwähnt, „wie gelenkig dieser ältere Mann trotz seiner Schwere ist“²³³.

Im Gegensatz zu vielen literarischen Vorgängern ist der Wachtmeister familiär geerdet und so auf der Ebene des Privatlebens in die gesellschaftliche Normalität eingebettet, kein asexueller „Figurant der Ratio“ und auch kein *loner* à la Chandler – er ist nicht nur verheiratet (wie Maigret), sondern Vater einer Tochter, die in *Krock & Co.* heiratet und in der *Fieberkurve* auch noch seinen Enkel zur Welt bringt. Diese „Gewöhnlichkeit“ drückt sich auch psychologisch aus, die Banalitäten des Alltags lassen seine Stimmungen schwanken und wirken so in die Fälle hinein, in denen er nicht die reine neutrale Instanz ist, sondern ein Eigenleben mit hineinbringt: so vermisst er seine Frau, wenn sie nicht da ist, um daheim den Ofen anzuheizen²³⁴, und durch die Manifestation des Alterns in seiner neuen Rolle als Großvater in eine kleine psychologische Krise des Alterns gestürzt. Schulz-Buschhaus stellt fest:

Eine von Simenons wesentlichen Qualitäten entsteht [...] aus dem Umstand, dass er die Werte kleinbürgerlicher Moral nicht durch äußerliche Heroisierung verfälscht. Er hebt sie nicht pathetisch in den Bereich von Menschheitsidealen, sondern vertritt sie ernsthaft in ihrer Bescheidenheit und auch in ihrer Fragwürdigkeit, ohne eigentlich je ihre historische Kontingenz zu verschleiern.²³⁵

Im Falle Glausers verhält es sich ähnlich. Diese Gewöhnlichkeit der Ansichten seines Protagonisten, die bei näherem Hinsehen ausgesprochen fragwürdig erscheinen (s.u.),

229 WS. S. 9.

230 WS. S. 27.

231 FK S. 293.

232 WS. S. 11.

233 WS. S. 862.

234 FK.S.200.

235 Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. S. 161.

wurde als Vorzug gegenüber den ausländischen Krimi-Produkten hervorgehoben und die Sympathie stiftende „Normalität“ offensiv beworben. In der „Zürcher Illustrierten“ wurde die Hauptfigur des ersten Studer-Romans 1936 folgendermaßen angekündigt:

Er ist ein Kollege des Herrn Sherlock Holmes von Conan Doyles Gnaden und jener anderen Meister der Logik, denen Edgar Wallace spürsinnige Kombinationsgabe verlieh. Unser Wachtmeister Studer aber steht diesen grundgescheitern Geheimnistüflern und Verbrecherjägern als ganz und gar Eigenartiger, Besonderer, Neuer, nämlich als warmblütiger Mensch und einfacher Schweizer gegenüber.²³⁶

Sein betontes Schweizertum, und damit eine latent nationalistisch grundierte Identität, wird zunächst, wie oben erwähnt, auf Ebene der Figurenrede offenbar. Dem Wachtmeister ist jede Figur sofort geradezu verdächtig, die Hochdeutsch oder eine merkwürdige Mischform aus Hochdeutsch und Dialekt spricht²³⁷. Wenn Studer seinerseits ins Hochdeutsche verfällt, wird dadurch stets signalisiert, dass seine „Gutmütigkeit“ ins Wanken gerät und er gereizt, angespannt und wachsam ist, der Modus des „warmblütigen Schweizers“ ist nur ein Teilaspekt der Figurenkonzeption. Der offizielle, förmliche Umgangston ohne regionale Färbung ist ihm suspekt, der inoffizielle, „volkstümliche“ Umgang hingegen behagt ihm, dies drückt sich häufig darin aus, dass er mit Sympathieträgern isst, trinkt und scherzt. Studer weiß (oder glaubt) sich dabei so sehr in der Mitte der Gesellschaft, dass er häufig über seine Gedankengänge nicht in der Ich-Form, sondern verallgemeinernd von „man“ spricht (oder in monologischen Passagen denkt).

Sein nicht nur schweizerischer, sondern spezifisch bernischer Lokalpatriotismus lässt ihn selbst die Auseinandersetzung mit zwei Halunken mit liebevollem Humor nehmen, gegen deren Überfall er sich gewaltsam wehren muss:

Die beiden Attentäter standen ängstlich vor dem Wachtmeister. Er sah sie an. Sie trugen keine Mäntel und ihre Hände waren blau vor Kälte. Am liebsten hätte sie Studer zu einem heißen Grog eingeladen. [...] So [...] waren in dem verkachelten Fall endlich einmal zwei waschechte Berner aufgetaucht. Dass es vorbestrafte waren und dass sie ihn hatten niederschlagen wollen, tat der Freude keinen Abbruch.²³⁸

Die beiden Verbrecher erfüllen nicht nur als Berner Kriterien, die ihn für sie einnehmen. Studer hat ein Herz für die Armen und Entrechteten, auch Kleinkriminelle aller Art dürfen auf seine Zuneigung hoffen. Besonders jungen Außenseitern, die sich ihm anvertrauen, gegenüber, nimmt er reflexartig eine „väterliche“, wohlwollend-belehrende Rolle ein, junge Frauen sind mehrmals Objekt seiner „Ritterlichkeit“. Jockers hält fest: „Er ist der jungen Generation väterlicher Freund und Ratgeber und entspricht exakt dem

236 Zitiert nach: Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. München 1990. S. 109.

237 Vgl. z. B. Glauser, Friedrich: *Matto regiert*. S. 387. [Ab hier: MR]

238 FK. S. 281.

Idealbild, das im Modell der bürgerlichen Familie für die Vaterrolle entworfen wurde.²³⁹

Die Begegnung mit jungen Menschen, oft liebevoll-romantischen jungen Paaren, ist in mehreren Romanen der eigentliche Auslöser der Fälle, Studers Rührung durch die verzweifelten jungen Leute begründet sein persönliches Engagement. Ihre Naivität ist dabei ein wichtiges Kriterium, bemüht er sich doch um die „einfachen Leute“, die stets mit Unschuld assoziiert sind und eines Verteidigers bedürfen. Darin zeichnet sich freilich ein hierarchisches Ungleichgewicht ab: Studer ist den Schützlingen geistig überlegen, dies drückt sich auch darin aus, dass er ihre Äußerungen häufig ironisch beurteilt. Doch Studer gewährleistet das kleine Glück: Im *Wachtmeister Studer*, der *Fieberkurve*, *Krock & Co.* und im *Chinesen* münden die *happy ends* sogar mit der Aussicht auf Hochzeiten, was Josef Quack zu folgender Beurteilung bewogen hat:

Freilich streift seine Menschlichkeit gelegentlich den Punkt, wo sie in rührende Sentimentalität übergeht: so dort, wo Studer sich um das Wohlergehen von jungen Liebespaaren kümmert. Und keiner der fünf Romane kommt ohne dieses gefühlvolle Ingrediens aus, ein Erbeil des Heimatromans, mit dem Glauzers Detektivgeschichte mehr gemein hat als alle anderen literarischen Kriminalromane.²⁴⁰

Auch die Gattung der Komödie mündet regelmäßig in Hochzeiten, die Enden können entsprechend ironisch gelesen werden. Mehrere Rezipienten haben herausgestellt, dass Friedrich Glauser sowohl den Kriminalroman als auch die Heftchenliteratur im Allgemeinen textimmanent ironisch thematisiert²⁴¹, also seine übermäßig kitschigen Enden durchaus mit spöttischem Augenzwinkern inszeniert. Auch der liebevolle Blick auf die Berner Galgenvögel, die dem Wachtmeister gerade noch mit einem Totschläger zu Leibe rücken wollten, ist durchaus ein Indiz dafür, dass Glauser seine so „sympathische“ Hauptfigur in ihrer ganzen „Menschlichkeit“ nicht ohne Ironie entworfen hat. Dennoch nehmen Studers Ansichten mitunter ganz ungebrochen derart fragwürdige Züge an, dass eine so heitere Lesart nicht angemessen erscheinen kann. Darüberhinaus ließ sich anhand des *Offenen Briefs* einwandfrei belegen, wie ernst es Glauser mit seinen „literarischen“ Kriminalromanen war.

6.4. Der Biedermann auf den zweiten Blick – Misogynie

Der Ordnungshüter arbeitet nun, entsprechend der von Glauser verkündeten Vermenschlichung des Detektivs, nicht mehr ganz selbstverständlich an der

239 Jockers: *Die Kriminalromane Friedrich Glauzers*. S. 164.

240 Quack, Josef: *Die Grenzen des Menschlichen. Über Georges Simenon, Rex Stout, Friedrich Glauser, Graham Greene*. Würzburg 2000. S. 128.

241 Bühler hat sich eingehend mit Studers „Idiosynkrasie“ gegenüber den Heftchenromanen auseinandergesetzt, die die Figuren (insbesondere im *Wachtmeister Studer*) zu romantischen Torheiten verleiten, während Glauzers Romane selbst die Muster dieser Literatur ironisch reproduzieren. Vgl. Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*.

Wiederherstellung der allgemeinen Ordnung, er wird dezidiert zum Repräsentanten nicht unproblematischer Werte des Kleinbürgertums, also ganz spezifischer Ideen von Anstand und Moral. Der Eindruck des Untersuchungsrichters, Studer sei ein „Gerechtigkeitsfanatiker“ (s.o) mag zwar insofern stimmen, als dieser mitunter impulsartig gegen die konventionellen Vorgehensweisen der Behörden und die Vorverurteilung wehrloser Außenseiter aufbegehrt. Aber dass diesen Impulsen eine einheitliche, systematische, liberale und egalitäre Vorstellung von „Gerechtigkeit“ zugrunde liegt, ist deutlich nicht der Fall.

Dies drückt sich unter anderem darin aus, dass der „maskulin-patriarchalische Charakter der Maigret-Romane“²⁴², den Schulz-Buschhaus konstatiert, auch in den Studer-Romanen evident ist.

Studer wirkt auf den ersten Blick nicht wie rigoristischer Verfechter eines reaktionären *law and order*-Denkens, sondern gelassen und genussfreudig, pragmatisch, gegenwartsbezogen und nachsichtig mit den „armen Teufeln“. Doch offensichtlich ist sein Weltbild die Grundlage eines wenig subtilen Ressentiments gegen alle Abweichler von der Schweizer Normalität und der patriarchalen Ordnung. Der Polizist, der gleich zu Beginn der Serie den Selbstmord des jämmerlichen Schlumpf verhindert, nachdem er diesem direkt nach der Verhaftung erst einmal ein Bier spendiert hat, wie im Rückblick erzählt wird²⁴³, erscheint zunächst als wahrer Menschenfreund. Um so frappierender wirken seine nach und nach zu Tage tretenden extremen misogynen und antisemitischen Ansichten und die gewaltsamen „Lösungen“ der Fälle, die er häufig wählt. Es ergibt sich ein Gesamtbild der Figur von nicht aufzulösender Ambivalenz.

So mutet es bizarr an, wenn Walter Obschlager feststellt: „Studer ist auch, und vor allem, ein Liebender. [...] Am Schönsten zeigt sich diese Liebe dort, wo er Frauen begegnet. [...] immer ist da eine Liebe spürbar, die tief im Wesen Studers gründet.“²⁴⁴

Ob sich diese vermeintliche Liebe in dem Entsetzen ausdrückt, das Studer angesichts der Ärztinnen in *Matto regiert* empfindet, hätte Obschlager eingehender erläutern sollen:

[U]nd dann, die zwei andern in weißen Mänteln, das waren ja, my Gotts tüüri, Frauenzimmer! Studer wurde förmlich und kalt. Er hatte eine ausgesprochene Antipathie gegen berufstätige Frauen. Die beiden waren auch nicht weiter interessant. Eher farblos. Trugen grobe Halbschuhe mit Gummisohlen und Baumwollstrümpfe über ziemlich dünnen Waden.²⁴⁵

242 Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. S. 160.

243 WS. S. 7 ff.

244 Obschlager, Walter: *Nachwort*. In: Glauser, Friedrich: *Schlumpf Erwin Mord (= Wachtmeister Studer)*. Zürich 1995. S. 206 f.

245 MR. S. 411.

Die mangelnde sexuelle Attraktivität ist also in Kombination mit der unbotmäßigen Berufstätigkeit in seinen Augen Grund genug, sie zu verachten. Die beiden Frauen spielen nicht nur Studer zufolge, sondern auch innerhalb der Lösung des Falles weder als Zeugen noch als Verdächtige eine Rolle – generell wird Frauen in Glausers Romanwelt niemals zugetraut, ein Verbrechen begehen zu können. Es bleibt in dieser Szene bei der Feststellung: „Die eine war groß, die andere klein. Was lag schon an ihren Namen?“²⁴⁶

Noch ausschweifendere Tiraden Studers provoziert die Sekretärin in *Krock & Co.*, die es, abgesehen von ihrer Berufstätigkeit, auch noch wagt, geschminkt, also durchaus sexuell selbstbewusst aufzutreten: „[A]uf der Schwelle stand „Fräulein“ Martha Loppacher – und das „Fräulein“ dachte sich Studer wirklich in Anführungszeichen.“²⁴⁷ Er gelangt zu der Überlegung: „Was war die Loppacher anderes als ein Tierlein? Ein Tierlein mit Handelsschulbildung? Sie klapperte auf der Schreibmaschine nach, was man ihr vorsprach.“²⁴⁸

Am Ende des Romans ist das Fräulein „geläutert“²⁴⁹: sie hat sich abgeschminkt und heiratet, der „wahren Bestimmung der Frauen“ gemäß, wie sie in den Studerromane propagiert wird.

Gleichzeitig bilden attraktive junge „Meitschis“ (in *Wachtmeister Studer* und *Die Fieberkurve*) und seine ehemaliger „Schulchatz“ Anni (*Krock & Co.*) immer wieder den Anlass, sich als ritterlicher Streiter für die Unschuld dieser bedrohten Damen zu profilieren. Jockers klassifiziert sie so:

Sie sind nach einem Rollenkonzept modelliert, das ebenso bieder wie stereotyp ist: eine Frau ist mütterlich, arbeitsam und sauber. Diese Merkmale repräsentieren besonders die jungen, unverheirateten Frauenfiguren, die „Meitschis“, auf vorbildliche Weise.²⁵⁰

Diese Figuren fungieren als Projektionsflächen eines Idealbilds der Weiblichkeit, was wiederum der Selbstbestätigung Studers in seinem männlichen Heldentum dient²⁵¹. Dass Studer von seiner durchaus intelligenten Frau Hedy, (die ihm mit der Entschlüsselung der Fieberkurve wesentlich bei der Lösung des Falls hilft,) mehrfach wegen seines Einsatzes für die „Meitschis“ aufgezogen wird, sodass er sich ertappt fühlt und ihm die

246 MR. S. 412.

247 Glauser, Friedrich: *Krock & Co.* S. 787. [Ab hier: KC]

248 KC. S. 811.

249 KC. S. 860. und S. 872.

250 Jockers: *Die Kriminalromane Friedrich Glausers.* S. 116 f.

251 Einen genaueren Überblick über die regelmäßig durchscheinenden misogynen Ansichten des „einfachen Schweizers“ und weiterführende Überlegungen bietet Erika Keil. Vgl. Keil, Erika: *Studer und die Frauen.* In: *Die Horen* 148 (1987). S. 69-74.

Schamesröte ins Gesicht steigt²⁵², ist eine nur sehr milde Ironisierung seines Frauenbilds. Er bleibt die maßgebliche perspektivische Instanz der Romanreihe, seine „menschlichen Schwächen“ werden niemals gänzlich der Lächerlichkeit preisgegeben. Ob seine Autorität mit anderen literarischen Mitteln fundamental in Frage gestellt wird, soll weiter unten geprüft werden.

6.5. Darstellung von Juden in Glausers Werk

In der Sekundärliteratur wird mehrfach hervorgehoben, dass Glauser im Roman *Matto regiert* 1936 aus einer (authentischen) Hitlerrede zitiert, und im Anschluss den Psychiater Laduner grübeln lässt: „Der Mann, der soeben sprach, hat Glück gehabt... Wäre er zu Beginn seiner psychiatrischen Laufbahn einmal begutachtet worden, die Welt sähe vielleicht ein wenig anders aus...“²⁵³ Die für die neutrale Schweiz scheinbar zu brisante Passage wurde zensiert, war ab der zweiten Auflage 1943 nicht mehr zu finden, und wurde erst viele Jahrzehnte später in Neuauflagen des Romans wieder eingefügt.²⁵⁴ Der Nationalsozialismus wird also früh sehr kritisch reflektiert, dem Totalitarismus eine Absage erteilt – dieser Anhaltspunkt mag manche Rezensenten bewogen haben, die Studer-Romane als Ausdruck einer besonders differenzierten, gleichsam „demokratischen“ literarischen Erforschung des Menschlichen zu sehen.

Nur wenigen Rezensenten sind hingegen die stereotypen Darstellungen von Juden in Glausers Werk aufgefallen. In einem Zeitungsartikel von 2010²⁵⁵ verweist Anna-Dorothea Ludewig darauf, dass Glauser bereits im *Tee der drei alten Damen* (1939 posthum veröffentlicht, verfasst schon vor der Romanreihe um Studer) eine Figur namens Rosenstock mit den klassischen physiognomischen Merkmalen des Klischee-Juden ausstattet – „er ist 'leicht verfettet', hat 'wulstige Lippen' und die Nase ist 'dick und knollig'“²⁵⁶. Dort heißt es: „Reden Sie, Rosenstock! Vergessen Sie Ihre Abstammung! Vergessen Sie das Sprichwort, welches das Schweigen mit dem Goldstandard in Verbindung bringt“²⁵⁷. Die Vorurteile werden somit also, ausgehend von den Äußerlichkeiten, andeutungsweise dahin ausgeweitet, dass „der Jude“ nur schwerlich die mit seiner Abstammung zusammenhängende Goldgier vergessen könne.

Der Herausgeber der Werke Glauser, Bernhard Echte, hat die Vorurteile des Autors deutlich bemerkt, er belegt, „[w]elch haarsträubendes Ausmaß diese Ressentiments

252 FK. S. 291 ff.

253 MR. S. 555 f.

254 Vgl. Leonhardt: *Mord ist ihr Beruf*. S. 111 ff.

255 Ludewig, Anna-Dorothea: *Im Anfang war der Mord. "Vergessen Sie ihre Abstammung!" - Juden, Judentum und Vorurteile im europäischen Detektivroman*. In: *Die Welt* vom 30.4.2010.

256 Ebenda.

257 Ebenda.

schließlich annahmen“, anhand eines Briefes, den Glauser kurz vor seinem Tod seiner Stiefmutter schickte.²⁵⁸ Echte schreibt mit letzter Hoffnung auf Glausers Ehrenrettung: „Möglich ist, dass Glauser sich in diesem Brief dazu hinreißen ließ, seiner Stiefmutter politisch nach dem Mund zu reden, um in seiner damals verzweifelten Situation leichter an den Pflichtteil aus dem Erbe seines Vaters heranzukommen.“²⁵⁹ Doch er belässt es nicht bei dieser Einschränkung, sondern verweist auf die Figur Gardiny im fünften und letzten Roman um Studer, *Krock & Co.*:

Der Bankier, der, wie sich herausstellt, als die graue Eminenz hinter der finanziellen Ausbeutung der Bauern im Appenzell steckt, aus der der spezifische Fall des Romans hervorgegangen ist, ist Jude. Dies wird zwar nicht explizit gesagt, doch Studer erläutert im Zuge des großen *dénouements*, was er über diesen herausgefunden hat und lässt keine Zweifel daran, was der Franzose „eigentlich“ ist:

Soviel ich weiß [...] ist der Mann genau so wenig Franzose wie die anderen großen Schwindler, die wie Maden auf Frankreichs Land schmarotzen. Aber auf dem Papier ist er Franzose – nicht wahr, Herr Gardiny?²⁶⁰

Glauser, der ja bekanntlich auch ein „Stück individueller und gesellschaftlicher Wirklichkeit darstellen“²⁶¹ wollte, hatte die reale „Krise der appenzellischen Heimindustrie samt ihren verheerenden sozialen Auswirkungen“ wahrscheinlich als Besucher vor Ort selbst erlebt²⁶² und verarbeitet sie in seinem Kriminalroman. Peter von Matt hebt – allerdings im Bezug auf *Wachtmeister Studer* – hervor: „Die Wahrheitssuche Studers führt weniger zu schlechten Menschen als zur wirtschaftlichen Misere der Krise um 1930 als dem alles bestimmenden Hintergrund.“²⁶³

Doch hier, in seinem letzten Roman, imaginiert Glauser „den schlechten Menschen“, der im Hintergrund (der realen „Krise der Stickerei“²⁶⁴ im Appenzellerland) die Fäden zieht, die Krise anfacht und vom Elend der einfachen Leute profitiert, entsprechend der

258 Echte übersetzte aus dem Französischen: „Noch immer bewahre ich eine große Bewunderung für den alten Tiger, für Clemenceau, für Lyautay – das waren wenigstens Männer und keine feigen Hebräer wie die Mannschaft des beschnittenen Blum, der es mit seinem Domestikenpack fertiggebracht hat, Frankreich innerhalb von zwei Jahren zu ruinieren. O, diese Volksfront! Ich hab sie letztes Jahr am Werk gesehen! Wenn du erlebt hättest, was wir erlebt haben! Liest du manchmal den *Gringoire*? Henri Béraud reitet dort meistens seine fulminanten Attacken gegen Karfunkeltstein – wie er Blum nennt – und deckt mit eindeutigen Zahlen auf, was dieses Schwein alles gestohlen, zerstört und sabotiert hat.“ Echte, Bernhard: *Nachwort und Anmerkungen*. In: Glauser, Friedrich: *Die Speiche* (= *Krock & Co.*). Zürich 2005. S. 163.

259 Echte, Bernhard: *Nachwort und Anmerkungen*. S. 163.

260 KC. S. 868.

261 Echte, Bernhard: *Nachwort und Anmerkungen*. S. 143.

262 Ebenda.

263 Von Matt, Peter: *Die Fäulnis hinter den Fassaden. Über Friedrich Glauser*. In: Ders.: *Die tintenblauen Eidgenossen*. München 2001. S. 223.

264 KC. S. 867.

antisemitischen Verschwörungstheorie vom „internationalen Finanzjudentum“ als „Parasiten“. Glauser bezieht sich also einerseits auf eine reale Krise, die ungeheure Probleme zeitigt, Schicksale in geradezu tragischer Weise beeinflusst und Menschen in die Kriminalität zwingt, und installiert dennoch einen Schurken, ob nun zusätzlich zu denen, die tragisch schuldig werden, oder als Sündenbock schlechthin, das sei dahingestellt. Dass Studer den Juden nicht explizit als solchen nennt, entschärft das Ressentiment nicht, sondern macht es textstrategisch noch perfider, basiert es doch auf der stillen Übereinkunft mit dem „wissenden Leser“, der mittels seiner Kenntnis einer ganzen Reihe stereotyper Klischees angehalten ist, selber seine Schlüsse über die Herkunft des Schurken zu ziehen.

Studer reflektiert über den „Großkapitalisten“, der angeblich keine Freundschaften kenne, nur ausnutze und manipulierte, unter Verwendung klassischer „Parasiten“-Rhetorik²⁶⁵:

Wie er damals ein Land, das durch Krieg, Umsturz, Besetzung kopfscheu geworden war, systematisch ausgesaugt hat – so 'investiert' er jetzt ein gewisses Kapital – ebenfalls in einem Kanton, in dem die Arbeitslosigkeit die Köpfe verstört.²⁶⁶

Bei genauerer Prüfung ergibt sich, dass auch die Helfer des Bankiers literarisch als stereotype Judenfiguren stigmatisiert sind.

Jean Stieger, der Sex mit der „Saaltochter“ erzwingen will, und „der nur durch Protektion ins Geschäft geraten ist“²⁶⁷ (und somit die Klischees von Lüsternheit und Vetternwirtschaft bedient), ist der erste Tote der Romanhandlung. Gleich auf der ersten Seite wird die Leiche von Studer begutachtet, auf den sie folgenden Eindruck macht:

Ein unangenehmes Gesicht! Die Nase lang und gebogen, wie ein Geierschnabel, zwei Furchen gruben sich ein von den Nasenflügeln bis zu den Mundwinkeln, die fleischigen Lippen waren geschürzt, entblößten die Lippen – und es sah aus, als lächle der Tote mit all seinen Goldplomben. Und der Blick, bevor dem Toten die Augen zugeedrückt worden waren! Studer erinnerte sich an ihn: geladen mit Hohn, im Tode noch!²⁶⁸

Später fasst er in Gedanken zusammen, dass „dessen Gesicht eine wahrhaft internationale Gemeinheit ausdrückte“²⁶⁹. Es wird also, ohne die titelgebende Bande von Krock & Co. einmal explizit als Juden zu benennen, recht eindeutig ein biologistisch argumentierender Antisemitismus vertreten, die Gemeinheit steht den Juden „natürlich“ ins Gesicht geschrieben (obwohl sich Glausers Täterkennzeichnung normalerweise physiognomischer Stereotypisierung enthält). Um ihre Gier zu unterstreichen, werden stets Wertgegenstände wie die Goldplomben als Insignien erwähnt. Auch bei Joachim

265 KC. S. 866.

266 KC. S. 866 f.

267 KC. S. 870.

268 KC. S. 774.

269 KC. S. 838.

Krock, dem Dritten im Bunde, beschränken sich die Indizien nicht auf ein „Gesicht mit Wulstlippen über einem Doppelkinn“, an seiner Hand blitzt „ein erbsgroßer Diamant“²⁷⁰. Und um das Bild des „vaterlandslosen“, nicht vertrauenswürdigen Charakters abzurunden, wird, wie so oft in den Studer-Romanen, wenn zwielichtige Charaktere auftauchen, vermerkt: „Er sprach ein ganz reines Schriftdeutsch.“²⁷¹

Dem großen Strippenzieher Gardiny ist keine Straftat nachzuweisen, Studer muss seine ausgeprägten Aggressionen angesichts der versammelten Dorfgemeinschaft (Polizeichef, Pfarrer, etc.) auf die symbolische, demütigende Geste beschränken, ihm die Zigarette aus dem Mund zu reißen, aus dem Fenster zu werfen und ihn so seine Verachtung spüren zu lassen²⁷². Eine Strafe bleibt für den Kapitalisten: Die Schuldscheine der Bauern, die auf den Namen des von Gardiny instrumentalisierten Handlangers Rechsteiner ausgestellt sind, werden unter leisem Protest des Bankiers entwertet. Die einzige Gefühlsäußerung des gewissenlosen und geldgierigen Bösewichts wird also erzielt, indem man ihn finanziell schädigt.

In dem früheren Roman *Die Fieberkurve* gibt es, so muss der Vollständigkeit halber erwähnt werden, eine nicht ausschließlich negativ konnotierte jüdische Figur: „Herr Rosenzweig, der trotz seines Namens gar nicht jüdisch aussah...“²⁷³, der aber dennoch kein richtiges Berndeutsch spricht²⁷⁴. Es handelt sich um einen forensischen Wissenschaftler, der Studer hilft – dennoch stößt er auf die Ablehnung des Wachtmeisters: er will unter Vorwänden nicht mit dem unsympathischen Juden Billard spielen²⁷⁵ und dieser stört die Polizisten zu ihrem Ärger beim Rauchen.²⁷⁶ Auch in seinem Fall wird auf die vielen Goldplomben im Mund hingewiesen, außerdem stellt er unter Beweis, dass er sich gut mit internationalen Finanzgeschäften auskennt²⁷⁷.

Es ist deutlich, dass Juden in Glausers Werk, ob nun Kriminelle oder nicht, notorisch stereotyp dargestellt werden, sowohl ihr Äußeres als auch ihre Interessen und Eigenschaften. Dass die unterstellte Affinität zu Geld und Gold in verbrecherische Strategien der Bereicherung umschlägt, scheint, dem Vorurteil zufolge, naheliegend.

Studer, der nicht als Antiheld, sondern als „menschliche“ Identifikationsfigur konzipiert

270 KC. S. 794.

271 KC. S. 795.

272 Vgl.: Studer muss sich auch nach der Entlarvung der Schurken in *Der Chinese* vor einer großen Gruppe von einflussreichen Würdenträgern damit begnügen, den Täter nicht selbst zu richten, doch zumindest kriecht der Schurke durch den Staub. Glauser, Friedrich: *Der Chinese*, S. 768.

273 FK. S. 240.

274 FK. S. 241.

275 FK. S. 243.

276 FK. S. 259.

277 FK. S. 261.

ist, offenbart ein starres, ressentimentgeladenes Weltbild. „Er muss reagieren, wie Sie und ich.“²⁷⁸, hatte Glauser in seinem *Offenen Brief* gefordert – ein Ausdruck dieser intendierten Übereinstimmung mit dem Common Sense erweist sich als rassistischer Antisemitismus. Laut Hardy Ruoss ist Glauser gegen stereotype Darstellung, „gegen den Bösewicht an sich, die Inkarnation des Üblen und Schlechten“²⁷⁹, dies stimmt aber offensichtlich nur in bestimmten Fällen. Sein Verständnis für die Menschlichkeit mit ihren Abgründen erstreckt sich nur auf diejenigen, die ihm von vornherein sympathisch sind. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu den Romanen Simenons, Glauzers Vorbild, wenn Schulz-Buschhaus' Diagnose stimmt:

Malgrets Aufgabe besteht [...] darin, die Verschwörung der Kaste [der Reichen, T.P.] zu brechen und den [...] kleinen Leuten Gerechtigkeit zu verschaffen. Dabei ist es wiederum bezeichnend für Simenons Diskretion, dass auch den großbürgerlichen Gegnern, gegen die sich ein solcher Kampf für Gerechtigkeit wendet, keineswegs alle Sympathie verweigert wird. Zumal wenn der Widerstand überwunden und der Gegner gefallen ist, bleibt immer Raum für menschliches Verständnis.²⁸⁰

Im Fall der Romane Glauzers ist dieser Raum oft nicht gegeben.

6.6. Gewaltsame Enden, Selbstjustiz und Studers Idee von Gerechtigkeit

An *Krock und Co.* lassen sich noch weitere repräsentative Muster der Romane Glauzers verdeutlichen, so die unterschiedlichen Abstufungen von Schuld in der Täterkonzeption, die sich hier abzeichnen.

Rechsteiner, der als verzweifertes Opfer der Verschwörung (und indirekt der Zeitläufte) zum Mörder (und somit zum eigentlichen Ziel der klassischen Krimihandlung) geworden ist, wird von Studer mit fast uneingeschränktem Verständnis bedacht. Als Kranker wird er sowieso bald sterben, entsprechend einer höheren „poetischen Gerechtigkeit“. Schicksalhafte Fügungen fungieren in Glauzers Romanen wiederholt als richtende, einer „höheren Gerechtigkeit“ entsprechende Instanz (die „poetische Gerechtigkeit“ erteilt beispielsweise in *Matto regiert*²⁸¹ den Mörder Dreyer in Form eines Autounfalls). Jockers analysiert die Parallelen zwischen der Lösung in *Krock & Co.* und der ähnlich gelagerten „moralischen Logik“ der Abrechnung mit dem Mörder Koller in der *Fieberkurve*:

Beide Täter gestehen ihre Taten und bekennen sich damit zu den geltenden Normen. Ihre Delikte erscheinen zwar als verständlich und sogar notwendig, werden aber doch nicht uneingeschränkt legitimiert: der bevorstehende alters- bzw. krankheitsbedingte Tod von Rechstein [sic.] und Koller ist Sanktion im Sinne einer „poetischen“ Gerechtigkeit, was jedoch die ihnen zugeteilte Sanktion

278 OB. S. 219.

279 Ruoss, Hardy. *Vom Scharfsinn zum Mitleid. Friedrich Glauser in der Tradition des Kriminalromans.* In: *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur.* 72 (1992). S. 221.

280 Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans.* S. 162.

281 MR. S. 595.

insofern abschwächt, als es sich dabei, trotz der Höhe des Strafmaßes, nur um ein Sanktionsäquivalent handelt. Als Kranke bleiben beide vom Zugriff der Strafinstanzen verschont.²⁸²

Weniger gnädig verfährt Studer mit dem Juden Krock – obwohl dieser im Gegensatz zu Rechsteiner kein Mörder ist. Studer tötet ihn persönlich. Aus einem intuitiven Misstrauen heraus vertauscht Studer seinen vergifteten Aperitif heimlich mit dem Kocks. Als er diese Tat seinem Schwiegersohn offenbart, kommt es zu folgendem nüchternen Wortwechsel:

Dann... ja dann... habe eigentlich er, der Schwiegervater, einen Mord begangen?

„Worum nid gar!“ tröstete der Wachtmeister. Soviel er bis jetzt bemerkt habe, sei der Krock nicht gerade eine Stütze der Gesellschaft gewesen – geschweige denn ein nützlicher Mitbürger.²⁸³

Diese Passage bildet den gewaltsamen Höhepunkt der Indifferenz in Glauzers letztem Roman und seinem Werk insgesamt. Die Beurteilungsinstanz Studer misst nicht nur mit zweierlei Maß, bringt der einen Figurengruppe ein geradezu uneingeschränktes Verständnis entgegen, während er die anderen schon anhand ihres Gesichts (vor)verurteilt – darüberhinaus vollstreckt er in mehreren Fällen seine ungnädigen Urteile²⁸⁴ in Akten von Selbstjustiz und macht sie endgültig.

Der Ton des „gesunden Volksempfindens“, den Echte als „nicht erhebend“²⁸⁵ kritisiert, nimmt an dieser Stelle von *Krock & Co.* Züge eines gewaltbereiten Rechtsradikalismus' an. Doch Studers Methoden und Kriterien der Beurteilung von Menschen variieren zwischen den Romanen und auch innerhalb dieser relativ stark, seine Ideologie mündet erst im letzten Roman in die Radikalität, der blanke Antisemitismus findet sich nur in diesem.

Die Werte, die Studer (weniger *expressis verbis* als in der Tat) verteidigt, entsprechen in der Regel einem moderateren Konservatismus. Wie Angelika Jockers nachgewiesen hat, bilden in Glauzers Romanen stets Familien (Witschi im *Wachtmeister*, Äbi/Farny im *Chinesen*, Koller in der *Fieberkurve*, Rechsteiner in *Krock & Co.*) die Mikrostruktur,

282 Jockers: *Die Kriminalromane Friedrich Glauzers*. S. 140 f.

283 KC. S. 831.

284 In der *Fieberkurve* hätte Studer den Mord des falschen Paters (der wie Krock kein Mörder ist) durch seinen Verrückten Helfer wohl auch verhindern können: „Es ging alles so schnell, dass niemand dazwischenspringen konnte. Vielleicht war Studer der einzige, der etwas derartiges erwartet hatte – aber auch er tat keinen Wank, bis alles fertig war.“ (FK. S. 370.) Und auch in *Matto regiert* rettet er den vermeintlichen Mörder nicht: „Der Herbert stürzt rücklings ins Wasser [...] Es kam mir vor ... [...] wie ein Gottesgericht... Vielleicht hätt' ich den Caplaun auffangen können“. (MR. S. 594 f.)

285 „Studers Rasonieren über den Staatsbankrott ist nicht unbedingt erhebend, da seine biederkurzschlüssigen Gedanken mit einer Distanzlosigkeit dargeboten sind, dass sie zu einem gewissen Grad auf den Autor zurückfallen. Der Ton des angeblich gesunden Volksempfindens, der diese Passage prägt, kehrt außerdem in Studers Stellungnahme zum Tode Kocks wieder“. Vgl. Echte: *Nachwort und Anmerkungen*. Zürich 2005. S. 147.

die Opfer des Verbrechens wird²⁸⁶. Die Familienoberhäupter versagen, und werden zu tragischen Verbrechern, sodann tritt Studer als eine Art Ersatzvater hinzu und verteidigt stets auf verschiedene Art und Weise das althergebrachte, „organisch Gewachsene“ gegen das Fremde.

Die Machtkämpfe, die in den Texten ausgetragen werden [...], zielen ab auf ein Erbe und bedrohen damit auch in einem metaphorischen Sinn die Kontinuität der Familie. In *Krock* gibt es keine Kindergeneration und damit auch keinen Erbkonflikt. Es sind hier aber Eigentum und Erbe der Appenzeller Bauern bedroht und damit die Kontinuität des gesamten Dorfes.²⁸⁷

Er ist ein ambivalenter Patriarch: während diejenigen auf sein Verständnis hoffen dürfen, die sich ihm anvertrauen, also ihr Seelenleben vor ihm ausbreiten, Unsicherheit signalisieren und sich zugleich seiner Kritik öffnen und seinen Belehrungen Gehör schenken, dürfen raffinierte und selbstbewusste Figuren kein Mitleid mit ihm erwarten. Bühler analysiert sein Rollenspiel: „Studers Identifikation erhellt sein oft beschworenes soziales Engagement. Nur wer ihm die Rolle des imaginären Vaters zugesteht, hat Anrecht darauf, als hilfsbedürftiges Opfer zu gelten (wie Cleman, Loppacher, Witschi).“²⁸⁸

Innere Widersprüche sind für Studer wichtigstes Kriterium der Exkulpation, sie müssen allerdings auch offen reflektiert werden, die Verletzlichkeit der Figuren muss zutage treten. Über den windigen Pater Matthias in der Fieberkurve denkt Studer: „Wenn man von Schuld reden wollte, so war einzig der Pater Schuld, der Theater gespielt hatte, von Anfang bis zu Ende!“²⁸⁹

Dass eine Öffnung vor dem „väterlichen“ Wachtmeister auch gleichzeitig Erniedrigung bedeutet, äußert sich auch darin, dass er die Figuren, die ihm die sympathischsten sind, mit Diminutiven bedenkt. Die „Kinder“, die „Meitschis“, das „Schlumpfli“ etc. erscheinen geradezu unmündig und schauen zu ihm auf. Undurchschaubare Charaktere bleiben suspekt – obwohl ihre Auftreten, positiv ausgedrückt, schlicht als souverän bezeichnet werden könnte.

6.7. Wiederherstellung des schönen Scheins

Der Umgang mit dem Mörder Aeschbacher im *Wachtmeister Studer* ist bezeichnend für seine moralischen Kriterien. Zuletzt vertraut er sich Studer an. Als bald wird ein Konsens mit dem Wachtmeister hergestellt, nämlich darüber, dass der andere (unschuldige) andere Hauptverdächtige, Emmenberger, einer verabscheuenswerten Art von Menschen entspricht: „Immer muss etwas gehen, immer müssen sie eine Rolle

286 Jockers: *Die Kriminalromane Friedrich Glausers*. S. 105 f.

287 Jockers: *Die Kriminalromane Friedrich Glausers*. S. 112.

288 Bühler, Patrick: *Die Leiche in der Bibliothek*. S. 136.

289 FK. S. 372 f.

spielen, weil sie im Innern hohl sind.“²⁹⁰ Aeschbacher hingegen ist nicht „hohl“, er zeigt sein wahres, verletzliches Ich, wird durchschaubar. Studers zunächst empfundener detektivischer Stolz weicht dem Mitleid: „Ihm gegenüber [...] saß ein zusammengesunkener Mann, der schwer atmete.“²⁹¹ Diese Zerrissenheit, hat sich rückblickend schon im Verlauf des Falls offenbart, rekapituliert Studer: „Als ob das Unbewusste einen eigenen Willen hätte. [...] ihr habt doch alles getan, damit man auf euch aufmerksam wird.“²⁹² Wer so offen leidet, nicht rein kaltblütig, sondern aus einer emotional verworrenen Situation heraus gehandelt hat, dem gebührt Studers Mitgefühl. Das letzte und ausschlaggebende Moment, das die Beurteilung Aeschbachers positiv beeinflusst, ist die Fürsorglichkeit seiner Frau gegenüber. „Dabei legte er seine große dicke Hand auf die schmale Schulter seiner Frau, und die Bewegung war so zart, dass es Studer plötzlich vorkam, als kenne er jetzt den Gemeindepräsidenten besser als früher.“²⁹³ Die „Authentizität“ dieser Zärtlichkeit erscheint Studer als wahrer Kern seines Gegenübers. Somit wird Aeschbacher als „Familienmensch“ identifiziert und bekennt sich implizit zu Studers Werten. Studer sieht zugleich in der Rücksichtnahme auf die Frau auch einen wichtigen, uneigennütigen Grund für Aeschbachers Verbrechen. Dieser hat seinen Ruf und seine Stellung und zugleich die Lebensverhältnisse und das Ansehen seiner Frau durch den Mord am Erpresser Witschi verteidigt. Hier ist zum ersten Mal das in den späteren Romanen wiederkehrende Muster aktualisiert: Studers Verständnis basiert notwendigerweise immer darauf, dass er gemeinsame Werte mit den Tätern teilt, insbesondere die so „selbstverständliche“ und „natürliche“ Liebe zur Familie und den Mitmenschen bedingt die Nachvollziehbarkeit und Studers Verständnis.

Dies scheint sogar zu egalisieren, dass Aeschbacher das „Meitschi“ Sonja sexuell zumindest belästigt, wahrscheinlich aber vergewaltigt hat – der Text belässt es bei Andeutungen über diese scheinbar verzeihliche „Schwäche“, die sehr milde beurteilt wird²⁹⁴. Als der Wachtmeister den Mörder nach dessen Überführung auf das künftige Leid (oder die Schande) seiner Frau anspricht, bringt Aeschbacher sich um. Studer akzeptiert die Wahl des „ehrentollen“ Freitods. Indem der Gemeindepräsident sich selbst richtet, um seiner Frau (und sich) die Schande des Prozesses und der

290 WS. S. 172.

291 WS. S. 171.

292 WS. S. 170.

293 WS. S. 163.

294 „Das Meitschi hat's nicht schön gehabt. Ihr habt es einmal auf das Knie genommen [...]“ (WS. S. 168).

Enthüllungen über den respektierten Gemeindepräsidenten zu ersparen, handelt er im Sinne Studers und somit scheinbar auch im Sinne der Allgemeinheit. Er ordnet sein Leben der Rücksichtnahme auf seine Frau (und wohl auch auf die Institution der Dorfgemeinschaft) unter und sich somit gewissermaßen wieder in die Gesellschaft ein. Damit erwirkt er das Recht, dass die Fassade seiner familiären Integrität gewahrt bleibt. Studer versichert seiner Frau, niemandem etwas zu verraten, der Tod des Gemeindepräsidenten wird offiziell als Unfall verbucht. Das Buch endet mit Studers Antwort auf die Frage, was der Aeschbacher ihm erzählt habe: „Nüt Apartigs.“ – alles ist dem Ermittler verständlich und zumindest ein Stück weit verzeihlich geworden, entspricht Studers Verständnis von „Menschlichkeit“.

Der Schauplatz der Handlung, Gerzenstein, wird leitmotivisch immer wieder als „Dorf der Läden und Lautsprecher“²⁹⁵ charakterisiert, die omnipräsenten Fassaden der Läden werden als repräsentativ für die gepflegte Außendarstellung des Ortes gewertet, sodass regelmäßig die (kriminalromantypische) Diskrepanz zwischen Schein und Sein hervorgehoben wird. Die Recherchen Studers im Dorf ergeben, dass der Mann an der Spitze, zentrale Gestalt des Dorflebens, der passenderweise eine Stimme hat „wie der Ansager vom Radio Bern“²⁹⁶, hinter der Fassade ein Verbrecher, aber gleichzeitig auch ein „ganz normaler Mann“ ist, der seine Schuld schließlich selber einsieht und dem Mitleid gebührt. Dies kann als differenzierte Pointe verstanden werden. Darüberhinaus entwirft der Roman eine durchaus kritische Darstellung der Schweizer Dorfwirklichkeit als „weitläufiges Netz von Spalten und Schründen, das die Gesellschaft durchzieht und das man mit sehr viel Verputz überpflastert hat und überpflastert hält“²⁹⁷, so von Matt. Studer, die kritische Instanz, die die brüchige Fassade durchschaut hat, hilft hier letzten Endes mit seinem Stillschweigen beim „Verputzen“. Die äußerliche Ordnung wird, wie im „klassischen“ Krimi wiederhergestellt, ist aber als Kompromiss gekennzeichnet. Sie ist mit Mäkeln behaftet, doch bewahrenswert, als die menschenwürdigste Form des Zusammenlebens. Von Matt deutet dieses schonende Vorgehen dem Selbstverständnis der Dorfgemeinschaft gegenüber als „demokratische“ Handlung, wenn er schreibt: „Er ist radikal in seiner Gerechtigkeit, aber pragmatisch in seiner Anwendung. [...] Im ständigen Flickern zahlt die Demokratie ihren Preis.“²⁹⁸

Doch die „Menschlichkeit“, die Glauser zur Prämisse seiner Figurendarstellung erhoben

295 „Gerzenstein, das Dorf der Läden und Lautsprecher“, murmelte Studer, und es war ihm, als sei mit diesen Worten ein Teil der Atmosphäre des Dorfes charakterisiert.“ (WS. S. 45.)

296 WS. S. 176.

297 Von Matt: *Die Fäulnis hinter den Fassaden*. S. 223.

298 Von Matt: *Die Fäulnis hinter den Fassaden*. S. 224.

hat, wird durch die Ressentiments seiner Haupt- und Perspektivfigur diskreditiert, kann zwar im Ansatz als Element anerkannt werden, das die impliziten Gewissheiten des Genres über Zurechenbarkeit, Schuld und Gerechtigkeit unterminiert, reproduziert in der Umsetzung aber nur ein starres Menschenbild, das Studer auch durch seine Vertuschung, wider besseres Wissen, aufrechterhält, wenn er den Mantel des Schweigens über Aeschbachers Taten breitet und den naiven Kindern (hier in der Person Sonjas) die erschreckende Wahrheit erspart. Dass nur ausgewählte Spezialisten sich mit den menschlichen Abgründen innerhalb der Gemeinschaft auseinandersetzen und ihre Erkenntnisse verschweigen, ist alles andere als demokratisch. Der Leser nimmt freilich an den Enthüllungen teil, ist aber, nimmt er das im Text intendierte Identifikationsangebot mit der Figur Studer wahr, auf dessen tendenziöse Perspektive angewiesen.

6.8. Das Grässliche im Kleinbürgerlichen – Studer als „unsichere“ Perspektivfigur?

Die bisher herausgearbeiteten Charakteristika der Romane können nur teilweise als Differenzierung der „einfachen Lösungen“ des klassischen Kriminalromans verstanden werden. Im Fall von *Krock & Co.* radikalisieren sie sogar die im Rätselkrimi nur implizit vorausgesetzten Vorstellungen von Ordnung und Gerechtigkeit bis hin zu blankem Ressentiment und eindeutig reaktionärer Ideologie. Äußerst fragwürdige und undifferenzierte Ansichten über das, was „gut und richtig“ ist, werden ganz explizit geäußert und teils gewaltsam in die Tat umgesetzt. Doch an manchen Stellen in den Romanen deutet sich an, dass Studer seine Vorurteile als Vorurteile erkennt, sie werden also nicht gänzlich unkommentiert dargestellt und verlieren an Selbstverständlichkeit, so heißt es in *Matto regiert*: „[E]r konnte es nicht verhindern, dass ihm der Oberpfleger Weyrauch eher unsympathisch war. Vielleicht war das auch nur ein Vorurteil.“²⁹⁹ Evelyn Jacksch hat aufgezeigt, dass Glausers biographisches „Material“, die Erfahrungen in der Fremdenlegion, die er bereits im (nicht kriminalliterarischen) Roman *Gourrama* verarbeitet hatte, in der *Fieberkurve* deutlich anders dargestellt wird:

Es ist jedoch erstaunlich, wie Glauser, seine eigene Erfahrung nicht berücksichtigend, die Fremdenlegion hier in einem so ganz anderen Licht erscheinen lässt als in *Gourrama*. Dort zeigt er den Alltag in der Legion und die seelische Not der Männer, welche diesen Alltag zu bestehen haben. Hier ist die Legion von einem romantischen Schein verklärt, und das nicht nur aus Sicht des Daheimgebliebenen, sondern auch an Ort und Stelle. Studer, der Zeit seines Lebens von der Legion geträumt hat, sieht sich in seinen positiven Erwartungen nicht enttäuscht, als er die Fremdenlegion endlich kennenlernt.³⁰⁰

Anhand dieser Differenz, die Jacksch „erstaunlich findet“, lässt sich rekonstruieren,

299 KC. S. 432.

300 Jacksch, Evelyn: *Friedrich Glauser. Anwalt der Außenseiter*. Bonn 1976. S. 65.

dass die durch den Kleinbürger Studer perspektivierte Darstellung ganz bewusst als solche intendiert ist. In der *Fieberkurve* bildet Studers Wunsch, aus dem Alltag auszubrechen, nicht zufällig die Exposition desjenigen Kriminalromans Glausers, der die deutlichsten Züge eines Abenteuerromans aufweist. Dem Wachtmeister bietet der Fall also einen willkommenen Anlass, und er flieht vor der Erkenntnis, alt zu werden, bis nach Marokko³⁰¹. Dass seine Träume von orientalischer Exotik den tristen Legionärsalltag in ein positives Licht tauchen, belegt, wie sehr der kleinbürgerliche Blick auf die Welt in den Romanen inszeniert wird. Studer findet den Orient, von dem er träumt. Dieser Feststellung entsprechend besteht der Verdacht, Studer könne, bei aller sympathieheischenden Gewöhnlichkeit, als eine „unsichere“ Perspektivfigur angelegt sein. Die moralischen Ambivalenz des kleinbürgerlichen Weltbilds bleibt nicht unreflektiert.

Peter Bichsel spricht, ohne dies genauer zu belegen, vom „[...] Zurückholen der Grässlichkeiten dieses Lebens in die Idylle“ als Kennzeichen der Prosa Glausers, und fügt an: „im Grunde genommen versucht er, das Grässliche ins Kleinbürgerliche, Brave einzubringen.“³⁰² Hardy Ruoss schreibt: „Glausers Figuren und ihr Tun wirken menschlich, weil sie fragwürdig sind. Fragwürdig wird auch ihr Lebensraum: eng und intolerant, befangen in Vorurteilen und Vorverurteilungen zeigt sich die Schweiz Wachtmeister Studers.“³⁰³

Auch die Versuchungen, die mit der Macht des Polizisten einhergehen, werden explizit gemacht, damit wird ein weiterer Aspekt der Figur problematisch:

Und Wachtmeister Studer von der Berner Kantonspolizei begann wieder einmal jenes Spiel, von dem er in schwachen Stunden behauptete, es verderbe den Charakter – doch es war ihm dermaßen in Fleisch und Blut übergegangen, dass er die Pensionierung vielleicht nur deshalb abgelehnt hatte, weil er es nicht missen konnte... Erstens gab es ihm Macht über seine Mitmenschen und zweitens kannte er dessen Regeln besser als mancher Untersuchungsrichter.³⁰⁴

In der Figur ist deutlich eine große Fragwürdigkeit angelegt. Gewiss entspricht diese Widersprüchlichkeit zunächst einem psychologischen Realismus. Inwiefern dieser Realismus einer darüber hinaus reichenden Textstrategie zur gänzlichen Infragestellung aller Gewissheiten dient, soll noch näher untersucht werden.

301 Auf der ersten Seite des Romans wird enthüllt: „Ich bin Großvater“, antwortete Studer mürrisch. „Meine Tochter hat einen Sohn bekommen.“ (FK. S. 183). Später heißt es dann: „[...] damals war wieder der Wunsch in ihm aufgestiegen, alles stehen und liegen zu lassen... Doch da waren seine Frau, seine Tochter – und so gab er den Wunsch auf, fing wieder von vorne an, geduldig, bescheiden... Nur die Sehnsucht schlummerte weiter in ihm: nach den Ebenen, nach der Wüste, nach den Kämpfen.“ (FK. S. 189).

302 Bichsel, Peter: *Entweder ich bin ein Dichter* In: *Die Zeit* vom 7.1.1994.

303 Ruoss, Hardy. *Vom Scharfsinn zum Mitleid*. S. 224.

304 KC. S. 777 f.

6.9. Verstehen und Verständnis – Studers „Hermeneutik“

Glauzers Romane sind in sich widersprüchlich und an Spannungen reich. Die extremen Vorurteile der Figur Studer stehen im Widerspruch zu Beispielen äußerst zurückhaltender Beurteilung von Menschen und differenzierten, philosophischen Gedanken zur Gerechtigkeit, wie sie in anderen Abschnitten der Romane durch die Figur vermittelt werden.

Auch der Eindruck, den die befremdlichen, gewaltsamen Pointen hinterlassen, auf die die Bücher hinauslaufen, überdeckt ganz anders gelagerte Passagen – wie sich zeigt, sind Glauzers *dénouements* in mehreren Fällen wahrscheinlich nicht die Lösung, auf die die Romane ausgerichtet waren, und in denen die Fäden zusammenlaufen, sondern bilden gewissermaßen nur eine notgedrungene Ergänzung (s.u.).

Tatsächlich zeigen die Romane auch immer wieder originelle und bemerkenswerte literarische Strategien auf, die die herkömmlichen Erwartungshaltungen an Kriminalromane unterlaufen und problematisieren. Insbesondere in Studers Methode, die Atmosphäre aufzunehmen, um den Menschen in seinem gesellschaftlichem Umfeld zu verstehen, ist eine Tendenz inhärent, die die üblichen Muster der Schuldzuschreibung und die im herkömmlichen Kriminalroman übliche Thematisierung des Verbrechens gefährdet. Indem anhand der „Atmosphäre“ nachvollzogen wird, welche Resultate aus ihr hervorgegangen sind, indem der Mensch also sehr stark als Resultat der Kräfte, die auf ihn wirken, begriffen wird, ist seine Willensfreiheit infrage gestellt. Studer spürt der Zwangsläufigkeit der Taten nach, indem er nicht nur ihren Ablauf, sondern ihr Zustandekommen, nachvollzieht. Diese Ursachenforschung ist aber nicht gleichzusetzen mit der klassischen Suche nach dem einen, eindeutig identifizierbaren Motiv, das zum Täter führt. Er verweigert jegliche Abstraktion, will die vollständige Konstellation der Umstände mit allen Sinnen nachvollziehen. Dies formuliert die Figur selbst ganz explizit:

Ansicht? Der Wachtmeister nahm einen Schluck aus der Tasse, wischte sich umständlich den Schnurrbart und meinte dann: Ansichten habe er nie. Er warte, bis er sich eingelebt habe. Dann ergebe sich die Lösung des Falles von selbst.³⁰⁵

Evelyne Jacksch hält fest: „Durch Studers besondere Persönlichkeit und Arbeitsmethode werden [...] nicht nur direkte Kausalzusammenhänge des Kriminalfalls offenbar, sondern das ganze Geflecht menschlicher Beziehungen.“³⁰⁶

Damit eine Situation für Studer begreiflich wird, muss sie nicht vorher analytisch

305 KC. S. 796.

306 Jacksch: *Friedrich Glauser*. S. 38.

seziert werden. So wird beispielweise in *Matto* resümiert: „Er hatte die Wohnung gesehen und die Einsamkeit des alten Mannes begriffen.“³⁰⁷

Immer wieder verweigert der Wachtmeister geradezu das Denken, will nicht induktiv Hypothesen bilden und keine Schlüsse aus den Indizien ziehen, sondern verlässt sich auf die reine Intuition, so im ersten Roman: „Er spazierte in der kleinen Küche umher, die Hände auf dem Rücken verschränkt, dachte an nichts und schüttelte nur von Zeit zu Zeit den Kopf, wenn ihn ein Gedanke belästigen wollte.“³⁰⁸

Kurz darauf findet er durch Zufall die Tatwaffe. Er lässt sich geradezu willenlos, ohne Absicht, durch den Fall treiben, und hat dennoch Erfolg. Als er einem klassischen, kriminalromantypischen Verhör beiwohnt, in dem der Psychiater Laduner streng nachhakt und sein Gegenüber bedrängt, anstatt sich wie Studer einfach zu unterhalten, denkt der Wachtmeister: „Diese Art der Ausfragerei! [...] So kommt man doch zu nichts.“³⁰⁹ Freilich geht er von Zeit zu Zeit mit „normaler“ analytischer Raffinesse vor, wie Melanie Wigbers festhält, doch sie analysiert:

[D]ie zweite Ebene, die seines Instinktes, ist eindeutig favorisiert. Dadurch gewinnen zusätzlich auch sinnliche Eindrücke an Relevanz, die sein Bewusstsein prägen: Gerüche, Klima, Krankheiten. Diese sinnlichen Wahrnehmungen verweisen ebenfalls auf eine Einschränkung der Bedeutung der Rationalität, sie führen implizit die Bedeutung des Bewusstseins und der Rationalität ad absurdum.³¹⁰

Studer äußert selbst bereits im ersten Roman eine radikale Kritik an der „Wahrheit“, die er als Polizist liefern soll: „Ich weiß auch ganz genau, dass die Wahrheit, die ich finde, nicht die wirkliche Wahrheit ist.“³¹¹ Er bezieht sich damit offensichtlich auf die Beurteilbarkeit der Schuld und Zurechnungsfähigkeit eines Täters, denn er grenzt die Wahrheit im folgenden von der Lüge ab, die den fälschlich Verdächtigten Schlumpf betrifft – die Unschuld desjenigen, der eine Tat nicht begangen hat, ist logischerweise eine unproblematische Kategorie: „Aber ich kenne sehr gut die Lüge. Wenn ich die Sache aufgebe und der Schlumpf wird frei [...] dann ist alles ganz gut und schön. Und schließlich bin ich kein Richter und ihr müsst mit eurer Tat allein fertigwerden.“³¹²

Studer selbst stellt also die Zurechenbarkeit von Schuld und damit die Idee der Gerechtigkeit schlechthin in Frage. Auf unterschiedliche Weise wird in den Romanen die (rekonstruierte) Kausalität einer Tat, die Objektivität der Beurteilung und schließlich die Willensfreiheit an sich hinterfragt.

307 MR. S. 454.

308 WS. S. 59.

309 MR. S. 420.

310 Wigbers: *Krimi-Orte im Wandel*. S.162.

311 WS. S. 167.

312 WS. S. 167 f.

In *Krock & Co.* äußert er in einem ausgedehnten inneren Monolog auf dem Friedhof schwere Zweifel an seinem Tun (dass diese die im selben Roman so notorisch wiederkehrenden Ressentiments nicht egalieren können, sei hier noch einmal betont):

„Die Toten waren sachlich. War nicht alles Objektive, alles Unpersönliche so recht eine Sache der Toten? Die Toten nahmen keine Partei – sie waren die Parteilosen an sich.“³¹³

Seine Einsichten ereilen ihn oft geradezu als Visionen: „Studer zeichnete Männlein in sein Notizbuch. Er war plötzlich weit weg. Er war in dem Krachen im Oberaargau...“³¹⁴

Julian Symons formuliert Gedanken zu Simenons Maigret, die auch für Studer gelten:

„He is not of great intellectual stature, but has flashes of what can only be called artistic penetration, through which he understands ways of life alien to his own.“³¹⁵

Solche künstlerischen, hellsichtigen Geistesblitze, die in Studers Art, Fälle zu lösen, eine wesentliche Rolle spielen, werden in einem Dialog zwischen Studer und dem Psychiater Laduner, der ihm eine „dichterische“ Vorgehensweise unterstellt, diskutiert und sehr ambivalent dargestellt:

Sie sind ein Dichter Studer. Ein heimlicher Dichter. Und das ist vielleicht ungünstig für ihren Beruf, den sie nun einmal ausüben müssen. Wären Sie kein Dichter gewesen, hätten Sie sich der Wirklichkeit angepasst, dann wäre Ihnen die Geschichte mit dem Obersten Caplaun [die Bankenaffäre, T.P.] nicht passiert... Aber eben, Sie sind ein poetischer Wachtmeister...“ – Das habe er mänglich au deicht, sagte Studer trocken. Aber das Dichterische hänge doch mit der Einbildungskraft zusammen [...] Und die Phantasie sei doch nicht ganz zu verachten. Der Herr Doktor habe ihm doch auch geraten, sich in verschiedene Personen hineinzudenken, gewissermaßen in fremde Häute zu schlüpfen – er tue sein möglichstes. Und hin und wieder habe er damit Erfolg.³¹⁶

Studer bewertet seine „dichterischen“ Fähigkeiten, sich mittels der Einbildungskraft in jemanden hinein zu versetzen, als erfolgversprechende Methode. Laduners Feststellung impliziert vielmehr, dass er seine Phantasien (im genannten Beispiel der Bankenaffäre vielmehr seinen Idealismus) auf die Wirklichkeit projiziert, also gewissermaßen sieht, was er sehen will. Er umschreibt somit das Problem des hermeneutischen Zirkels. Übereinstimmend identifizieren mehrere Rezipienten seine Methode als Hermeneutik, so z.B. Wigbers: „Studers Methode des „Einlebens“, mit der er versucht, die verborgenen Zusammenhänge innerlich wiederzubeleben, bildet ein hermeneutisches „Einfühlen“ auf geradezu klassische Weise ab.“³¹⁷ Dementsprechend kann Julian Schütt feststellen „Studer-Romanen ist durchgängig ein Einfühlungsdiskurs unterlegt“³¹⁸. Dass dieser Diskurs immer wieder durchscheint und gleichzeitig der Eindeutigkeit des

313 KC. S. 843.

314 WS. S. 17.

315 Symons, Julian: *Bloody Murder*. S. 147.

316 MR. S. 501.

317 Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel*. S. 161.

318 Schütt, Julian: Nachwort in: *Die Fieberkurve*. Zürich 1995. S. 233.

Gesagten und der Begrifflichkeiten zuwider läuft, drückt sich in einer besonders auffälligen stilistischen Eigenart der Texte aus: in den Studer-Romanen wimmelt es geradezu von Auslassungspunkten³¹⁹. So wird, bei aller Fülle der sprachlich dargestellten sinnlichen Eindrücke und Gedanken, immer wieder eine darüber hinaus gehende Unsagbarkeit angedeutet und der Lesefluss unterbrochen. Wo der Text so gewissermaßen zerfällt und auf seine Unabgeschlossenheit verweist, wird Studers Ratlosigkeit im Gegensatz zu den stringenten Analysen klassischer Detektive herausgestellt. Im Gegensatz zum Gesetz des klassischen *fair-play*, das die Offenlegung sämtlicher Informationen vor dem Leser fordert, wird so der Möglichkeit, sämtliche Informationen überschauen und berücksichtigen zu können, eine Absage erteilt.

Mit der bei Simenon vorgezeichneten Etablierung der Detektivfigur als Hermeneutiker (unter einer Mehrzahl von Detektiven, die Analytiker sind) wandelt sich notwendigerweise das Bild des Verbrechens, wie Schulz-Buschhaus schreibt. Er hält fest, „dass sich [...] die Eindeutigkeit des Begriffs Verbrechen [...], allmählich auflöst, zumindest relativiert und differenziert.“³²⁰ Die Unklarheit darüber, was Verbrechen ist und wie Schuld bewertet werden kann, disqualifiziert Studer aber geradezu für seine Aufgabe. Coenen-Mennenmeier nennt die Geisteshaltung, die aus der „Menschen-Hermeneutik“ (bei Simenon) resultiert, eine „alle Apparate der menschlichen Gerechtigkeit transzendierende Weisheit und Ohnmacht zugleich, die Maigrets tiefsten psychischen und moralischen Sockel ausmacht“³²¹. Doch Studers Zerrissenheit drückt sich anders aus als diejenige Maigrets, der zwar melancholisch ist, aber dennoch eine bestimmte Gerechtigkeit vertritt, indem er die Täter verhaftet und abschließend ihre gesamte Geschichte erzählen lässt, bevor er sie der Justiz überstellt. Galt für die alte, klassische Detektivfigur: „Sie wirkte, in den Fall nie (oder fast nie) selber verwickelt, gleichsam auf einer anderen, höheren Ebene als die übrigen Romanfiguren.“³²², so gilt für Studer, dass er ungeheuer tief involviert ist, da er die Verwicklungen aller Beteiligten „versteht“ und dadurch zwischenzeitlich wie gelähmt ist. Die selbstgerechten Urteile, die er trotz all der zwischenzeitlichen Skrupel vollstreckt (häufig, indem er Situationen mit tödlichem Ausgang geschehen lässt, ohne einzugreifen), erscheinen als willkürliche Akte, trotzig und vorschnell, im Wissen darum, dass es keine gerechten Urteile geben kann.

319 Um dies nachzuprüfen, kann man im Prinzip nacheinander ein paar willkürlich ausgewählte Seiten in den Romanen aufschlagen – man wird fast in jedem Fall eingestreute „...“ entdecken.

320 Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien*. S. 172.

321 Coenen-Mennenmeier: *Pariser Detektive. Aspekte des französischen Kriminalromans*. S. 21.

322 Schulz-Buschhaus: *Kriminalromane jenseits des Krimi*. [Online]

6.10. Schicksal und Willensfreiheit

Studers Methode suggeriert: Um einen Menschen als Person zu begreifen, gleichzeitig angemessen zu würdigen und in seiner spezifischen Individualität zu beurteilen, ist nur der subjektive, unvermittelte Nachvollzug seiner Situation geeignet, das Nachfühlen der „Atmosphäre“. Diese Methode macht gleichzeitig implizit „am eigenen Leib“ nachvollziehbar, dass man an der Stelle desjenigen, in den man sich hineinversetzt, nicht anders hätte handeln können. Die Gesamtkonstellation eines spezifischen Menschen mit seinem Bewusstsein, Trieben, Wünschen, Gefühlen, etc. und den ihn umgebenden gesellschaftlichen Faktoren in ihrer Wechselwirkung will Studer als Einheit begreifen. Die im herkömmlichen Kriminalroman präsentierte analytische Abstraktions- und Reduktionsleistung, die darin besteht, einzelne Motive aufzudecken und hervorzuheben, die den Betreffenden zu einer – dennoch *freien* – Entscheidung zum Verbrechen bewogen haben sollen, erscheint Studer als ein falscher, ungerechter Ansatz. Das zeigt sich in folgender Äußerung: „Die Menschen sind einmal so [...] sie haben für Taten niemals nur ein einziges Motiv, solchen Blödsinn glaubt vielleicht ein junger Untersuchungsrichter [...] aber doch kein vernünftiger Mensch, wie beispielsweise ein alter Fahnder.“³²³ Doch wenn die Entscheidungen eines Menschen „irgendwie“ aus der Gemengelage nicht zu überschauender Einflüsse erwachsen, ist Schuldzuschreibung kaum noch möglich. Dass die Willensfreiheit des Individuums in Glauers Romanen höchst problematisch erscheint, wird von Zeit zu Zeit deutlich ausgesprochen: „Ja, es hatte so kommen müssen...“³²⁴

Bei allem Realismus der Darstellung einer genau beobachteten Schweizer Wirklichkeit, wird dennoch in Glauers Romanen die Gesellschaftskritik nicht dahingehend ausgeweitet, die Ursachen des Verbrechens in den systemimmanenten Zwängen der Gesellschaftsstruktur zu sehen. Die Gewalt der Morde erwächst nicht aus der strukturellen Gewalt der spezifischen sozialen Ordnung (zumindest nicht so direkt, dass dieser Umstand einwandfrei nachvollziehbar und veränderbar wäre).

Glauers Romane bleiben (sieht man von den o.g. Ressentiments ab) weitgehend unpolitisch. Dies zeichnete sich schon in der Wortwahl seiner Poetologie ab. Er nannte in seinem *Offenen Brief* „das Wichtigste: das Darstellen der Menschen und ihres Kampfes mit dem Schicksal. Menschen und ihr Schicksal!“³²⁵

Interessanterweise hat der dezidiert politische Schriftsteller und bekennende

323 MR. S. 481.
324 MR. S. 450.
325 OB. S. 215.

Kriminalromanleser Brecht die Unschärfe dieses Begriffes, die mit der sprachlosen Hermeneutik des Detektivs respondierte, an Simenons Romanen kritisch herausgestellt: „der Kausalnexus ist verdeckt, lauter Schicksal rollt ab, der Detektiv ahnt statt zu denken“³²⁶. Die Idee, dass man mit der Veränderung der Verhältnisse das Verhalten des Menschen zum Guten beeinflussen könnte, wie es dem Kommunisten Brecht als Lösung vorschwebte, scheint in Glauzers Romanen niemals auf.

Tatsächlich stellt Glauser in seinem Aufsatz *Störenfriede* die Willensfreiheit ganz explizit infrage und erklärt, dass jeder Mensch dasselbe verbrecherische Potential in sich trägt, dass von den Umständen aktualisiert wird. Die dann geäußerte Gesellschaftskritik beschränkt er auf den Umgang mit Schuld und äußert sich nicht genauer zu Ursachen und Prävention. Die institutionalisierten, reglementierten Verfahren der Rechtsprechung widersprechen seines Erachtens der Würde des autonomen Subjekts, er votiert für eine offene Auseinandersetzung auf Augenhöhe, die er als „Kampf“ beschreibt:

Somit sollte die Gerechtigkeit ein Kampf sein, ein ehrlicher Kampf meinerseits, eine Auseinandersetzung. Sie ist aber eine Begleiterscheinung unserer Zivilisation geworden, nichts anderes als die Eisenbahn, die auch fahrplanmäßig läuft.³²⁷

Die Gleichheit vor dem Gesetz erscheint Glauser als unwürdige Gleichmacherei, der Justizapparat als entmenschlichte Maschine. Die Zuschreibung von Gründen läuft der Integrität des Individuums zuwider, das Geheimnis der Identität sollte gewahrt bleiben. Das Verhör und die Aussage vor Gericht beurteilt er gewissermaßen als eine Art des Voyeurismus: „Das gesprochene Recht hat weder mit Gerechtigkeit noch mit Wahrheit etwas zu tun, sondern mit einer bisweilen ziemlich ekligen Schnüffelei.“³²⁸

Glauser plädiert dafür, sich abzufinden mit der Tatsache, „dass die Vertreter der Unordnung für das Bestehen eines Staates gerade so notwendig sind wie die Vertreter der Ordnung.“³²⁹ Er enthält sich jedes Plädoyers für einen Ausweg, verweist nur auf die Verantwortlichkeit des Einzelnen, die nicht an die Justiz abgetreten werden sollte. Auch ein paar Jahre später, als Glauser bereits Kriminalromane veröffentlicht hatte, greift er in der Auseinandersetzung mit einem Schriftstellerkollegen diese Ansichten wieder auf, und „verteidigt[...] unvermutet einen fatalistischen Determinismus, der nummehr „Imponderabilien, d.h. Unwägbarkeiten“³³⁰ kennt, wie Schütt zusammenfasst. Bei

326 Brecht, Bertolt: *Journale 2*. In: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 27. Berlin 1995. S. 84.

327 Glauser, Friedrich: *Störenfriede* [1932]. In: *Der alte Zauberer. Das erzählerische Werk. Band II*. Zürich 1992. S. 202.

328 Glauser: *Störenfriede*. S. 200.

329 Glauser: *Störenfriede*. S. 202.

330 Schütt: *Nachwort*. S. 229.

Glauser, dem angehenden Autor von Kriminalromanen, findet sich also von vornherein, schon bevor er seine Karriere antritt, keine Spur von einem „ursprünglich für das Genre konstitutiven Optimismus“³³¹ (Brittnacher). Nun könnte man fragen: Wieso enden seine Kriminalromane trotzdem, welche Lösungen haben sie zu bieten?

6.11. Studer als Bote des Schicksals oder der Genrezwänge

Die Janusköpfigkeit der Figur Studer wurde bereits beschrieben. Folgt man nun Glausers theoretischen Äußerungen, muss man letztlich die Zwiespaltenheit aufgeben: Studer wird zur schrecklichsten Figur der Romane. Die Sympathie, die er beim Leser erweckt, erweist sich als vordergründiger Schein. Er wird durch sein Tun diskreditiert und wird zum Sendboten einer anmaßenden Ungerechtigkeit, sobald er die freundliche, menschliche „Auseinandersetzung“, die er doch so gut beherrscht, für beendet erklärt und zu einem Urteil gelangt.

Liest man Glausers Kriminalromane nun als Ausdruck eines fatalistischen Determinismus, so lässt sich Studers Tun als grauenhafte Anmaßung und entsetzliches Scheitern lesen, als eine furchtbare Ungerechtigkeit, die dem Streben nach einer für Menschen nicht erreichbaren Gerechtigkeit entspringt, wie Ruoss es tut:

In Zufall und Schicksal schafft Glauser die Grundlage dafür, dass sein Detektiv echte Tragik menschlicher Existenz in der Schuld erleben kann, erleben muss, weil er auf seiner Wahrheitssuche das „Unberechenbare“, die Imponderabilien, nicht in Rechnung stellt, nicht stellen kann, da es sich verstandesmäßigem Abwägen entzieht. So vollzieht sich das blinde Walten des Schicksals an Unschuldigen, die Studer mit seiner Scheinwahrheit konfrontiert, welche er im Verlauf seiner detektivischen Arbeit aufgrund von Logik und Indizien mehr erfindet, als wirklich findet. Dadurch, dass er die Wahrscheinlichkeit seiner Schlüsse mit der Wahrheit an sich gleichsetzt, zwingt er die Verdächtigten, welche seinem Irrtum keine handfesten Indizien, sondern nur eigenes besseres Wissen entgegenzustellen haben, sich dem Zugriff der Unwahrheit in den Tod zu entziehen. Damit wird Studer zum Richter, sein Urteil zum Todesurteil.³³²

Wenn Studer selbst, ob als Anhänger einer Gerechtigkeitsidee oder nicht, seinerseits nur von unüberschaubaren „Imponderabilien“ bestimmt ist, kann ihm ebenso wenig persönliche Schuld an der Ungerechtigkeit seines Handelns zugeschrieben werden wie den anderen Figuren auch, in den Romanen vollzieht sich letztlich nur das blinde Walten des Schicksals.

Dort, wo es Glauser gelingt, eine unüberschaubare Komplexität eines Menschen, seiner Motive und der auf ihn wirkenden Einflüsse anzudeuten, ist diese Lesart stimmig.

Allerdings sind diese Ansprüche nur im *Wachtmeister Studer*³³³, dessen Auflösung in den tragischen Selbstmord Aeschbachers mündet, stimmig erfüllt worden (sieht man

331 Brittnacher, Hans Richard. *Die Engel der Morgue*. In: Franceschini und Würmann 2004. S. 106.

332 Ruoss, Erhard: *Friedrich Glauser. Erzählen als Selbstbegegnung und Wahrheitssuche*. Bern 1979. S.114.

333 *Matto regiert* wird weiter unten noch einmal gesondert behandelt.

von der oben dargestellten Deutung Studers ab, der Aeschbachers Sorge um seinen Ruf und das damit zusammenhängende Wohlergehen seiner Frau hervorhebt und als edlen Grund der verwerflichen Tat gelten lässt). Eine psychologische Tiefe des Täters mit unüberschaubar komplexen, widerstreitenden Motiven macht nachvollziehbar, dass ein letztes Urteil nicht leichtfertig gefällt werden kann. Eine ausreichend ausgearbeitete Widersprüchlichkeit bietet Projektionsraum für Tragik. Doch diverse eindimensionale „Schurken“, die sich in den Studerromanen tummeln, verhindern im Ansatz eine respektvolle oder mitleidige Lesart, wie die o.g. Krock & Co., die wie antisemitische Karikaturen wirken, oder die geldgierigen, brutalen Hungerlott und Äbi in *Der Chinese* und der ebenso geldgierige Portier Dreyer in *Matto regiert*. Die Habgier, das egoistische Streben nach Selbstbereicherung, wird in diesen Fällen als hinreichendes Motiv dargestellt, und nicht ansatzweise durch angedeutete andere Beweggründe ergänzt. Sie entspricht den banalsten Tätermotiven aus dem Setzkasten des Golden Ages.

Auch eine andere Feststellung läuft dem Programm der Realisierung komplexer Menschlichkeit zuwider: Glauser hat mitunter das Handwerk des Kriminalschriftstellers vernachlässigt und grob gegen das *fair-play* verstoßen, anstatt es zu überwinden. In mehreren Fällen steht die Rekonstruktion des Falles im Widerspruch zu den nach und nach enthüllten Informationen. Patrick Bühler schreibt:

Bei Glauzers widersinnigen Lösungen würde es fair-play-Philosophen angst und bange. [...] Zwar kommt es in allen Studer-Romanen in einer klassischen Abschlusszene zur Generallösung, nur sind die Erklärungen so verworren und widersprüchlich, dass sich die Lösungen annullieren. [...] Im Gegensatz zu den Erzählungen der anderen Detektive verleiht der Text seiner Lösung [...] nicht das größtmögliche narrative Gewicht, sondern diskreditiert sie.³³⁴

Glauser selbst hat seine Vorgehensweise beim Schreiben so dargestellt: „Ich kann nicht nach geschriebenem Plan schreiben, ich muss sehen, wie es meinen Leuten beliebt zu leben...“³³⁵ Entsprechend musste er beispielsweise das Ende der Fieberkurve etliche Male umschreiben, um ein halbwegs stimmiges Resultat zu erzielen³³⁶. Laut Bernhard Echte lief er beim Schreiben der Gefahr, „dass sein Roman ein Zwitterwesen bleiben könnte, in dem sich das literarisch-erzählerische Element mit der kriminalistischen Konstruktion nicht zu einer Einheit verband.“³³⁷

Doch um überzeugend zu zeigen, wo die unzulängliche menschliche Logik an ihre Grenzen stößt, müssen dennoch ihre formalen Regeln eingehalten werden. Eine Schuldzuweisung, die aus rein logischen Gründen nicht haltbar ist, ist auf banale Weise

334 Bühler, Patrick: *Die Leiche in der Bibliothek*. 146 f.

335 Glauser, Friedrich: *Briefe II. 1935-1938*. Zürich 1991. S. 356.

336 Vgl. Schütt: *Nachwort*. S. 214 ff.

337 Echte, Bernhard: *Nachwort und Anmerkungen*. S. 144.

falsch und möglicher philosophischer Implikationen beraubt und entkräftet.

6.12. *Matto regiert* - Die Angst des Detektivs vor Gespenstern

Einen Sonderstatus innerhalb der Studer-Reihe hat der Roman *Matto regiert* inne. Die Spannung dieses Falles lebt vom Kontrast widerstreitender Deutungsmuster des Menschen, die am Ende in eine „doppelte Lösung“ münden. Während der Wachtmeister bereits mit Zweifeln an der herkömmlichen Kriminalisierung menschlicher Handlungen belastet ist, wird ihm nun vollends der Kopf verdreht, da der rhetorisch versierte Mediziner ihn mit vielfältigen psychiatrischen und psychoanalytischen Konzepten der Pathologisierung menschlicher Verhaltensmuster konfrontiert.

Im *Matto* wird Studer deutlicher als klassischer, konventioneller Kriminalist positioniert, um im Kontrast zu Laduner und seiner konkurrierenden Lesart des Menschen zu funktionieren, wie Ulrike Landfester feststellt³³⁸.

Studer wird in die Heil- und Pflegeanstalt Münsingen gerufen, eine geschlossene Psychiatrie, um das Verschwinden des Direktors zu klären, den er alsbald ermordet auffindet. Während sich auch die Handlung der „Dorf-Kriminalromane“³³⁹ Glauzers innerhalb von räumlich eng begrenzten Schauplätzen abspielt, deren Bewohner sehr stark den Eigengesetzmäßigkeiten dieser „sozialen Systeme“³⁴⁰ ausgesetzt sind, so könnte man für *Matto regiert* konstatieren, dass er beinahe eine Variante des klassischen *locked room mystery* darstellt, wenn auch ausgedehnt auf eine ganze Anstalt. Das Personal und die Insassen der Anstalt, aus denen sich der Kreis der Verdächtigen zusammensetzt, sind von vornherein innerhalb der Mauern der Psychiatrie versammelt.

In diesem Fall leidet Studer nicht nur an seiner eigenen Verzagtheit, er muss sich noch dazu mit dem Psychiater Laduner auseinandersetzen, der seine Erkenntnisse beständig hinterfragt und ihn noch dazu mehr oder weniger offensichtlich manipuliert. Während der Arbeit am Roman gibt Glauser in einer Brief kund:

[M]ein Fahnderwachtmeister ist zwar kein ganz dummer Kerl, aber [...] ihm ist alles Höhere fremd. Und da ist es denn schwierig, ihn von einem in allen Sätteln gerechten und von allen mehr oder weniger himmlischen Wassern gewaschenen Seelenarzte belehren zu lassen. Ich glaub, der Roman wird ganz lustig.³⁴¹

Laduners „Gerechtigkeit in allen Sätteln“ gelangt dabei niemals an ihre Grenzen, stets beansprucht er die Deutungshoheit für sich, die innerhalb der Anstaltsmauern ganz konkrete, physische Macht bedeutet. Martin Stingelin lässt keinen Zweifel daran, in

338 Vgl. Landfester: *Die Spuren des Lesers*. S. 422.

339 Das sind *Wachtmeister Studer, Der Chinese, Krock & Co*. Vgl. Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel*. S. 103.

340 Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel*. S. 104.

341 Glauser, Friedrich: *Briefe II. 1935-1938*. S. 168.

welcher Funktion die von Laduner repräsentierten Disziplinen in diesem Roman auftreten. So handele es sich bei der Psychoanalyse um eine der: „Prüfungs-, Gutachter-, Untersuchungs- und Buchhaltungstechniken zur Erfassung menschlichen Materials“³⁴², der ebenso wie der Psychiatrie die „technisch-administrative Funktion der Kontrolle abweichenden Verhaltens“³⁴³ zukam.

Laduners rhetorische Macht und seine Autorität als Arzt und Anstaltsleiter zeitigen im Laufe der Handlung diverse unheilvolle Auswirkungen. Zunächst bei Studer: Anstatt einen Rest Glauben zu bewahren, die erschütterte Ordnung heilen zu können, gerät der erschütterte Wachtmeister in ganz persönliche weltanschauliche Unordnung. In großer Ausführlichkeit erläutert Laduner dem Wachtmeister den Fall eines „schizoiden Psychopathen“, des „Demonstrationsobjekts Pieterlen“³⁴⁴. Schließlich ist der Wachtmeister – der ja, wie oben erläutert, in den anderen Fällen stets mehr oder weniger bewusst die Familie verteidigt – überzeugt, dass gerade dieser Kindsmörder nicht zu verurteilen ist. Erschüttert empfindet er ganz körperlich die Symptome des Abrutschens³⁴⁵, sein Weltbild gerät ins Wanken und er verliert den festen Boden unter den Füßen. Zunehmend von Doktor Laduner bearbeitet, lässt er sich überzeugen, dass es kaum möglich ist, zwischen Normalität und Wahnsinn zu unterscheiden.

Im Laufe des Falles beginnt der Detektiv, zunächst Repräsentant der Vernunft und der Nüchternheit, sich vor Gespenstern zu fürchten – ein Patient hat ihm seine Theorie von „Matto“, dem Geist des Wahnsinns dargelegt³⁴⁶, der über Studers Zimmer wohnt. Mit dem Verlust seiner Deutungshoheit über den Menschen und einer umfassenden Theorie der Welt, hält das Unheimliche Einzug in Studers Umgebung. Er wird die Geschichte von Matto nicht los³⁴⁷, obwohl sie ihm bezeichnenderweise ein Geisteskranker erzählt hat. Auch die normalerweise banale Umgebung beginnt, bedrohlich zu wirken.³⁴⁸ Das Schutzbedürfnis, das Studer empfindet, führt ihn wieder zurück zu Laduner.³⁴⁹ Der schleichende Kontrollverlust des anfangs autoritären Polizisten, die zunehmende

342 Stingelin, Martin: *"Matto regiert" - Psychiatrie und Psychoanalyse in Leben und Werk von Friedrich Glauser (1896-1938)*. In: Rudolf Heinz, Dietmar Kamper und Ulrich Sonnemann (Hrsg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose als Spiegel der Zeit*. Akademie Verlag, Berlin 1993. S. 81.

343 Ebenda.

344 MR. S. 451. ff.

345 MR. S. 479.

346 MR. S. 429.

347 „Es war Aberglaube, sicherlich... Am Morgen noch hätte Studer gelacht, wenn man ihm gesagt hätte, er werde sich vor Matto fürchten... Aber nach dem Fund in der Heizung? ... Es veränderte die Situation wesentlich...“ (MR. S.429).

348 „Es war dem Wachtmeister, als seien die vielen Fenster, die mit ihren winzigen Scheiben in den Fronten funkelten, riesige Facettenaugen, die ihn beobachteten.“ (MR. S. 439.)

349 „[S]o, sanft geführt, legte Studer den Weg zurück [...] Er fürchtete die Facettenaugen nicht mehr [...]“ (MR, S. 523).

Unterordnung unter den wortgewaltigen Psychiater und die Tendenz, bei diesem Schutz zu suchen, wird geradezu perfide nachvollziehbar gemacht. Gegen die Manipulationskraft Laduners sind auch andere nicht gefeit, fast alle unheilvollen Geschehnisse der Romanhandlung sind auf ihn zurückzuführen³⁵⁰. Gleichzeitig sind Laduners Vorträge in sich völlig konsistent³⁵¹, (wenngleich eine biologistische Argumentation die Basis der teilweise psychoanalytische, teils psychiatrischen Ausführungen bildet³⁵²). Die Manipulationskraft des Arztes wird also nicht nur behauptet, sondern für den Leser nachvollziehbar gemacht. Dies wird ein wenig dadurch eingeschränkt, dass ihm in der Figur des Wachtmeisters, „dem alles Höhere fremd ist“, ein geradezu unmündiger Diskussionspartner gegenübergestellt wird, der rhetorisch und argumentativ keinerlei Möglichkeiten besitzt, Laduners Gedankengebäude ins Wanken zu bringen³⁵³. Die moralischen Implikationen seiner Vorträge reichen über die diegetische Welt des Kriminalroman hinaus, betreffen nicht nur die konstruierten Konfliktsituationen innerhalb der diegetischen Wirklichkeit im *Matto*, sondern besitzen auch für sich genommen eine große philosophische Sprengkraft – ganz untypisch für einen Kriminalroman seiner Zeit werden also differenzierte theoretische Überlegungen zu Schuld, Geisteskrankheit, Normalität und Zurechnungsfähigkeit ausgebreitet, bleiben aber zugleich auf die Handlung bezogen, indem ihre Sogwirkung diverse Figuren auf fatale Weise an Laduner bindet, Pfleger, Patienten und auch Studer. Außerdem bezieht er aus seiner ungeheuerlichen Reflektiertheit die folgenreiche und fragwürdige Legitimation, seine unmündigen und desorientierten Forschungsobjekte vollständig fernzusteuern. Er erscheint als Gott in Weiß, der der menschlichen Sphäre enthoben ist. Aus der Zuschreibung der Unzurechnungsfähigkeit gewinnt er eine alle moralischen Schranken überwindende Souveränität – und diese Vormachtstellung wird dann auf der Handlungsebene wieder

350 Der Eindruck liegt nahe, dass das „Regiment des Wahnsinns“ (*Matto regiert*), der wie eine Spinne seine Fäden zieht, auch auf die Herrschaft Laduners bezogen werden kann.

351 Landfester stellt fest: „Schritt für Schritt demontiert Glauser den Anspruch der analysis, die allgemeingültige Erkenntnis der Wahrheit hervorbringen zu können, indem er über Laduner ihre Koordinaten in Frage stellt.“ Vgl. Landfester: *Die Spuren des Lesers*. S. 423.

352 Angelika Jockers hat die wissenschaftliche Argumentation des Psychiaters genau untersucht. Sie kommt zu dem Schluss: „Laduners Erklärungen [...] erweisen sich [...] als weniger psychanalytisch fundiert, denn psychoanalytisch verbrämt.“ Vgl.: Jockers: *Die Kriminalromane Friedrich Glausers*. S. 194.

353 Hier wird deutlich, dass die wiederholte Behauptung, Studer habe bei verschiedenen (realen) Koryphäen seiner Zeit Kriminologie studiert, der Figur zwar angedichtet wird, sich aber nirgends in seinem Denken und Sprechen ausdrückt. Die behauptete wissenschaftliche Kompetenz auf dem Gebiet der Kriminologie macht er immer wieder durch seine erklärtermaßen denkfeindliche Methode unglaubwürdig. Im *Matto* ist er sogar immer wieder regelrecht eingeschüchtert von noch nie gehörten Fremdwörtern wie „irrelevant“.

problematisiert. Stingelin, der in der Figur Laduner insbesondere die neu aufkommende Psychoanalyse verarbeitet sieht, deren Anspruch als überlegene Deutungsinstanz in Kombination mit der Macht des Psychiaters verdichtet wird und die Maßlosigkeit ihrer Allmachtsansprüche offenbart, schreibt: „Glausers Kriminalroman nimmt dem psychoanalytischen Prozess [...] jede Unschuld.“³⁵⁴.

6.13. Psychiatriekritik ohne kritische Äußerung

Die argumentativ so einwandfreie Ebene der Theorien Laduners wird nach und nach durch die Beobachtung ergänzt und konterkariert, dass Laduner hinter Studers Rücken geheime Absichten verfolgt. Laduner führt eine neuartige Reihe von Experimenten durch und infiziert Geistesranke vorsätzlich mit Typhus. Die Chancen derjenigen, die überleben, durch die körperlichen Strapazen zugleich von ihrer geistigen Krankheit geheilt zu werden, stehen nicht schlecht. Diese Experimente bilden nur einen Nebenstrang der Haupthandlung, den Studer zwar aufdeckt, aber demütig geschehen lässt und die Kompetenz des Arztes nicht anzweifelt³⁵⁵ – die Experimente werden nicht angezweifelt. Dass Glauser hier ganz nebenbei das Wissen um tatsächliche Experimente seiner Zeit als Patient in Psychiatrien einfließen lässt, wie Echte herausstellt³⁵⁶, ist nicht nur für den heutigen Leser schockierend. Umso mehr, da die Nebensächlichlichkeit dieses Handlungsstrangs ohne juristische Konsequenz bleibt. Er bewirkt „nur“, dass von Zeit zu Zeit ein paar Leichen an Studer, dem Ermittler in einem vereinzelt Todesfall, vorbeigetragen werden, sodass gerade diese in der Realität gründenden Umstände wie eine surreale, groteske und nicht stimmige Erfindung des Autors wirken. Die realen Opfer der Experimente werden so sehr effektiv jenseits der Logik des heiteren Genres verortet. Die konkrete Zeitkritik Glausers funktioniert eben dadurch sehr eindrucksvoll, dass er das reale Verbrechen, unkommentiert durch eine kriminalromantypische Lösung, als eine Art Fremdkörper im Text platziert, der nicht in der Gattung aufgeht und so als etwas Ungelöstes erscheint, das erst noch reflektiert und moralisch beurteilt werden muss.

6.14. Detektiv versus Psychiater

Die geradezu analytische Darstellung der Zersetzung aller Gewissheiten macht Studer gleichzeitig psychologisch plausibler als in den anderen Romanen. In diesen wird die Wirksamkeit seiner Zweifel stark eingeschränkt, sie stehen im Kontrast zu seiner nicht vollends verständlichen Starrköpfigkeit, die sich dadurch ausdrückt, dass Studer sich

354 Stingelin: *„Matto regiert“*. S. 99.

355 MR. S. 524.

356 Vgl. Echte: *Nachwort und Anmerkungen*. In: *Matto regiert*. Zürich 1998. S. 251 ff.

gewissermaßen als resistent gegen jeden Ansatz von Erkenntnis erweist. Die Ahnungen der moralischen Ambivalenz seines Tuns versetzen ihn zwar in melancholische Stimmung, schlagen sich aber nicht in einem Handlungsverzicht nieder, sondern lassen seine Taten oft besonders willkürlich erscheinen. In *Matto regiert* wird sein Eifer, den Fall zu lösen, dadurch begründet, dass er sich von Laduner zu emanzipieren sucht. Er kämpft zugleich gegen die Tragweite der Relativierungen seines Weltbilds an, verteidigt seine Selbstgewissheit und seine Identität, indem er mittels klassischer Motivzuweisung die Rollen aller Beteiligten einordnen und ein stimmiges Gesamtbild des Falls entwerfen will. Durch diese Aufteilung der Instanzen des Zweifels und der Gewissheit auf zwei verschiedene Figuren, wird die psychologische Dynamik des Widerstreits zwischen handlungshemmenden und handlungsmotivierenden Elementen durchsichtiger und gleichzeitig beeindruckender als in den Fällen, in denen der maulfaule Studer die Zweifel mit sich selber austrägt, es dabei aber meist bei Andeutungen belässt. Dass seine Rationalitätsskepsis sich häufig in der fast vollständigen Verweigerung sprachlichen Ausdrucks niederschlägt, erweist sich als schwächere literarische Strategie, wie der Vergleich mit *Matto* aufzeigt, wo die moralische Dialektik des „vollständigen Verstehens“ und der schwindenden Möglichkeit, Schuldzuweisung vorzunehmen, im Dialog ausgetragen wird und die folgenreichen Handlungen des erschütterten Studer auch als wütende und trotzig Behauptung seiner Identität plausibel erscheinen³⁵⁷.

In *Matto regiert* mündet die Handlung in eine doppelte Lösung: Nachdem die Konfrontation Studers mit zwei Verdächtigten zugleich, die beide sterben, zunächst nicht auserzählt wird, berichtet Studer seine Rekonstruktion der Geschehnisse dem Psychiater und legt ihm triumphierend ein Geständnis vor, das gleichzeitig als Beweis fungiert. Das Geständnis bestätigt seine Methodik als qualifiziertes Instrument zur Lösung des komplexen Falles, und belegt somit, dass seine konventionelle und unwissenschaftliche Menschenkenntnis adäquates Mittel zur Bewältigung der Realität ist. Das Geständnis des vermeintlichen Mörders, der nicht zuletzt aus Loyalität zu seinem Psychoanalytiker gehandelt hat, wird sodann aber durch Laduner in Frage gestellt. Ihm zufolge hat sich der Patient im Zuge der Therapie bereits als Mörder offenbart, was Laduner jedoch als Phantasma entlarvt und nur aus therapeutischen

357 Im Kleinen wird dieses Schema in allen Romanen natürlich wieder aufgegriffen, in der *Fieberkurve* erscheint der Ärger als Moment der Sammlung nach der erleichternden, aber lähmenden Erfahrung der Ich-Dissoziation in der Auseinandersetzung mit fatalistischer „Philosophie“ im Haschischrausch, die Studer erschüttert hat: „Studer [...] war froh, dass er sich ärgern konnte; es verdrängte ein wenig das Bild des Mulatten Achmed, der mit ein paar simplen Bewegungen die Sinnlosigkeit jeglichen Tuns demonstriert hatte.“ (MR. S. 333.)

Gründen nicht korrigiert hat – der andere Verdächtige, der geldgierige Portier Dreyer muss dementsprechend der Mörder gewesen sein. Diesen wiederum hat Studer nur für einen Mitwisser gehalten, der nichts verraten hat, um das Vermögen des Direktors zu stehlen. Und aus seinem typischen fatalistischen Gerechtigkeitswillen heraus, hat der Wachtmeister den vermeintlichen Mörder nicht gerettet, als dieser ins Wasser fiel³⁵⁸. Auch wenn der Wachtmeister nun, vollends aus dem Konzept gebracht, verstummt und verzweifelt, bleibt Spielraum für Interpretationen, der Leser ist gezwungen, die Plausibilität beider Urteile zu prüfen, die wohl beide nicht gänzlich zweifelsfrei sind³⁵⁹.

Jockers konstatiert:

In *Matto* dient das tradierte Erzählmodell nur noch als Ausgangspunkt und wird in den Ausführungen Laduners zum „Unbewussten“ Zug um Zug demontiert. Am Ende existieren zwei Lösungen, die sich gegenseitig relativieren und den Anspruch auf eine verbindliche Lösung grundsätzlich desillusionieren. Dies betrifft in ganz entscheidendem Maße auch den Leser, der erstmals selbst zu einem Ergebnis gelangen muss.³⁶⁰

Die beiden widerstreitenden Deutungsmodelle, von denen „keines [...] dem Fluch der Konjektur entgehen kann“³⁶¹, wie Landfester formuliert, bleiben unaufgelöst nebeneinander stehen. Das Lied von der Einsamkeit (nach einem Gedicht von Erich Kästner), das das Ehepaar Laduner dem traurigen Wachtmeister am Ende des Romans vorspielt³⁶², untermalt, welches untypisch traurige Ende eines Kriminalromans hier vorliegt und verweist implizit den Leser darauf, mit dem Mangel an allgemeingültigen Lösungen alleine fertig werden zu müssen.

Matto regiert belegt, welche verblüffende Denkanstöße ein Kriminalroman liefern kann, gerade dadurch, dass er die Erwartungshaltung an eine normalerweise so geschlossenen Gattung kontrastiert, dass es möglich ist, den Geltungsanspruch der Analysis mit literarischen Mitteln zu sabotieren. Der Leser wird unversehens alleingelassen von dem Genre, das sonst so zuverlässig seine Lösungen gleich mitgeliefert hat. In diesem Fall verweist das Rätsel, das der Rezipient nun alleine zu lösen hat, auf die Rätselhaftigkeit

358 Das Studer hier äußert: „Es kam mir vor... wie – ja, wie ein Gottesgericht ...“, und dass ihn auf der selben Seite des Romans die Nachricht vom Tode des wahren Schuldigen durch Unfall erreicht, ist dahingehend auslegbar, dass somit die Hybris des „Gottes“ Laduner, der ja alles hätte verhindern können, als himmelschreiende Ungerechtigkeit erscheint. Andererseits werden auch die anderen Fälle von „poetischer Gerechtigkeit“ in Glausers Werk (s.o.) in Frage gestellt, da hier offenbar wird, dass es sich eben nicht um einen Fall von poetischer Gerechtigkeit handelt. (MR. S. 594 f.)

359 Bernhard Echte scheint die eine Synthese der konkurrierenden Lösungen gefunden zu haben, die trotzdem nicht zugunsten der einen oder anderen „Theorie des Menschen“ ausfällt: „So bleibt die plausibelste Lösung, die sich aus der Kombination beider Rekonstruktionen ergeben hätte, außer acht: Dass Caplaun tatsächlich glauben musste, der Mörder zu sein, weil er den Portier Dreyer unter dem Absatz der Stahltreppe nicht hatte sehen können. [...]“ Echte, Bernhard: *Nachwort und Anmerkungen*. In: *Matto regiert*. Zürich 1998. S. 262.

360 Jockers: *Die Kriminalromane Friedrich Glausers*. S. 241.

361 Landfester: *Die Spuren des Lesers*. S. 423.

362 MR. S. 601 f.

der Welt, in der verschiedene Theorien um die Deutungshoheit ringen.

7. Selbs Justiz - Der Detektiv unter Verdacht

7.1. Der Nazi, den man gerne kennengelernt hätte?

Der amerikanische Germanist William Collins Donahue deutet den Roman *Selbs Justiz* von Bernhard Schlink und Walter Popp als geradezu frivoles populärkulturelles Erzeugnis, das auf unlautere Weise die schreckliche deutsche Vergangenheit in eine befriedigende (triviale) Fiktion überführt³⁶³. Seiner These zufolge wird mit der erfolgreichen Ermittlung Selbs und dem abschließenden gewaltsamen Sieg über den schurkischen Korten eine spezifisch deutsche Sehnsucht nach einem „guten Nazi“ gestillt. Demnach wird Selb in diesem Akt des Aufbegehrens von seiner Schuld geläutert und wandelt sich auf wundersame Weise noch nach Ende des Dritten Reichs gewissermaßen „rückwirkend“ zum Widerstandskämpfer:

Whereas the German high cultural tradition [...] agonizingly reflected on the *missing* resister to Nazism, popular culture simply fiats this figure into existence. Gerhard Selb is not the ex-Nazi Germans may actually have known, but one they *wish* they had known. [...] He is an ex-Nazi who, by finally killing the holdover Nazi villain, refashions himself into a kind of resister after the fact.³⁶⁴

Das große Finale des Romans *Selbs Justiz* erweist sich somit als eine Befriedigung des Wunsches nach erfolgreicher Vergangenheitsbewältigung, der innerhalb der deutschen Leserschaft der Unterhaltungsliteratur weitverbreitet ist. Donahue hat zudem über Bernhard Schlinks umstrittenen Roman *Der Vorleser* geforscht und sieht auch in diesem eine ähnlich unverantwortliche und leichtfertige Form der literarischen Verarbeitung und Verklärung deutscher Schuld. Er hat selbst vorweggenommen, welche Beweise zu erbringen wären, um den ähnlich gelagerten Ansatz seiner Bewertung in beiden Fällen zu widerlegen:

It remains to inquire whether these novels [...] share an unreliable narrator. Do Selb and Berg invite the kind of fundamental criticism that would undermine the very mode of *Vergangenheitsbewältigung* that I have argued is typical of both? Can we salvage Schlink by means of irony - that is by arguing that we are actually *meant* to read against the grain?³⁶⁵

Der Ich-Erzähler Gerhard Selb müsste also als ein unzuverlässiger Erzähler entlarvt werden, um den Sieg über Korten nicht als affirmative Darstellung des Sieges einer fragwürdigen Gerechtigkeit erscheinen zu lassen. Ein maßgebliches Hindernis einer solch kritischen Lesart sieht Donahue im Genre des Kriminalromans, das ihm zufolge die Bewertung der Geschichte als Erzählung vom Triumph des Guten implizit

363 Donahue, William Collins: *The Popular Culture Alibi: Bernhard Schlink's Detective Novels*, in: *The German Quarterly* 77 (2004), S. 462-481.

364 Donahue, William Collins: *The Popular Culture Alibi*. S. 478.

365 Ebenda. S. 475.

vorschreibt: „If narratorial irony is a debatable matter in *Der Vorleser*, it is all the more difficult to claim for detective novels.“³⁶⁶

Einen ganz ähnlichen Standpunkt vertritt die walisische Literaturwissenschaftlerin Katharina Hall³⁶⁷, die ebenfalls argumentiert, dass die Zwänge des Schemas eine kritische Lesart im Keim ersticken und auch nicht intendiert sein könnten. Vielmehr werde mit der Kombination der literarischen Funktionen der Figur Selb als ermittelnde Instanz und Ich-Erzähler gleichzeitig seine Rezeption als positive Autorität fest vorgeschrieben.

[T]he text discourages the development of a critical interpretative stance. In the case of Selb's narrative, it is the powerfully seductive presence within the genre of the detective-as-hero and narrator that plays the most seductive role in this respect. Even more than the ordinary first person narrator, the detective exudes authority: he is the private investigator/P.I./private eye who sees all, and [i]mplicit in the ability to see clearly [...] is that sense of authority and comprehension associated with the sovereign subject.³⁶⁸

Diesen Ansätzen soll hier nachdrücklich widersprochen werden³⁶⁹. *Selbs Justiz* ist einerseits durchaus ein spannender und interessanter Kriminalroman mit einer detektivisch versierten Hauptfigur, in dem schrittweise mehrere komplexe Fälle gelöst werden. Andererseits aber gelingt es dem Roman, den positiven moralischen Status seiner Hauptfigur nach und nach zu zerstreuen. Dabei zitiert der Roman immer wieder altbekannte Muster des Kriminalromans, ohne dabei aber den im Subtext stets präsenten Themenkomplex der Schrecken des Dritten Reichs zu trivialisieren und zu verklären. Tatsächlich werden trotz der leichten, klaren „Lesbarkeit“³⁷⁰ diverse konfligierende Überlegungen und Positionen zu den Themen Schuld, Verantwortung und Gerechtigkeit durchgespielt, ohne sie vollends gegeneinander aufzulösen und auf einen Nenner zu bringen. Der Fall Selb, der hinter dem komplexen Geflecht der verknüpften Fälle, mit denen er sich auseinandersetzt, verborgen liegt, muss dabei vom Leser als solcher identifiziert werden, die Schuld des Altnazis wird nur scheinbar offen debattiert und gerade dadurch als unabgeschlossene, verdrängte Schuld ausgewiesen. Dass Selb gezwungen ist, einen alten Fall, in dem als NS-Staatsanwalt agierte, wieder aufzurollen, wird zur existenziellen Erschütterung und offenbart, dass seine neue Identität als

366 Ebenda. S. 476.

367 Hall, Katharina: *The author, the novel, the reader and the perils of 'Neue Lesbarkeit': A comparative analysis of Bernhard Schlink's Selbs Justiz and Der Vorleser*. In: *German Life & Letters*, LIX (2006.). S. 446 – 467.

368 Hall, Katharina: *The author, the novel, the reader and the perils of 'Neue Lesbarkeit'*. S. 452.

369 Die Mehrzahl der Forschungsbeiträge zu *Selbs Justiz*, wie auch die im Folgenden zitierten von Graff, Landfester, Wigbers, etc. vertreten keine derartig verkürzten und zugespitzten Lesarten wie Hall und Donahue und sehen vielmehr die Ambivalenz.

370 Dies wird schon im Titel ihres Aufsatzes deutlich. Vgl. Hall, Katharina: *The author, the novel, the reader and the perils of 'Neue Lesbarkeit'*.

selbstzufriedener Lebemann und geläuterter Demokrat eine hohle und unglaubwürdige Pose ist. Die gewaltsame Lösung durch den Mord an Korten, mit der sich Selb seiner Integrität wieder zu versichern scheint, ist einerseits befriedigende Lösung der vordergründigen Detektionshandlung, zugleich aber ironische Pointe der Flucht des Detektivs vor sich selbst.

7.2. Die Selb-Romane als *hard-boiled detective novels*?

Katharina Hall macht die gelungene Übertragung des amerikanischen Detektivromans in ein deutsches, zeitgenössisches Setting für den Erfolg des Romans *Selbs Justiz* von Bernhard Schlink und Walter Popp verantwortlich³⁷¹, spezifiziert somit noch weiter, welche Genrezwänge die moralische Verklärung der behandelten Themen ihrer Ansicht nach bewirken. Ulrike Landfester behauptet sogar: „der Privatdetektiv Selb ist dem Modell amerikanischer *tough guys* der *hard-boiled school* bis zur Persiflage nachgebildet.“³⁷² Der Ich-Erzähler und Protagonist des Romans, Gerhard Selb, trägt manche Züge eines *hard-boiled detectives*, doch Landfesters Feststellung ist, prüft man sie an einzelnen Aspekten der Figur missverständlich. Richtig ist jedoch, dass die von Zeit zu Zeit nicht nur in der Figurenkonzeption, sondern auch im Aufbau der Romane aufscheinenden Referenzen an die amerikanischen Vorbilder insgesamt deutlich ironisch verwendet werden. Dabei erscheinen die Anspielungen als moralisch ambivalente Variationen derjenigen Schemata, die in der *hard-boiled detective story* dazu verwendet wurden, den integren Detektiv gegen die korrupte Welt abzugrenzen. Selb ist selbstständiger Detektiv und stand wie Chandlers Marlowe, der einst Ermittler des *district attorney* war, ehemals in Diensten eines fragwürdigen institutionalisierten Rechts. Der zur Zeit der Romanhandlung Achtundsechzigjährige war laut eigener Aussage „überzeugter Nationalsozialist [...], aktives Parteimitglied und ein harter Staatsanwalt“³⁷³ im Dritten Reich, und diese Vergangenheit wird dem Leser gleich zu Beginn expositorisch enthüllt³⁷⁴. Selb hat aber nicht (wie Marlowe) seinerseits mit dem korrupten System gebrochen, sondern wurde als Teil des NS-Justizapparats im Zuge der Entnazifizierung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zur Demission gezwungen.

371 Diesen Erfolg macht sie an der Verfilmung des Romans fest: „Its success in transporting the American „hard boiled“ detective genre to a contemporary German setting led it to be adapted for television.“Vgl. Hall: *The author, the novel, the reader and the perils of 'Neue Lesbarkeit'*. S. 446.

372 Landfester vertritt eine höchst differenzierte Lesart. „Parodie“, „Persiflage“, „Ironie“ erweisen sich in ihrem Wortgebrauch als nicht nur auf eine humoristische Wirkung bezogen, werden nur benutzt, um die Uneigentlichkeit des Gebrauchs des Schemas hervorzuheben. Vgl. Landfester: *Die Spuren des Lesers*. S. 435.

373 Popp, Walter und Schlink, Bernhard: *Selbs Justiz*. Zürich 1987. S. 120. [Ab hier: SJ.]

374 Die Eckdaten finden sich bereits im ersten Kapitel, wenn auch seine vormalige starke Identifikation mit dem System noch nicht so deutlich betont wird. (Vgl.: SJ. S. 6.)

Seine „moralische Wende“ beschränkte sich darauf, auf eine Wiedereingliederung ins neue Justizwesen der Bundesrepublik zu verzichten. Ein ganz klassisches Muster der Werke der *hard-boiled school*, das in den Schlink-Romanen wiederkehrt, ist die Lossagung als Privatdetektiv vom ursprünglichen Auftraggeber aus moralischen Gründen.³⁷⁵ Dass es jedoch in Selbs Fall in erster Linie die moralische Redlichkeit ist, die ihn zur Abkehr von seinem skrupellosen Auftraggeber bewegt, erscheint nur auf den ersten Blick offensichtlich. Die Kontinuitäten und Diskrepanzen zwischen den moralischen Standpunkten des obrigkeitshörigen Staatsanwalts und des aufbegehrenden Privatdetektivs werden im Lauf der Ermittlungen relevant und sollen hier noch näher untersucht werden.

Wie Hall anmerkt, um die Autorität des Detektivs kritisch hervorzuheben, erfolgt die Darstellung der diegetischen Wirklichkeit durchgehend perspektiviert durch den Ich-Erzähler Selb. Einen wichtigen Hinweis auf eine subtile Übereinstimmung mit einem der Vorbilder, die für die hier angestrebte Interpretation wesentlich ist, liefert Dennis Porter, wenn er bezüglich Chandlers Roman *The Long Goodbye* feststellt: „It goes a long way to breaking the unwritten rules of the genre by making the private eye himself the focus of the psychological investigation [...]“³⁷⁶. Eine Verschiebung des Fokus der Untersuchung vom vordergründigen, äußeren Fall auf den Detektiv selbst war demnach schon bei Chandler angelegt. Dass eine solcher Twist hin zur Problematisierung der Figur auch in *Selbs Justiz* stattfindet, soll hier nachgewiesen werden.

Unter diesem Gesichtspunkt ist eine weitere Anleihe beim amerikanischen Kriminalroman relevant. Bei Schlink/Popp wird nämlich auch der geradezu systemische Charakter der gesellschaftlichen Korruption aufgegriffen, ein wesentlicher Topos der *hard-boiled* Romane – allerdings wird dieser Topos, nach Deutschland transponiert, auf ganz besondere (und brisante) Weise modifiziert. Wenn auch das Verbrechen selbst nicht in allen Lebensbereichen, in die der Detektiv vordringt, zum Vorschein kommt, und obwohl diverse Figuren, unter ihnen sogar ein Polizist (ein typischer Repräsentant des Systems), weitgehend unbescholten sind, äußert schließlich der große Antagonist Korten dem Ermittler Selb gegenüber den entscheidenden Satz: „Dass die Jahre zwischen 1933 bis 1945 vergessen bleiben, ist das Fundament, auf dem

375 „Privatdetektive Chandlerscher Prägung werden damit beauftragt, verschwundene Menschen zu suchen und/oder in einer Erpressungsangelegenheit zu helfen. Während der Detektivarbeit stellt sich heraus, dass die Auftraggeberin oder der Auftraggeber selbst der Schurke ist, die versuchte Person entweder gar nicht verschwunden und/oder ihr Tod dem Auftraggeber schon bekannt ist.“ (Vgl.: Dietze: *Hardboiled Dick*. S. 257.).

376 Porter, Dennis: *The private eye*. S. 108.

unser Staat gebaut ist.³⁷⁷ Die große Verdrängung der Zeit des NS-Regimes und der schuldhaften Verstrickung Deutschlands in den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust bildet dementsprechend die Lebenslüge aller und das korrupte Fundament des ganzen Staates. Auch für den deutschen Ableger der *hard-boiled school* gilt, was Dietze für Chandlers Romane festhält: „Der beherrschende Eindruck ist der von Betrug und Täuschung.“³⁷⁸ Dieser Eindruck verdichtet sich allerdings erst nach und nach und wird erst kurz vor Ende ausgesprochen³⁷⁹, erst im Laufe der Handlung kann der Leser den Verdacht schöpfen, dass die Täuschung auch die Erzählung des Detektivs umfasst, er also nicht nur von der Täuschung erzählt, sondern vielmehr sich selbst und damit den Leser täuscht – er ist ein unsicherer Erzähler. In Selbs Fall betrifft die Selbsttäuschung insbesondere die Bewertung seiner individuellen Rolle in der Vergangenheit. Dass sich auch in Poppers/Schlinks Romanen eine (Chandlers Romanen entsprechende) extreme Schwarz-Weiß-Zeichnung der Welt ausdrückt, sich also auch in diesem Fall ein strahlender, idealistischer Detektiv gegen die finsternen Einflüsse der Umwelt erfolgreich zur Wehr setzen muss, entspricht der Leseerwartung. Die brisante Provokation, einen Altnazi als nicht nur detektivisch erfolgreichen, sondern sensiblen und empfindsamen Helden von seinem Fall berichten zu lassen, wird im Roman bis zum Ende aufrecht erhalten. Tatsächlich kann es für die ambivalente Figur höchstens darum gehen, seine bereits erlittene persönliche Korruption zu überwinden, indem es sie erneut verdrängt. Im Folgenden soll es darum gehen, aufzuzeigen, wieviele Spuren der Text einer detektivischen Lesart zur Verfügung stellt. Die auf diverse Textebenen aufgeteilten Brechungen und Spiegelungen beleuchten nicht nur den Einzelfall Selbs und sein Selbstverständnis ironisch, sondern greifen auch in vielfältiger Weise die Themenkomplexe der Schuld, der Fremdbestimmtheit und des Umgangs mit der Vergangenheit auf. Während das Gewirr der vordergründigen Fälle nach und nach aufzugehen scheint, wird auf der kommentierenden und reflektierenden Ebene keine zufriedenstellende Lösung erreicht, sondern immer weiter problematisiert. Dies ist dem Gegenstand angemessen, bezieht sich diese uneigentliche Ebene doch letztlich auf das ernste, nicht abzuschließende Thema des Umgangs mit dem Dritten Reich.

377 SJ. S. 283.

378 Dietze: *Hardboiled woman*. S. 60.

379 Dass die deutsche Vergangenheit dem deutschsprachigen Leser bekannt sein dürfte, ist selbstverständlich. Dass die Verdrängung der Vergangenheit aber zum staatstragenden System erklärt wird und dies als eine Anspielung auf die verkommenen Romanwelten der *hard-boiled school* verstanden werden kann, ist nicht ganz so naheliegend.

7.3. Selb – ein *tough guy*?

Die Figur Selb ist gewitzt und schlagfertig, jedoch nicht ansatzweise so „abgebrüht“, wie es die „harten Jungs“ der amerikanischen Romane dem Namen nach sind. Für die Detektive Chandlerscher Prägung hat Dietze nachgewiesen: „die hartgesottene Rhetorik ermöglicht die rhetorische Verarbeitung von Versagensängsten“³⁸⁰. Eine übermäßige sprachliche Selbstinszenierung als cool und unerschütterlich ist in Selbs Sprachgebrauch kaum zu finden, zumindest nicht in der deutlichen Form, die Chandlers Prosa maßgeblich prägt. Dass aber auch in seinem Fall ein fragiles und prekäres Selbstbild bedroht ist, drückt sich auf andere Art aus. Seine Härte ist die Immunität gegen die Vergangenheit, seine *wise cracks* sind Lippenbekenntnisse zu seiner vermeintlich ausgestandenen Schuld.

Selb lässt sich mehrmals zu handgreiflichen Auseinandersetzungen mit zwielichtigen Gestalten hinreißen, in einer Form, die offensichtlich als Persiflage gelten kann. Der 68jährige prügelt sich zweimal mit einem Bodyguard und behält die Oberhand³⁸¹. Auch seine Motive gleichen in diesen beiden Fällen auffällig deutlich den stereotypen Beweggründen der amerikanischen Kollegen. Einmal verteidigt er die Ehre einer Frau vor den Aufdringlichkeit des Kerls, beim zweiten Mal zwingt er ihn mit Gewalt zur Preisgabe relevanter Informationen.

In bester *private eye*-Manier trinkt und raucht Selb ausgesprochen viel³⁸². Dass es sich bei diesen Konsumgewohnheiten aber nicht einfach um ein verbrieftes Recht eines harten Mannes handelt, sondern durchaus einen ambivalenten Anstrich bekommt, wird immer wieder deutlich³⁸³. Chandler formulierte als wesentliches Merkmal eines modernen Helden: „Er ist ein einsamer Mensch [...]“³⁸⁴, und schrieb über Hammett: „[D]ie Geschichte, von der er am meisten hielt, handelt von der Treue eines Mannes zu seinem Freund.“³⁸⁵

Selb führt eine Single-Existenz, seine sporadischen sozialen Kontakte beschränken sich hauptsächlich auf eine Doppelkopfrunde³⁸⁶, die aus jovialen, trinkfreudigen Akademikern besteht. Einen genretypischen Männlichkeitskult pflegt innerhalb dieser Runde allerdings nicht Selb, sondern der hedonistische Arzt Philipp³⁸⁷. Später im

380 Dietze: *Hardboiled woman*. S. 60.

381 SJ. S. 137. und S. 167.

382 Dieser Umstand mündet allerdings nur selten in Chandlertypische Sätze wie: „Um fünf war ich in meinem Büro, leicht angetrunken und schlecht gelaunt.“ (SJ. S. 167).

383 Vgl: SJ. S. 253.

384 SKM. S. 342.

385 SKM. S. 337.

386 SJ. S. 55.

387 Dieser äußert Sätze wie: „Nein, bei mit ist's wie im Bordell in Mombasa, alle Rassen, alle

Roman bestätigt sich, dass die „Freundschaft“ zu den drei Männern nie in tiefeschürfende Gespräche mündet, Selbs Leben ist nur auf eine routinierte Zerstreung ausgerichtet³⁸⁸.

7.4. Bildungsbürger, Lebemann, Gegenwartsbezug

Dass es sich um Doppelkopf spielende Akademiker handelt, weist auf einen wesentlichen Unterschied zum amerikanischen Detektivroman hin – Dr. jur. Selb ist ganz dezidiert ein deutscher Bildungsbürger, kein proletarisches Großmaul. Selb liest den *Grünen Heinrich* von Gottfried Keller, die *FAZ*, die *Zeit* und zieht „seine Süddeutsche“ der *Rhein-Neckar-Zeitung* vor.³⁸⁹ Beim Zusammentreffen mit einem der Opfer des wieder aufgerollten Falles aus dem Dritten Reich, kommt es zu einer merkwürdigen Szene, die als krude Vision einer Versöhnung im Geiste der Deutschen Kultur gedeutet werden könnte³⁹⁰: man musiziert zusammen, spielt Bach und Mozart, Selb auf der Flöte, Tyberg auf dem Flügel³⁹¹.

Darüberhinaus erscheint Selb als ein hingebungsvoller Genussmensch, es vergeht kaum ein Kapitel, in dem er nicht erwähnt, welche (oft geradezu erlesenen) Speisen und Getränke er zu sich nimmt, etliche Male besucht er im Laufe des Romans seinen Lieblingsitaliener³⁹², ähnlich oft schwitzt er in der Sauna. Donahue beschreibt die einnehmende Wirkung der Figur unter Aufzählung einiger Punkte: „mild hedonism, relaxed air, self-deprecating attitude and his role as an aging underdog [...] make him a distinctly likeable figure from the outset.“³⁹³

Dass Selb eine merkwürdige Mischform aus bürgerlichem, aber doch unabhängigem und scheinbar besonders reflektierten Leben lebt, wird deutlich, wenn er seinen Weihnachtsbaum betont ironisch mit Sardinendosen schmückt³⁹⁴. Diese wäscht er allerdings säuberlich aus, klebt die abgerissenen Deckel sorgsam wieder an, und plant seinen so ironischen Coup bereits im Herbst³⁹⁵. Die Unabhängigkeit des Detektivs erweist sich als mühsam aufrecht erhaltene Fassade.

Der Frieden, den Selb – trotz der freimütig erwähnten biographischen Eckdaten, „die

Klassen, alle Farben, alle Sparten. Und falls du wirklich kommst, bring noch was zum Trinken mit.“ (SJ. S. 129).

388 SJ, S. 251.

389 Vgl. SJ. S. 63 und S. 206.

390 Die Versöhnung konterkariert Selbs Mord an Korten (s. u.).

391 SJ. S. 254.

392 Vgl. SJ. S. 98 f.

393 Donahue, William Collins: *The Popular Culture Alibi: Bernhard Schlink's Detective Novels*. S. 465.

394 Vgl. SJ. S. 271.

395 Vgl. SJ. S. 169.

natürlich jeden halbwegs Aufgeklärten stocken lassen müssten³⁹⁶, wie Graff konstatiert – mit der Vergangenheit geschlossen zu haben scheint, erweist sich als brüchig. Sehr früh heißt es: „Ich mag die alten Zeiten nicht, habe sie weggepackt und zugedeckt.“³⁹⁷

„Das Selb eine Figur mit einer schwierigen Vergangenheit ist, wird an keiner Stelle des Romans verheimlicht oder abgestritten; die Tatsache rührt jedoch kaum an seinem Bild, weil er als selbstkritischer und hochgradig *reflektierter* Charakter erscheint.“³⁹⁸, unterstreicht Wigbers. Doch die Glaubwürdigkeit seines Erzählflusses, der vielmehr einem inneren Monolog gleicht, gerät ins Wanken und wird für den Leser verdächtig, wenn er sich mit anderen Menschen auseinandersetzen muss. Seine Single-Existenz erscheint als Sinnbild für ein weltabgewandtes Dasein, in dem seine Lebenslügen keiner Gefahr ausgesetzt werden.

Dem Reiz attraktiver Frauen ausgesetzt, kommt es zu reflexhaften rhetorischen Abwehrreaktionen: „Wäre mir das vor dreißig Jahren passiert, hätte ich mir eingestehen müssen, dass ich verliebt bin. Aber was sollte ich davon in einem Alter halten, in dem ich mich nicht mehr verliebte?“³⁹⁹ Er verliebt sich doch, wie er allerdings erst im Nachhinein feststellt – die Figur Judith wird zum Katalysator diverser Handlungen, die geradezu als schicksalhaft erscheinen, da er es nicht schafft, einen souveränen Standpunkt wahren. Gleichzeitig ist sie eine der Figuren, die ihm im Dialog entscheidende, sein Selbstbild gefährdende Fragen stellen.

Die andere ist sein „Freund“ und Auftraggeber Korten, Direktor der RCW-Werke, der ihm den „ersten Fall“ zuteilt. Selb überführt seinem Auftrag gemäß Judiths Liebhaber Mischkey als den Hacker, der die Logistik der Werke manipuliert. „Die Werke werden im Text weniger dargestellt wie eine reale Firma, sondern eher wie ein kleiner, totalitär regierter Staat.“⁴⁰⁰, wie Wigbers feststellt. An ihrer Spitze steht Korten, der „General“⁴⁰¹, wie er von einem bedingungslos loyalen Handlanger genannt wird. Bezeichnenderweise steht am Anfang des Buches kein Mordfall, doch der Detektiv verschuldet alsbald den ersten Toten – gewissermaßen ein Kollateralschaden im Dienste der Werke, der

396 Graff, Max: „*Ein unbewältigter, unbewältigbarer Rest.*“ *Zu Gerhard Selbs Umgang mit seiner Vergangenheit in Bernhard Schlinks Selb-Trilogie.* In: „*Speech and context. International Journal of Linguistics, Semiotics an Literary Science*“. 1 (2011). S. 85.

397 SJ. S. 11.

398 Wigbers, Melanie: *Mit Menschen wie mit Schachfiguren.* In: Wintersteiner, Werner [Hrsg.]: *Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule.* 2 (2004). S. 30.

399 SJ. S. 47. Als ähnlicher performativer Widerspruch erweist sich die Behauptung: „Jeden Mann unter Fünzig würde sie angemacht haben. Mich nicht.“ (SJ. S. 148).

400 Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel*, S. 194.

401 SJ. S. 26.

bezeichnend für Selbs fragwürdige Aufrichtigkeit und Integrität ist. In Verdacht gerät ein spielsüchtiger Mitarbeiter, weil er im Getriebe der Maschinerie nicht so funktioniert, wie er soll. Selb ist zwar von der Unschuld des labilen Schneider⁴⁰² überzeugt, aber verkatert und von seiner weinerlichen Art genervt. Dieser schwache Charakter steht im Gegensatz zum vermeintlich harten Selb, der nie klagt, sondern immer die Haltung wahrt (seine Härte ist also eher preußisch als *hard-boiled*). Die Wehleidigkeit des Anderen motiviert den Detektiv, den Druck zu erhöhen, und zwar auf eine Art, die schnell Assoziation an „Nazi-Methoden“ weckt. Selbs lapidarer Gedankengang dazu stellt sich so dar: „Sein und mein Pech, dass er in die Akten des Werkschutzes geraten war. [...] Wenn ich den nicht mehr kleinkriege, kann ich meinen Beruf gleich an den Nagel hängen. Ich raffte mich zu einer neuen Attacke auf.“⁴⁰³

Terrorisiert von Selb und im Glauben gelassen, er sei so gut wie überführt, erhängt sich der Angeklagte. Selb erfährt noch am selben Abend davon. Er trinkt wie stets in solchen Fällen einen Sambuca⁴⁰⁴ – ein Ritual, das der Leser bald als sicheres Zeichen aufgeschobener Verarbeitung belastender emotionaler Situationen zu identifizieren lernt. Als bald kommt es zu einem Gedankengang, der bezeichnend für Selbs Umgang mit der Frage nach persönlicher Verantwortung ist. Selb relativiert ad infinitum:

War ich schuld an seinem Tod? Oder war Eberhard schuld, der zuviel Bordeaux mitgebracht hatte, so dass ich heute verkatert und schroff mit Schneider umgegangen war? [...] Oder der Regen und das Rheuma? Die Schuld- und Kausalketten ließen sich unendlich fortverfolgen.⁴⁰⁵

Auch im Kreise seiner Freunde schneidet Selb das Thema noch einmal an, man verliert sich in Allgemeinheiten, bevor man schnell zum Spielen, Trinken und Essen übergeht. Am gleichen Abend hat Selb vollends mit dem Fall abgeschlossen. „Das Essen war gut, und wir vergaßen Schuld und Tod. Auf dem Heimweg merkte ich, dass ich zu Schneiders Selbstmord einen großen Abstand gewonnen hatte.“⁴⁰⁶ Es ist unschwer schon hier zu erkennen: Selb ist verantwortungslos, seine Gerechtigkeitsinn beschränkt sich auf die Selbstgerechtigkeit. In diesem kleinen, vorangestellten Präzedenzfall funktioniert sein System der Rechtfertigung noch gut, der Leser dürfte aber bereits ins Stocken geraten.

Dennoch kommt es im Lauf des Romans zu schwerwiegenden moralischen Verwicklungen, da der erste Fall in einen Fall mündet, der den Detektiv mit seiner

402 „Kaputt, wie er war, konnte ich ihn mir nicht einmal als Werkzeug eines Außenstehenden vorstellen.“ (SJ. S. 50)

403 Ebenda.

404 SJ. S. 52.

405 SJ. S. 53.

406 SJ. S. 57.

Vergangenheit konfrontiert. Er überführt Mischkey, und ist dabei besonders motiviert, weil dieser sich als der Freund der von ihm begehrten Judith entpuppt. Mischkey erleidet kurz darauf einen tödlichen „Unfall“ (der sich als Mord im Auftrag Kortens entpuppt) Judith wird nun zur Auftraggeberin (und kann nun auch als Anspielung auf die typische *damsell in distress* der *hard-boiled* Romane verstanden werden), Selb muss ihrem Drängen nachgeben und herausfinden, dass er den „irgendwie sympathischen“ Rivalen⁴⁰⁷ ans Messer geliefert hat. Im Zuge seiner Ermittlungen findet Selb heraus, dass der vermeintlich kriminelle Hacker als Detektiv in eigener Sache (und somit als Gegenteil von Selb) gegen die fragwürdigen Werke⁴⁰⁸ ermittelt hat, denen er, der Ex-Nazi so treue Dienste leistet. Als Empfehlsempfänger hat er also nur seine Pflicht getan und trägt auf diffuse Weise eine Mitschuld am Tode Schneiders (was Selb überhaupt nicht so bewertet) und auch Mischkeys (was er nur vage erahnt). Im Kleinen zeigen sich bereits Parallelen zum „eigentlichen Fall“ im Dritten Reich, einem Prozess, in dem Selb, wie er herausfinden muss, aufgrund falscher Beweise, die ihm untergeschoben wurden, ein Todesurteil erwirkt hat. Der kritische Leser wird aber letztlich darauf gestoßen, dass der noch tiefer zugrundeliegende Fall im „geometrisch anmutenden Konstruktionsplan“⁴⁰⁹ der „fünf Fälle“, die Landfester zählt, der Fall des Dritten Reichs an sich ist. Die Auseinandersetzung mit der Mitschuld an den Verbrechen des Dritten Reiches (und das schließt natürlich den Holocaust mit ein) deutet sich in jedem der „Unterfälle“ bereits an, und dass Selb schließlich zu einer „Lösung“ gelangt, ist nicht etwa als ein befriedigender Abschluss zu deuten. In diesem Kriminalroman ist die Lösung nicht etwa symbolisch als abschließende Bewältigungsleistung zu verstehen, wie die o. g. Rezensenten nahe legen, sondern als Verdrängungsleistung einer eben nicht vollends zu bewältigenden Schuld. Die gewaltsame Lösung entspricht in diesem Fall also nicht einem Akt von kathartischem Vigilantismus, wie es der moralischen „Logik“ vieler Beispiele der Kriminalliteratur entspricht, sondern ist in ihrer Brutalität als Verzweiflungstat (und Ersatzhandlung anstelle einer notwendigen Aufarbeitung)

407 An anderer Stelle bekennt sich Selb zunächst zu seinen zwiespältigen Gefühlen. „Ich empfand eine unsaubere Mischung aus beruflichem Ehrgeiz, Respekt für den Gegner, keimender Eifersucht, klassischer Rivalität zwischen Jäger und Gejagtem, Neid auf Mischkeys Jugend.“ Sofort findet er aber wieder verallgemeinernde Sätze, die seinen emotionalen und moralischen Zwiespalt überbrücken helfen, sodass er Mischkey kurzerhand überführt. „Ich weiß zwar, dass dies die Unsauberkeit der Welt ist, der nur die Heiligen entinnen und die Fanatiker meinen, entinnen zu können.“ (SJ. S. 83).

408 Die RCW, die unschwer als Anspielung auf die die „reale“ deutsche Chemie-Industrie (im „realen“ Mannheim BASF), identifiziert werden können (S. 8), erweisen sich als Umweltsünder. Mit dem Ökologie-Diskurs findet sich neben der NS-Thematik noch ein weiterer, „aktuellerer“ gesellschaftskritischer Ansatz in den Roman hinein, der im zweiten Teil der Romanreihe um Selb eine wesentliche Rolle spielt.

409 Landfester: *Die Spuren des Lesers*. S. 430.

gekennzeichnet.

Um dies zu belegen, muss nachgewiesen werden, dass Selbs zunehmende Verzweiflung angesichts der sukzessiven Konfrontation mit seiner unverzeihlichen Vergangenheit nicht etwa einem Erkenntnisprozess entspricht, an dessen Ende Selb zur Einsicht ins volle Ausmaß seiner Schuld gelangt und sich, ausgehend von diesem Status der Redlichkeit und Aufrichtigkeit, als Rächer aller Opfer gegen den „noch schlimmeren“ Korten⁴¹⁰ wenden kann. Dazu soll hier der Tiefpunkt in Selbs emotionalem Niedergang genauer analysiert werden, von dem ausgehend er sich tatsächlich zu emanzipieren scheint, um „auf eigene Faust“ Licht ins Dunkel des Falles zu bringen – die Reise nach San Francisco. Diese Reise erweist sich, so soll hier dargelegt werden, als das Schlüsselmoment für die Rezeption des ganzen Romans. Es zeigt sich, dass *Selbs Justiz* auch in dieser Hinsicht die Schemata des Kriminalromans aufbricht, schließlich findet die Entschlüsselung dessen, was wirklich geschah, im herkömmlichen Krimi stets am Ende statt.

7.5. *Femme fatale* – Konfrontation mit dem Holocaust-Opfer

Unter dem Vorwand, ein Historiker zu sein, (und verknüpft mit dem Umstand, dass er auch aufgrund eines weiteren „anderen Falls“ die USA bereisen muss⁴¹¹), kommt Selb nach San Francisco. Er hat herausgefunden, dass Mischkey irgendwie belastende Zeitzeugen der Vorgänge in den RCW während des Dritten Reichs gefunden hat, und beschließt, die Spur aufzugreifen. Die nach Amerika emigrierte Deutsche, die den Kontakt hergestellt hat zu der „jüdischen Freundin [...] deren „Schicksal im Dritten Reich auf traurige Weise mit den RCW verflochten war“⁴¹², hat die ominöse Auflage formuliert, das vermeintliche Forschungsprojekt müsse „sowohl wissenschaftlich solide als auch unter dem Aspekt der Bewältigung der Vergangenheit fruchtbar“⁴¹³ sein. Die Konfrontation mit der Vergangenheit erweist sich als geradezu traumatisch. Die Kapitelüberschriften in *Selbs Justiz* erweisen sich bei genauerer Analyse als subtile

410 Donahue geht sogar so weit, eine implizite Analogie zwischen Korten und Hitler (dem einzigen „wahren Schuldigen“ in den Exkulpationsstrategien vieler Deutscher) nahe zu legen. Vgl. Donahue: *The Popular Culture Alibi*. S. 468.

411 Auch der andere Fall weist manche Elemente auf, die man auf den „Fall Selb“ beziehen kann: In diesem anderen Fall ermittelt er für eine Versicherung in einem Fall von vermeintlicher Selbstverletzung, er wühlt (während Selb wider Willen mit seiner eigenen Biographie konfrontiert wird) tief in der Biographie eines „Sergej“, der sich als jemand entpuppt, der eigentlich Siegfried heißt, also offensichtlich auch einen sehr deutschen Teil seiner Vergangenheit abgespalten hat. Doch diesem ist nichts nachzuweisen, der Fall bleibt unlösbar. Sicheres Ergebnis ist, dass dieser Andere leidet (Vgl. abschließende Kapitel dieses Falls: „Sehen Sie nicht, wie Sergej leidet?“. (SJ. S. 260 ff.)). Dass er eigentlich leiden sollte, ist ein Verdacht, der auch in Selbs „Fall“ naheliegt.

412 SJ. S. 206.

413 SJ. S. 207.

Leseanweisungen, die sich häufig auf seine Auseinandersetzung mit der eigenen NS-Vergangenheit beziehen lassen. „Mit einem Knacken war das Bild da“ greift, wie alle Überschriften, ein wörtliches Zitat aus dem jeweiligen Kapitel auf; in der entsprechende Szene geht es um das Einschalten eines Fernsehers. Im übertragenen Sinne markiert das Knacken den gewaltsamen Einbruch der Vergangenheit in sein Selbstbild.

Das „Knacken“ manifestiert sich körperlich: Selb fällt in Ohnmacht⁴¹⁴, als er in der Zeugin, von der er sich Aufklärung im Fall Mischkey erhofft, ein entstelltes Holocaust-Opfer erblickt, ein Wesen, das „wie ein Mann“ aussieht, ihn aber korrigiert, nicht Mister, sondern Mrs. Hirsch zu sein. Sie führt ihr Aussehen später noch genauer auf ihren Aufenthalt in Auschwitz zurück, wo Experimente an ihr durchgeführt wurden⁴¹⁵. Es ist naheliegend, dass es die nun sichtbar und sinnfällig werdenden Gräueltaten seiner eigenen Vergangenheit sind, die ihn in Ohnmacht fallen lassen. Zum ersten Mal (so muss man annehmen) wird er von Angesicht zu Angesicht mit einem Holocaust-Opfer, und somit den menschenverachtenden Auswirkungen der Ideologie, an die er laut eigener Aussage „geglaubt“⁴¹⁶ hat, konfrontiert.

Sie offenbart ihm im Folgenden, dass ihr Mann, Professor Weinstein, damals Zwangsarbeiter bei den RCW, mit der Drohung, ihn zu „zertreten“⁴¹⁷, gezwungen worden ist, vor ihm, dem Nazistaatsanwalt, eine falsche Aussage zu machen. Damit wurde Weinstein für eine Intrige instrumentalisiert, die schließlich im Prozess unter Selbs Mitwirkung zum Tode verurteilt wurden.

Der Detektiv bekennt sich vor ihr weder zu seiner Rolle im Prozess noch zu seiner Vergangenheit im Allgemeinen, sondern wagt es auch noch, ihre Geschichte in Frage zu stellen, und zweifelt die Geschichte von der Erpressung noch einmal an. Sie weist ihn ab.

Im folgenden Kapitel, das programmatisch „Do not disturb“ heißt, verschärft sich die Krise, Selb erlebt einen psychischen Zusammenbruch, seinen emotionalen Tiefpunkt

414 Er kann den Grund nicht greifen: „Vielleicht war es die Verwirrung oder der Flug oder die Fahrt mit dem Taxi [...]“ (SJ. S. 210).

415 „Ich war eine schöne Frau. Man hat Experimente mit meiner Kopfhaut gemacht. Ich denke, es hat mein Leben gerettet. Aber 1945 war ich alt und kahl. Ich war dreiundzwanzig.“ (SJ. S. 211).

416 Früher im Buch muss er sich Judith offenbaren, (eben weil er „fätaler Weise“ an ihr interessiert ist (s.o.)), rechtfertigt sich mit dem „klassischen“ Argument, nicht genug gewusst zu haben, und betont das Maß seiner persönlichen Einsicht noch, indem er sich (niederträchtig) von seiner (verstorbenen) Frau abgrenzt: „Mein Glaube war verlorengegangen. Aber Sie sind mit dem Wissen aufgewachsen, das wir nach 1945 erst Stück um Stück bekamen. Schlimm war's mit meiner Frau, die eine schöne blonde Nazisse war und auch blieb, bis sie zur vollschlanken Wirtschaftswunderdeutschen wurde.“ (SJ. S. 121).

417 „Aber sie zeigten ihm, dass sie ihn zertreten würden. Sie haben ihm dafür nicht einmal das Leben versprochen, sondern nur, dass er noch ein bisschen überleben kann. Kannst du dir das vorstellen?“ (SJ. S. 211).

innerhalb der Romanhandlung, er ist fundamental erschüttert (und sodann kommt es zu einer erstaunlich plötzlichen Wende). Wigbers fasst den Kontrast zwischen seiner Deutung der eigenen Emotionen und seinem Eindruck von der Stadt San Francisco zusammen:

Das Ausmaß der Krise wird durch die sehr sachliche, knappe Darstellung seiner Empfindungen nur angedeutet [...] Sogar, dass Selb [...] ohnmächtig wird, findet nur eine kurze Erwähnung. Gespiegelt wird die Verzweiflung des Protagonisten indes deutlich in der nachfolgenden Beschreibung des Ortes, die von Desorientierung, Fremdheit und bedrückenden Assoziationen geprägt ist.⁴¹⁸

Im Laufe seines Umherirrens durch San Francisco klettert er „in den Klippen herum“, und findet dort scheinbar zu einer besonderen Klarheit. Im Angesicht der Golden Gate Bridge⁴¹⁹ bekennt er sich zum ersten Mal offen dazu, seine schuldbeladene Vergangenheit aufwendig verdrängt zu haben:

Ich hatte geplant, in Frieden mit meiner Vergangenheit zu leben. Schuld, Sühne, Enthusiasmus und Blindheit, Stolz und Zorn, Moral und Resignation – das alles hatte ich in ein kunstvolles Gleichgewicht gebracht. Die Vergangenheit war darüber zur Abstraktion geraten. Nun hatte die Realität mich eingeholt und gefährdete das Gleichgewicht.⁴²⁰

Wieder bleibt das Bekenntnis recht vage. Das Bild von acht völlig unterschiedlichen Schlagworten aus dem moralisch-ethischen und dem psychologischen Bereich, die in einem „kunstvollen Gleichgewicht“ sind, erschließt sich nicht vollends. Doch eine irgendwie geartete Verdrängung wird eingeräumt, die bezeichnenderweise die „Realität“ durch eine „Abstraktion“ ersetzt hat. An dieser Schlüsselstelle des Romans entschlüpft Selb somit ein Bekenntnis, das, angewendet auf den ganzen Roman, dem Leser einen wichtigen Schlüssel zur Hand gibt, wie er den „Realitätsstatus“ der Erzählung Selbs einzuordnen hat: ausgerechnet dieser Abschnitt, der den Aufenthalt in San Francisco behandelt, und den diverse Anzeichen der Unwirklichkeit kennzeichnen, markiert eine tatsächliche Auseinandersetzung mit der Realität. Der souverän gehandhabte Umgang mit der Gegenwart in Deutschland ist somit als Fiktionalisierung ausgewiesen. Die Souveränität, die so viele Züge der unrealistischen Souveränität eines *hard-boiled detectives* aufweist, wird verdächtig. Selb inszeniert sich als so souverän wie ein *hard-boiled detective*, „ist“ aber keiner, sondern eben auch der ehemalige Nazi-Staatsanwalt, mit dem er glaubt, abgeschlossen zu haben. Der Privatdetektiv, dessen Bestimmung es

418 Wigbers: *Krimi-Orte im Wandel*. S. 197.

419 Es ist naheliegend, dass er einen nun vor ihm klaffenden Abgrund zu überbrücken sucht: „Die Küste fiel steil ab [...]“ (SJ. S.214) doch noch befindet er sich in den „Klippen“, dem rauen Gelände seiner Biographie.

420 Er grenzt sich an anderer Stelle von seinen alten Juristenkollegen ab, deren Form der Vergangenheitsbewältigung er so beschreibt: „Von meinen Kollegen bei der Justiz kannte ich als Mittel der Vergangenheitsbewältigung beides: den Zynismus und das Gefühl, stets im Recht gewesen zu sein und nur die Pflicht getan zu haben.“ (SJ. S. 279) Er hingegen hat sich scheinbar ohne bestimmte Haltung mit der Vergangenheit arrangiert.

ist, Lösungen herbeizuführen, bleibt nur ein Teil seiner selbst, eine unglaubwürdige Rolle, der Aufklärungsoptimismus des Kriminalromans kann nicht auf die reale deutsche Vergangenheit bezogen werden. Es „gibt“ in Deutschland keine *hard-boiled detectives*, und in den USA, wo es sie geben könnte, vermag er nicht mehr so recht, diese Rolle zu spielen.

7.6. „Natürlich“ - Selbs fragwürdiges Bekenntnis

Im Bewusstsein, dass die Realität nun irgendwie gebändigt werden muss, kommt es zu einer notwendig gewordenen „Reflexion“ seiner Rolle in der Vergangenheit. Die Reise nach San Francisco wird zur Reise in die Vergangenheit⁴²¹. Doch ob das Bild, das er sich nun, wo er einen neuen Blick zurück wagt, von dieser macht, ist mehr als fragwürdig. Innerhalb der nun folgenden Reflexion kommt es zu einer auffällig problematischen Differenzierung zwischen der Schuld im spezifischen Fall und der Schuld, die er als bereits eingestandene Schuld abhakt:

Natürlich hatte ich mich als Staatsanwalt missbrauchen lassen, das hatte ich nach dem Zusammenbruch gelernt. Man mag sich fragen, ob es einen besseren und einen schlechteren Missbrauch gibt. Dennoch war es für mich auf Anhieb nicht das gleiche, ob ich im Dienst einer vermeintlich großen, schlechten Sache schuldig geworden war oder ob man mich als dummen Bauern, meinethalben auch als Offizier, benutzt hatte auf dem Schachbrett einer kleinen, schäbigen Intrige, die ich noch nicht verstand. Nach jedem, selbst nach nationalsozialistischem Maßstab war das Urteil ein Fehlurteil, und meine Ermittlungen waren Fehlermittlungen. Ich war einem Komplott aufgesessen, dem Tyberg und Dohmke zum Opfer gefallen waren. Meine Erinnerungen wurden deutlicher.⁴²²

Sofort wird verallgemeinert - „natürlich“ habe er sich „als Staatsanwalt missbrauchen“ lassen. Dass die Vertreter der NS-Justiz sich notwendigerweise auf besonders hohem Reflexionsniveau mit der NS-Ideologie auseinandergesetzt haben, ihr „missbraucht werden“ also deutlich weniger passiv war, als im Falle eines einfachen Befehlsempfängers, vielmehr eine ausgesprochen aktiven Anteil am vermeintlichen „Missbrauchtwerden“ voraussetzte, wird sofort beiseite gewischt.

Er ist also laut eigener Auslegung nur auf diffuse Weise „schuldig“ geworden durch den „Dienst“ an der „vermeintlich großen, schlechten Sache“ aber im konkreten Fall unschuldig, „benutzt“ in der „schäbigen Intrige“ - eine denkwürdige und krumme Differenzierung.

Die Rede von einem „Fehlurteil nach nationalsozialistischen Maßstab“ fällt ins Auge: Selb sucht offensichtlich nach der kleinen Unschuld und dadurch Entlastung innerhalb der großen Schuld. Im Folgenden versucht er scheinbar andeutungsweise, sich von den Nürnberger Rassegesetzen, einem wesentlichen juristischen Instrument des

421 Wigbers: *Krimi-Orte im Wandel*. S. 198.

422 SJ. S. 214 f.

institutionalisierten Antisemitismus, zu distanzieren. Er nennt im Zuge dieses großen Abwaschs mit der neu vergegenwärtigten Vergangenheit einen Anklagepunkt, der bisher noch überhaupt nicht erwähnt worden war, nur um zu unterstreichen, dass er diesen nicht vertreten habe:

Der zweite Anklagepunkt der Rassenschande hatte mich auch damals nicht überzeugt; meine Ermittlungen hatten keinen Anhaltspunkt dafür ergeben, dass Tyberg mit einer jüdischen Zwangsarbeiterin verkehrt habe. Man hatte ihn auch deswegen zum Tode verurteilt.⁴²³

Selb war der leitende Staatsanwalt im Prozess, also kann er an diesem Urteil nicht unbeteiligt gewesen sein. Die Reflexion beinhaltet also ein merkwürdige, spitzfindige Unterscheidung zwischen zwei haltlosen Vorwürfen – doch nur der eine ist antisemitisch. Diesen unterstützt zu haben, streitet er ab, hat dessen Wirksamkeit im Prozess aber offensichtlich nicht verhindert. Selbs Haarspalterei impliziert die Unterscheidung innerhalb dieses ganz konkreten Falls, an dem er seine Krise festmacht, zwischen dem Kriegsrecht, dem „Richtigen im Falschen“, das er vertreten hat, weil er getäuscht worden ist, und der antisemitischen Willkürherrschaft, die er in dem Fall nicht unterstützt haben will. Selbs Gedankengang lässt sich so lesen, dass er den größeren Teil der Vergangenheit, der ihn gleichzeitig mit dem konkreten Fall wieder „einholt“, schnell wieder „zur Abstraktion“ lassen werden will. Er versucht, den kleinen Fall aus dem nicht abzuschließenden großen Fall herauszulösen, der ihn überfordert. Dies gelingt ihm zunächst nicht.

7.7. Fernsehabend im Vollrausch – Vorausdeutung auf das Ende in der schlimmsten Krise

Selb verfällt in Agonie, er kann nicht auf seine gewöhnlichen Betäubungsmittel, „Sweet Afton“ und „Sambuca“ zurückgreifen, muss mit „Chesterfield“ und „Southern Comfort“ Vorlieb nehmen. Seine Bestimmtheit in der Wahl der Genussmittel, die bisher als der Ausdruck seines sehr individuellen und geschmackvollen Stils, seines *savoir vivre*, erschienen, über den sich Selb so stark identifizierte, dass sie Teil seiner (künstlichen) Identität wurden, fallen nun weg. Es kommt nun, da seine Vergangenheit nicht mehr beherrschbare „Abstraktion“ (s.o.) ist, zur Ich-Dissoziation. Doch dies erweist sich zunächst als irrelevant: „Southern Comfort hat mit Sambuca aber auch gar nichts zu tun. Trotzdem schmeckte er angenehm und rollte ganz selbstverständlich durch meine Kehle.“⁴²⁴ Er besäuft sich, schläft bis mittags, vermeidet es, „in den Spiegel zu sehen“ (dieser Umstand ist sicher nicht nur auf der Ebene der Handlung plausibel)⁴²⁵,

423 SJ. S. 215.

424 SJ. S. 216.

425 SJ. S.217. Dies kann durchaus als mehrdeutig gedeutet werden, insbesondere, wenn man die offensichtlich metaphorische Verwendung des Spiegelmotivs an anderer Stelle berücksichtigt. Die

und kauft völlig verkatert eine weitere Flasche⁴²⁶, um sich „systematisch [zu] besaufen.“ Selb hängt das „Do not disturb“-Schild vor die Tür, schließt sich ein, zieht die Vorhänge zu. Er bemüht sich darum, sich von der bedrohlich gewordenen Realität abzukapseln. Die Bilder, die ihn bedrängen, belegen, dass es die unzulänglich bewältigte persönliche Schuld im Dritten Reich ist, die wiederkehrt und ihm zu schaffen macht, nicht etwa die Qual der Schuld an dem einen „Fehlurteil“. Es ist nicht der Einzelfall, der nach einer „Lösung“ verlangt, es ist die unbewältigte Vergangenheit insgesamt:

Im Fernsehen kam 'Red River'. Ich sah zu, rauchte und trank.

Nach einer Weile verschwanden die Bilder vom Gerichtssaal, in dem ich meine Auftritte hatte, von den Hinrichtungen, bei denen ich hatte dabei sein müssen, von grünen und grauen und schwarzen Uniformen und von meiner Frau im BDM-Gewand. Ich hörte keine hallenden Stiefel in langen Korridoren mehr, keine Führerreden aus dem Volksempfänger, keine Sirenen.⁴²⁷

Dass diese Szenen aus der Vergangenheit in ganz bestimmte, höchst bedeutsame Fernsehbilder übergehen und das Chaos der Erinnerungen den stereotypen Genre-Bildern einer einfachen Lösung weicht, erscheint als Vorausdeutung auf das finale „Duell“ mit Korten. (Die „große Abrechnung“ wird wie ein (filmisches) Duell eingeleitet⁴²⁸ und als unwirkliche Situation beschrieben, die explizit „wie ein Film“⁴²⁹ wahrgenommen wird). Gleichzeitig wird hier recht eindeutig der Interpretation die Richtung gewiesen, die besagt, dass es sich um eine Tat handeln wird, die als Akt der Wirklichkeitsflucht zu deuten ist, als gewaltsame Verdrängung, nicht um eine irgendwie „gerechte“ Vergeltung⁴³⁰. Direkt im nächsten Satz, noch im gleichen Absatz, heißt es:

Bedrohlichkeit der Konfrontation mit der Vergangenheit manifestiert sich schon mehrmals, bevor er nach San Francisco kommt. Ohne, dass es im dramaturgischen Zusammenhang irgendeine Rolle spielt, widerfährt Selb Folgendes, als er mit einer Taschenlampe nachts durchs Treppenhaus geht: „Ich erschrak furchtbar. Auf dem vorletzten Treppenabsatz ist die Stirnwand mit einem Spiegel im Stuckrahmen bedeckt, und in ihm stand mir ein Mann gegenüber und richtete einen blendend hellen Lichtstrahl auf mich. Es dauerte nur den Bruchteil einer Sekunde, bis ich mich erkannte. Aber der Schmerz und der Schreck langten, um mich mit klopfendem Herzen und unsicherem Schritt weiter in den Keller gehen zu lassen.“ (SJ. S. 145 f.) In diesem Bild drückt sich offensichtlich in beiden Fällen die Angst vor einer allzu genauen Selbsterforschung aus, die Auseinandersetzung mit sich selbst ist für den Detektiv eine gespenstische Vorstellung.

426 „Ich nahm dem Southern Comfort die letzte Nacht nicht übel, ich bin nicht nachtragend.“ - eine fragwürdige Vergangenheitsbewältigung *en miniature*? (SJ. S. 217)

427 SJ. S. 217.

428 „Wir waren nicht weit auseinander, aber zwischen uns lag eine Bucht, die wir umrundeten. Auf dem schmalen Pfad, der oben an der Steilküste entlangführt, gingen wir aufeinander zu.“ (SJ. S. 280).

429 „Mir war plötzlich leer. Ich sah uns da stehen und reden, als liefe ein Film ohne Ton. Unter den grauen Wolken die hohe Küste [...] Männer in erregtem Gespräch – die Hände gestikulieren, die Münder bewegen sich, aber die Szene ist stumm.“ (SJ. S. 183).

430 Moraldo lässt sich zu der These hinreißen: „Der Mord, den Selb schließlich an Korten begeht und der für eine ausgleichende Gerechtigkeit sui generis sorgt, lässt sich daher auch nicht vom juristischen, durchaus aber vom moralischen Standpunkt aus rechtfertigen.“ (Moraldo, Sandro M.: „Wir brauchen alles, um Geschichte lebendig zu halten“. *Ethos der Distanz und literarische Aneignung der NS-Vergangenheit in Bernhard Schlinks und Walter Popp's Selbs Justiz*. In: Ders. [Hrsg.]: *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005- S. 70.)

„John Wayne trank Whisky, ich trank Southern Comfort, und als er losging und aufräumte, war ich mit dabei.“⁴³¹

Diese unbewusste Verschiebung der Bilder in seinem Kopf, die im Rausch stattfindet, hat geradezu kathartische Wirkung – der Ansturm des Unbewältigten ist der Vision einer Lösung gewichen, die er später in die Tat umsetzen wird. Die Identifikation mit John Wayne, dem klassischen Verfechter stereotyper *law and order*-Phantasien, verdrängt die Reden Adolf Hitlers (die ihn an seine Schuld erinnern). Die im Western aufgezeigte Lösung weist ihm den Ausweg, sodass Selb, die Hauptfigur eines Kriminalromans, sich am nächsten Morgen nicht mehr fühlen muss „wie ein Komparse in einem zweitklassigen amerikanischen Kriminalfilm“, wie noch kurze Zeit vorher. (Dass somit in der Vorausdeutung das Ende bereits als einem anderen Genre entlehntes Ende gekennzeichnet ist, diskreditiert es als stimmiges, passendes, ernstzunehmendes Ende der Geschichte des Privatdetektivs Gerhard Selb, die mehr als nur ein Kriminalroman ist).

Vor dem finalen Duell mit Korten ist Selb noch einmal einem Ansturm von Gedanken über Schuld ausgesetzt, die sich wie von selbst verflüchtigen und der Erkenntnis weichen, was zu tun sei, das gleiche Muster von einer Bilderflut, die, ohne dass reflektiert wird, plötzlich und spontan einer Aussicht auf einen Ausweg weicht, wiederholt sich:

...meine Gedanken kreisten weiter. Wie hatte Korten das tun können, warum hatte ich mich so blind von ihm missbrauchen lassen, was sollte jetzt passieren? [...] Schuldete ich irgend jemand irgendwas? Gab es jemand, dem ich alles erzählen konnte? [...] Was machte ich mit meiner Schuld? Lange Zeit drehten sich die Gedanken im Kreise, schneller und schneller. Als ihre Geschwindigkeit wahnwitzig wurde, stoben sie auseinander und ordneten sich zu einem völlig neuen Bild. Ich wusste, was ich zu tun hatte.⁴³²

Und es wird noch einmal eine recht deutliche Spur zurück zu Selbs „kathartischem“ Fernsehabend im Vollrausch in San Francisco gelegt: Auf dem Weg zur Konfrontation mit Korten kauft Selb „wieder eine Stange Chesterfield.“⁴³³

Der Ausweg aus der Agonie ist so für Selb vorgezeichnet. Der neue Absatz wird eingeleitet mit den Sätzen: „Am nächsten Mittag war die Rückkehr aus dem Suff schon zum Ritual geworden. Zugleich war mit klar, dass mit dem Saufen Schluss war.“⁴³⁴ Die

431 Er hat den Film, der namentlich genannt wird, 'Red River' (Vgl. SJ. S. 218), übrigens offensichtlich nicht zu Ende gesehen – in diesem kommt es letzten Endes zu einer Versöhnung zwischen dem von John Wayne gespielten Vater und seinem Sohn, kurz bevor (!) sie sich duellieren können. Dies könnte als weiterer Hinweis darauf gedeutet werden, dass die scheinbar der Genre-Logik entsprechende gewaltsame Lösung von vornherein als unterkomplex und willkürlich diskreditiert wird. Vgl. den grimmigen Satz vor dem letzten Kapitel (nach dem Mord an Korten): „Morden heißt, nicht verzeihen müssen.“ (SJ. S. 290).

432 SJ. S.276.

433 SJ. S.278.

434 SJ. S. 218.

Entfremdung weicht, Selb arrangiert sich erneut mit der Gegenwart, die Bilder, die ihn belästigt haben, sind gewichen und er muss keine schlechten Träume mehr fürchten. Sein zwischenzeitlich dysfunktional gewordenes Nachkriegs-Ich wird erfolgreich um amerikanische Facetten erweitert, die Entfremdung schwindet. Die dargestellte erschütterte Innerlichkeit weicht wieder einer emphatisch bejahten Äußerlichkeit, die so stark mit der gleichförmigen Routine seines deutschen Alltags übereinstimmt, dass die Fragwürdigkeit offenbar wird:

„Am Abend fand ich 'Perry's', einen Italiener, bei dem ich mich fast so wohl fühlte wie im 'Kleinen Rosengarten'. Ich schlief tief und traumlos und am Montag entdeckte ich das amerikanische Frühstück.“⁴³⁵

Das Treffen mit der zweiten Zeitzugin, derjenigen, die ihn eigentlich kontaktiert hat, beschließt das Kapitel „Do not disturb“. Die im Titel angesprochene Störung verschwindet vollends.

Vera Müller ist in jeglicher Hinsicht das Gegenteil der ersten Frau (die Deutlichkeit dieser geradezu plakativen Symmetrie unterstreicht die Ironie, die in dieser Begegnung liegt). Durch sie wird sein Weltbild vollends wieder „gerade gerückt“ und findet in seine ritualisierten, banalen Bahnen zurück. Sie ist, im Gegensatz zur entstellten Frau Hirsch, attraktiv⁴³⁶. Sein Interesse an Frauen ist, wie die Freude am Essen, wieder erwacht, Selb muss sich dadurch darin bestätigt fühlen, dass es weitergeht, die Hinwendung zur Gegenwart, funktioniert wieder, somit auch die Verdrängung. Folgerichtig macht er sein verhängnisvolles Schweigen der Auschwitzüberlebenden gegenüber symbolisch „wieder wett“ und offenbart Frau Müller seine wieder erstarkte Identität. Sie ist jedoch gerade kein Holocaust-Opfer, diesem Umstand verdankt er die Möglichkeit, sich ihr (und sich selbst) gegenüber als Nazistaatsanwalt auszugeben, der mit seiner Vergangenheit abgeschlossen hat. Sie bestärkt ihn sogar darin, dass es gut gewesen sei, sich Frau Hirsch nicht zu offenbaren: „Es hätte sie zu sehr aufgeregt.“⁴³⁷ Wie nebenbei relativiert sie das Leid der Opfer, indem sie beschreibt, dass Weinstein erfolgreich, scheinbar reibungslos, an ein neues Leben nach dem Dritten Reich und dem Prozess, an dem Selb beteiligt war, anknüpfen konnte⁴³⁸. Mit dem Satz „Sarah ist in diese Welt nie

435 SJ. S. 218.

436 „Sie war etwa so alt wie ich, und wenn ich als Mann so gealtert war wie sie als Frau, dann wollte ich zufrieden sein.“ (SJ. S. 218). Während der Begegnung mit Frau Hirsch hieß es noch: „Bei meinen Großeltern hatte derselbe Geruch gestanden, fiel mir plötzlich ein, und ebenso plötzlich packte mich die Angst vor dem Altwerden, die ich immer wieder verdränge.“ (SJ. S. 210). Ganz explizit funktioniert die Verdrängung nun also wieder.

437 SJ. S. 219.

438 „Wussten Sie, dass er in Stanford noch mal eine große Karriere hatte? Sarah ist in diese Welt nie

hineingewachsen.“⁴³⁹ degradiert sie ihre „Freundin“ verbal zu einem Relikt aus der Vergangenheit, einem Gespenst, das Selb also gewissermaßen illegitimer Weise in der Gegenwart belästigt hat. Ein letztes retardierendes Moment entsteht, als sie ihn fragt, ob er immer noch Nazi sei, ihm bleibt „die Pizza im Halse stecken“⁴⁴⁰. Doch sie wischt die vorlaute Frage mit der vielsagenden Feststellung beiseite: „Ist ja schon gut. Sie sehen mir nicht wie einer aus.“ Dieser oberflächliche Eindruck genügt bezeichnenderweise beiden Gesprächspartnern und macht derart tiefeschürfende Fragen überflüssig. Dass der Spuk aus der Vergangenheit vorbei ist, wird vollends besiegelt als sie ihm ihre Saunaleidenschaft gesteht. Das Einvernehmen zwischen den beiden ist so grotesk, dass es deutlich als Ironiesignal gewertet werden muss.

7.8. „Auf ein gutes neues Jahr“ - ironischer Epilog

An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass viele der oben genannten Feststellungen mit der Lesart Donahues und Halls in Einklang gebracht werden könnten. Dass Selb eine höchst fragwürdige Figur ist, steht außer Frage. Doch alle Verharmlosungen und Beschönigungen, die die beiden Rezensenten kritisieren, werden eben vermittelt durch die Figur Selb. Abschließend soll noch einmal veranschaulicht werden, dass die Erzählung geradezu aufdringlich viele Ironiesignale sendet, die den Leser alarmieren, zumindest irritieren, sollten, falls er immer noch glaubt, einfach eine gelungene Adaption einer *hard-boiled detective story* zu lesen. Eine solche ist *Selbs Justiz* zwar durchaus, hat aber dennoch einen ironischen Subtext. Der Held muss, den Genreregeln gemäß, geradezu ein Musterbeispiel von Integrität darstellen, doch dass ein alter Nazi je wieder ein Musterbeispiel an Integrität werden kann, ein alter, charmanter Bonvivant, das wird ins Reich der (Genre-) Märchen verwiesen. Melanie Wigbers Feststellung ist korrekt:

Mit Korten tötet Selb den Menschen, der ihn unlöslich mit seiner eigenen Vergangenheit verbindet, ihn auf die Rolle hinweist, die er gespielt hat, der über ihn urteilt und in dessen Haltung Selb wiederholt erschrocken sich selbst erkennt.⁴⁴¹

Die Erkenntnis, von Korten missbraucht worden zu sein, kommt Selb geradezu gelegen,

hineingewachsen. Sie ist bei ihm geblieben, weil sie meinte, es ihm, der so lange auf sie gewartet hatte, schuldig zu sein. Und zugleich hat er nur aus Loyalität mit ihr zusammengelebt. Geheiratet haben die beiden nie.“ (SJ. S. 219). Diese Aussage negiert in mehreren Punkten eine, die Frau Weinstein äußert: „Mein Mann war nicht sehr lebensstüchtig und auch nicht sehr tapfer. Er hatte keine Idee oder wollte keine haben, was um ihn passierte und ihm selbst bevorstand.“ (SJ. S. 211).

Auch im Falle Tybergs, einem der damals Verurteilten, ist alles gut gegangen: er konnte fliehen und hatte eine grandiose Karriere. Beide Geschichten könnten Selb also suggerieren, dass alles gutgegangen ist und die Leiden der Opfer (und somit auch seine Schuld) vorbei sind.

439 SJ. S. 219.

440 SJ. S. 219.

441 Wigbers, Melanie: *Mit Menschen wie mit Schachfiguren*. S. 31.

er nutzt den Fall zum Anlass, seinem Feind eine Schuld zuzuweisen, die über den eigentlichen Fall hinausgeht. „Verstrickt? Vielleicht sind wir's alle, aber du hast die Fäden gezogen, du!“⁴⁴², schreit er ihm ins Gesicht.

Anschließend an diesen Mord lädt Selb zum Silvesterfest, und anscheinend ist alles „eitel Sonnenschein“. Selb scheint die Verschwörung Kortens gelöst zu haben und kann nun wieder weitermachen wie bisher, seinen Lebensabend genießen, wie er es sich durch seinen redlichen Umgang mit der Vergangenheit verdient hat. Auf dem Silvesterfest⁴⁴³ stehen interessante Punkte auf dem Programm, scheinbar lose zusammenhängend, von den verschiedenen Gästen als Beiträge eingebracht. Dass dieses Kapitel als ein höchst ironisch kommentierender Epilog zu deuten ist, wurde von den Kritikern weitgehend außer Acht gelassen. Einige der Punkte sollen hier näher untersucht werden – es handelt sich um einen Reigen von Anspielungen, die noch einmal die große Geschichte aufgreifen, auf unterschiedliche Art und Weise, doch in ihrer Fülle nicht zu übersehen. Der Anschein, sie würden nur illustrieren, dass jetzt wieder alles in Ordnung ist, wird dadurch diskreditiert, dass sie Selb diverse Anhaltspunkte liefern, die ihn aufhorchen lassen sollten – er wird jedoch von keinem der Punkte dazu angeregt, über seine Identität zu reflektieren. Von Programmpunkt zu Programmpunkt wird verdeutlicht, dass es für ihn nichts mehr zu reflektieren gibt. Gleich zu Beginn wird Selb unterstellt, sein ironischer Weihnachtsbaum repräsentiere: „Bürgerlichkeit, die sich nicht mehr ernst nehmen und doch nicht aus ihrer Haut kann.“⁴⁴⁴. Ein Deutungsmuster, das auch als Kommentar auf seine Nazivergangenheit anwendbar ist: er kann nicht aus seiner Haut, doch dass er sich immer noch ernst nimmt, indem er bester Laune eine bürgerliche Rolle spielt, sollte wiederum der Leser nicht ernst nehmen. Tyberg, eines der Opfer des damaligen Prozesses, das jedoch überlebt hat und Selb mit wichtigen Informationen zur Lösung des Falls versorgt hat, ruft an, gibt zu verstehen, dass er nicht an einen Unfall Kortens glaubt, signalisiert aber sofort sein Einverständnis. Selb kommentiert: „Tyberg hatte verstanden. Es tat mir gut, einen heimlichen Mitwisser zu haben, der mich nicht um Rechenschaft fragen würde.“⁴⁴⁵ So wird noch einmal verdeutlicht: Die Bedingung der Existenz, die Selb führt, ist, dass er nicht um Rechenschaft gefragt wird. Der Leser, der vom Ich-Erzähler zum Mitwisser geworden ist, wird an dieser Stelle recht subtil dazu aufgefordert, seine Mitwisserschaft

442 SJ. S. 282.

443 SJ. S. 291 ff.

444 SJ. S. 291.

445 SJ. S. 292.

zu überdenken.

Den nächsten Programmpunkt bilden ein paar Zaubertricks, die ein Gast aufführt. Die Darstellung dieser Darbietung ist reich an Metaphern. Der Zauberer bringt illusionistisch Dinge zum Verschwinden, „aus gelben Tüchern werden rote“ doch der „Trick mit der weißen Maus“⁴⁴⁶, misslingt. Die Maus wird von der Katze getötet. Das Scheitern der Illusionen wird verdeutlicht, die Illusion als Illusion entlarvt. Der Trick, dass aus dem Nazi-Staatsanwalt nun, nachdem er gewaltsam den Fall beendet hat und die letzte Verbindung gekappt hat, die in seine Vergangenheit wies, ein anderer geworden ist, unbefleckt und mit weißer Weste, kann nur eine Illusion sein. Indem nach der Desillusionierung der „Mord“ der Katze an der Maus folgt, wird die Handlung des Romans noch einmal im Kleinen ironisch gespiegelt.

Schließlich wird Conrad Ferdinand Meyers Ballade „Die Füße im Feuer“⁴⁴⁷ vorgetragen, ohne dass der Leser den Inhalt erfährt, bis auf die Schlusszeile: „„Mein ist die Rache, spricht der Herr“, donnerte Jan zum Schluss.“⁴⁴⁸ Die Merkwürdigkeit, dass dieses Gedicht auf einer Silvesterparty vorgetragen wird, sollte den Leser, falls er eine „detektivische“ Lesart verfolgt, misstrauisch machen. Ein intertextueller Verweis ist untypisch für einen Kriminalroman und ist hier doch mehr als schmückendes Beiwerk. Der Inhalt der Ballade steht in deutlichem Kontrast zu Selbs Vergangenheitsbewältigung und zur Rache an Korten:

Einem Ritter wird in einer Gewitternacht Obdach in einem Haus gewährt, das er im Unwetter zu spät als den Tatort eines Pogroms gegen die Hugenotten wiedererkennt, an dem er teilgenommen hat. Er wird von seiner Vergangenheit eingeholt: das Bild der Füße im Feuer, das im Gedicht leitmotivisch wiederkehrt, ist seine Erinnerung an die Folterung und Ermordung der Hausherrin, deren Füße er selbst ins Feuer gehalten hat. Der Witwer der Ermordeten und ihre Kinder essen mit dem Ritter zu Abend, und dabei wird offensichtlich, dass er als Mörder erkannt wird. Die ganze Nacht bangt der Ritter um sein Leben und fürchtet die Rache. Doch am nächsten Morgen geleitet ihn der Hausherr, der vor Gram in dieser Nacht ergraut ist, noch ein Stück seines Weges, ohne ihm ein Haar zu krümmen. Als der Ritter, ratlos darüber, dass ihm nichts geschehen ist, dem Hausherrn unterstellt, ihm deshalb nichts angetan zu haben, weil er unter dem Schutz des Königs stehe, verweist der Hausherr auf die höhere Gerechtigkeit durch Gott, also darauf, dass es einem Menschen nicht zusteht, Mord durch Mord zu

446 SJ. S. 293.

447 Meyer, Conrad Ferdinand: *Die Füße im Feuer*. In: Projekt Gutenberg. [Online].

448 SJ. S. 293.

vergelt.

Selb, der nicht verziehen, sondern gemordet hat, als er mit den Bildern aus seiner Vergangenheit konfrontiert wurde, also im Kontrast zu beiden Figuren steht, bleibt unempfänglich für jegliche Denkanstöße. Ihm selbst ist von einem der Opfer verziehen worden, der bezeichnenderweise seine Memoiren schreibt und „sich im Erinnern“ übt, also im Gegensatz zu Selb eine aktive Vergangenheitsbewältigung pflegt⁴⁴⁹. Im Gedicht wird der Mord an Korten noch einmal kritisch gespiegelt, zudem wird noch einmal auf die mangelnde Vergangenheitsbewältigung Selbs angespielt. Bevor der sonst so kommentarfreudige Detektiv auch nur einen Gedanken bezüglich der Deutung des Gedichts verschwenden kann, folgt nahtlos im nächsten Satz die Aufforderung:

„Füllt Gläser und Teller und kommt wieder her [...] die Show geht weiter!“⁴⁵⁰

Doch Selbs „Show“ überzeugt nicht mehr, der Leser wird dem Monolog der Figur überdrüssig. Der Detektiv ist gerade da unglaubwürdig, wo er am deutlichsten mit einem Integritätshelden des *hard-boiled detective* Genres übereinstimmt. In *Selbs Justiz* werden, versteckt im seichten Geplänkel des „Happy Ends“, noch einmal diverse Hinweise auf die Fragwürdigkeit des Ich-Erzählers eingestreut, der nur noch erzählt, aber nicht mehr deutet, was um ihn herum geschieht. Auch die Gerechtigkeit des Mordes an Korten, der sich als ein nihilistischer Opportunist und Karrierist erweist, wird noch einmal infrage gestellt. Die Funktion dieses Epilogs besteht offensichtlich darin, das auf der Ebene der reinen Kriminalhandlung so saubere und deutliche Ende noch einmal als ein ambivalentes Ende auszuweisen. Max Graff fasst zusammen:

Als Detektivgeschichte, die über weite Strecken auch den Detektiv selbst als Thema hat, zeigt der Text eine Figur, die, mit der eigenen problematischen, schuldbeladenen Vergangenheit konfrontiert, diese nicht etwa bewältigt, sie auch nicht verleugnet, sondern vielmehr am Versuch, sich zu stellen, scheitert und beim verzweifelten Bemühen, sich Klarheit über die eigene Vergangenheit zu schaffen, neue Schuld auf sich lädt. [...] Wenn sich Selb an manchen Stellen immer wieder Fragen stellt, ohne darauf eine Antwort zu finden, zeigt dies nicht nur seine eigene Hilflosigkeit, sondern die offenen Fragen könnten auch als Appelle an die Leser verstanden werden, als Aufforderung zur selbstständigen Reflexion.⁴⁵¹

Abgesehen von solchen rhetorischen Fragen, ist der Text voll von metaphorischen Andeutungen und intertextuellen Hinweisen, die auf vielfältige Art und Weise auf das Schicksal Selbs und seinen Umgang mit der Schuld bezogen werden können. Dass der Roman darüberhinaus auch als stimmiger Kriminalroman funktioniert, zeugt von seiner

449 Diesem gegenüber äußert Selb eine vielsagende Begründung dafür, warum er nicht zurück in den Beruf als Staatsanwalt wollte: „[I]ch hätte mich in anderer Haltung und mit dem Bewusstsein der Schuld wieder einstellen lassen können. Aber ich hätte mich als Außenseiter gefühlt, und dann wollte ich lieber richtig draußen bleiben.“ (SJ. S. 251 f.). Somit konnte er ohne ein Bewusstsein seiner Schuld, unberührt von der Realität, sein Selbstbild pflegen.
450 S. 293.

451 Graff, Max: „*Ein unbewältigter, unbewältigbarer Rest.*“. S. 96.

äußerst komplexen Konstruktion. Es gibt innerhalb des Textes keine Antwort auf den Fall Selb, ähnlich wie in *Matto regiert* steht der Leser am Ende allein da und weiß nicht, wie er reagieren soll. Ganz wie es der Intention des Kriminalromans entspricht, wird der Leser zum Miträtseln animiert, in *Selbs Justiz* gibt es sogar zwei Ebenen des Miträtselns: einerseits gilt es, der Kriminalhandlung zu folgen. Fast jede Information, die nicht direkt zur Lösung des Falles beiträgt, lässt sich bei näherem Hinsehen auf Gerhard Selbs Biographie und seinen Umgang mit der Vergangenheit beziehen. Der Roman folgt einem gewagten Programm: er entwirft einen sympathischen, reflektierten Mann, der in seiner Vergangenheit aufräumt und triumphiert. Die Missklänge bleiben unterschwellig, es gibt keine eindeutig negative Pointe. Die Empörung Halls und Donahues entspricht jedoch der Intention des Textes. Der Roman verärgert den arglosen Kriminalromanleser, denn statt einfache Schuldzuweisungen vorzunehmen, wird hinterfragt, was Schuld eigentlich bedeutet. Die Komplexität der Schuldfrage wird immer weiter ausdifferenziert, es werden immer neue Facetten angedeutet. Statt spannenden und entspannenden Eskapismus zu gewährleisten, „nervt“ der Roman, indem er darauf verweist, dass es in der Wirklichkeit keine abschließende Entscheidung gibt, dass die Auseinandersetzung nicht enden kann. Die Verfänglichkeit der Figur, die so stark zur Identifikation einlädt, macht die notwendig werdende Emanzipation des Lesers von der Leitung durch Selb mühsam und dadurch auf unangenehme Weise eindrücklich.

8. Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit in verschiedenen Formen des Kriminalromans näher zu untersuchen. Dabei zeigte sich, dass mit dem wachsenden Dominanz des Rationalismus in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Verbrechen, moralische Probleme in den Hintergrund gerieten. Die Feier des Scharfsinnshelden, der nur noch den Gesetzmäßigkeiten einer minutiös konstruierten Scheinwirklichkeit verpflichtet war und der, ohne moralische Implikationen fürchten zu müssen, seine verblüffenden Analysekunststücke aufführte, gipfelte im Kriminalroman des Golden Age. Ausgehend von diesem Höhepunkt der weltabgewandten, scheinbar alle Probleme verharmlosenden Rätselerei, wurde der Kriminalroman zunehmend wieder mit komplexer Wirklichkeit angereichert. Raymond Chandler setzte der logischen

Kunstwelt mit ihren Spielfiguren den Eigenwert eines harten aber reinen, männlichen Helden entgegen, dessen Glanz die verkommene, finstere Welt, die er zeichnete, nur um so stärker erstrahlen ließ, die Moral war seine Zierde. Friedrich Glauser orientierte sich am Beispiel Simenons, der ihm gezeigt hatte, dass man auch den einfachen Leuten, die den Zwängen und Versuchungen, die in ihrem scheinbar so unbedeutenden Alltag wirkten, jederzeit zum Opfer fallen und Verbrecher werden konnten. Um diesen Leuten, die nicht aus ihrer Haut können, gerecht zu werden, entwarf Glauser seinen Wachtmeister Studer, der auf Augenhöhe mit den gewöhnlichen Leuten und ihnen doch überlegen war, und der jenseits aller Behördenwege ermittelte. In dieser Figur verdichteten sich die Vorurteile gegenüber allem, das nicht zur Welt der Schweizer Kleinbürger mit ihrer rigiden Normalitätsvorschrift zu gehören schien, zu aggressivem Ressentiment. In anderen Momenten aber mündete seine Menschenkenntnis in einen philosophischen Fatalismus, sein Verständnis für die Verfasstheit der Menschen war so umfassend, dass alle Handlungen nur noch als das Wirken des Schicksals erscheinen konnten. Die einfachen Rezepte, mit den man über andere urteilt, erwiesen sich als unzulänglich.

Die Faszinationskraft des Kriminalroman, der so befriedigend von der vollständigen Lösung eines Problems erzählen kann, in dem sich oft so viele soziale Probleme verdichten und greifbar werden, formte eine Leserschaft aus Krimiexperten mit sehr starken Erwartungshaltungen. Walter Popp und Bernhard Schlink nutzten in *Selbs Justiz* diese spezifischen Erwartungen, um den Lesern in Gestalt des Detektivs einen merkwürdig sympathischen alten Nazi unterzuschmuggeln und den Lesern die unangenehme Ahnung einzupflanzen, dass die moralische Kategorie der Schuld jenseits der reglementierten Verbrecherjagd eine höchst komplexe Angelegenheit ist und nicht mit dem Triumph über das Böse, das man im Einzelnen zu besiegen glaubt, endet.

Die mit Spannung verfolgte Erzählung vom Kampf gegen das Böse und der Enträtselung der unverständlicher werdenden Welt erwies sich als ein Muster, mittels dessen sehr unterschiedliche Geschichten über fragwürdige Moral und falsche Gewissheiten erzählt werden, aber auch die Neugier am immer wieder neu zu erforschenden Altvertrauten gestillt und geweckt werden kann.

Der Kriminalroman hat noch lange nicht ausgedient, es gibt viel zu ermitteln.

9. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Chandler, Raymond: *Das hohe Fenster. Roman.* Zürich 1975.

Christie, Agatha: *Mord im Orientexpress.* Jubiläums-Ed. Bern, München, Wien 1990.

Dürrenmatt, Friedrich: *Der Verdacht. Roman.* Reinbek b. Hamburg 1979.

Glauser, Friedrich: *Briefe I. 1911-1935.* Zürich 1988.

Glauser, Friedrich: *Briefe II. 1935-1938.* Zürich 1991.

Glauser, Friedrich: *Sämtliche Kriminalromane in einem Band.* 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2009.

- Glauser, Friedrich: *Der Chinese* (1938), S. 603-770.
- Glauser, Friedrich: *Die Fieberkurve* (1938), S. 183-379.
- Glauser, Friedrich: *Krock & Co.* (1940), S. 771-873.
- Glauser, Friedrich: *Matto regiert* (1936), S. 381-602.
- Glauser, Friedrich: *Wachtmeister Studer* (1934/5), S. 7-182.

Poe, Edgar Allan: Der Doppelmord in der Rue Morgue. In: *Klassische Kriminalgeschichten. Weltberühmte Autoren sorgen für Spannung.* (o. Hrsg.). Rastatt (o. J.).

Popp, Walter und Schlink, Bernhard: *Selbs Justiz.* Orig.-Ausg. Zürich 1987.

Simenon, George: *Maigret und das Schattenspiel. Roman.* Zürich 1982.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften Bd. 7. Ästhetische Theorie.* Frankfurt a. M. 1997.

Alewyn, Richard: *Anatomie des Detektivromans.* In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte.* Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S.52-72.

Arnold, Armin. *Die Quellen von Dürrenmatts Kriminalromanen.* In: *Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts.* Hrsg. von Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse. Bern [u.a.] 1981, S. 153-174.

Beck, Zoe: *Meine schwierige Königin des Kriminalromans.* In: *Die Zeit, Literaturbeilage „Krimi Spezial“,* Nr. 45, 4.11.2010, S. 20-27.

Bichsel, Peter: *Entweder ich bin ein Dichter.* In: *Die Zeit,* 7.1.1994.

Und Online im Internet: URL: <http://www.zeit.de/1994/02/entweder-ich-bin-ein-dichter>
[Stand 2011-11-03].

Blödorn, Andreas: *Gestörte Ordnungen. Erzählstrategien im deutschen Kriminalroman der 80er und 90er Jahre.* In: *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien.* Hans Krahl

(Hrsg.). Kiel 2001, S. 112-133.

Brac de la Perrière, Virginie: *Französische Gauner und Kommissare*. In: *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hrsg. von Nina Schindler. Hildesheim 1997, S. 153-150.

Brecht, Bert: *Über die Popularität des Kriminalromans*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 33-37.

Bremer, Alida. *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg 1999.

Brittnacher, Hans Richard: *Der unterhaltsame Mord. Was eine Gattung am Leben hält, die vom Tod erzählt*. In: *fundiert. Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin* (2010) 1, S. 54-61.

Brittnacher, Hans Richard. *Die Engel der Morgue*. In: *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Hrsg. von Bruno Franceschini und Carsten Würmann. Berlin 2004, S. 101-118.

Brittnacher, Hans-Richard: *Von der Menschenjagd und der Emanzipation des Bösen*. In: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 204 (2001), S. 39-48.

Broich, Ulrich. *Der entfesselte Detektivroman*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 97-110.

Bühler, Patrick: *Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektivroman*. Heidelberg 2002.

Busmann, Rudolf: *Nachwort*. In: Glauser, Friedrich: *Der Chinese. Wachtmeister Studers dritter Fall. Kriminalroman*. Zürich 1996, S. 181-195.

Chandler, Raymond: *Die simple Kunst des Mordes*. In: *Die simple Kunst des Mordes. Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment*. Hrsg. von Dorothy Gardiner und Kathrine Sorley Walker. Zürich 1975, S. 318-342.

Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Pariser Detektive. Aspekte des französischen Kriminalromans*. In: *Das stille Glück des Mordens. Der Kriminalroman*. Hrsg.: Der Prorektor für Forschung und Wissenschaftlichen Nachwuchs, Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Münster 2000, S. 17-33.

Delabar, Walter: *Anatomiestunde. Einige Bemerkungen zum fiktionalen Serienmord*. In: *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Hrsg. von Bruno Franceschini und Carsten Würmann. Berlin 2004, S. 11-26.

Dietze, Gabriele: *Hardboiled Dick. Der einsame Held*. In: *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hrsg. von Nina Schindler. Hildesheim 1997, S. 254-263.

Dietze, Gabriele: *Hardboiled woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg 1997.

Dine, S.S. van: *Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten*. In: *Der Kriminalroman*.

- Zur *Theorie und Geschichte einer Gattung*. Bd. 1. Hrsg. von Jochen Vogt. München 1971, S. 143-147.
- Donahue, William Collins: *The Popular Culture Alibi. Bernhard Schlink's Detective Novels*. In: *The German Quarterly* 77 (2004) 4, S. 462-481.
- Dreike, Beate M.: *Was wäre denn Gerechtigkeit? Zur Rechtskepsis in Bernhard Schlinks „Der Vorleser“*. In: *German Life and Letters* 55 (2002) 1, S. 117-129.
- Echte, Bernhard: *Nachwort und Anmerkungen*. In: Glauser, Friedrich: *Die Speiche*. Zürich 2005, S. 139-163.
- Echte, Bernhard: *Nachwort und Anmerkungen*. In: Glauser, Friedrich: *Matto regiert*. Zürich 1998. S. 251-287.
- Ginzburg, Carlo: *Indizien. Morelli, Freud und Sherlock Holmes*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 274-296.
- Glauser, Friedrich: *Offener Brief über die „Zehn Gebote für den Kriminalroman“*. In: Ders.: *Gesprungenes Glas. Das erzählerische Werk Band IV: 1937-1938*. Hrsg. von Bernhard Echte und Manfred Papst. Zürich 1993. S. 213-221.
- Glauser, Friedrich: *Störenfriede*. In: Ders.: *Der alte Zauberer. Das erzählerische Werk Band II: 1930-1933*. Hrsg. von Bernhard Echte und Manfred Papst. Zürich 1992, S. 196-202.
- Gohlis, Tobias : *Ein Mord und schon wieder ein Schneesturm*. In: *Die Zeit*, Nr. 32 vom 3.8.2006. Und Online im Internet: URL: <http://www.zeit.de/2006/32/KA-Krimi32> [Stand 2011-11-03].
- Gordon, Robert M.: *Folk psychology as simulation*. In: *Folk psychology. The theory of mind debate*. Ed. by Martin Davies. Oxford [u.a.] 1995, S. 60-73.
- Graff, Max: *„Ein unbewältigter, unbewältigbarer Rest.“ Zu Gerhard Selbs Umgang mit seiner Vergangenheit in Bernhard Schlinks Selb-Trilogie*. In: *Speech and context. International Journal of Linguistics, Semiotics an Literary Science*. (2011) 1, S. 83-96.
- Haefs, Gisbert: *Nachwort*. In: Thomas, Ross: *Die im Dunkeln*. Zürich 1995, S. 293-298.
- Hall, Katharina: *The author, the novel, the reader and the perils of 'Neue Lesbarkeit'. A comparative analysis of Bernhard Schlink's Selbs Justiz and Der Vorleser*. In: *German Life and Letters* 59 (2006) 3, S. 446-467.
- Heißenbüttel, Helmut: *Spielregeln des Kriminalromans*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 111-120.
- Herbert, Rosemary (Hrsg.): *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*. New York [u.a.] 1999.
- Hienger, Jörg: *Lektüre als Spiel und Deutung. Zum Beispiel: Friedrich Dürrenmatts Roman „Der Richter und sein Henker“*. In: *Unterhaltungsliteratur. Zu ihrer Theorie und Verteidigung*. Hrsg. von Jörg Hienger. Göttingen 1976, S. 55-81.

- Hühn, Peter: *Der Detektiv als Leser*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 239-254.
- Jacksch, Eveline: *Friedrich Glauser. Anwalt der Außenseiter*. Bonn 1976.
- Jockers, Angelika: *Die Kriminalromane Friedrich Glauzers*. München, Univ., Diss., 1994.
- Keil, Erika: *Studer und die Frauen*. In: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 148 (1987), S. 69-74.
- Kerlen, Dietrich: *Der schwarze Duft der Schwermut. Biographie*. Berlin 1999.
- Kniesche, Thomas: *Vom Modell Deutschland zum Bordell Deutschland. Jakob Arjounis Detektivromane als literarische Konstruktionen bundesrepublikanischer Wirklichkeit*. In: *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Hrsg. von Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2005, S. 21-40.
- Knight, Stephen: *The golden age*. In: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. by Martin Priestman. Cambridge [u.a.] 2003, S. 77-94.
- Kracauer, Siegfried: *Detektiv*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 25-33.
- Kümmel, F. Michael: *Beruhigung und Irritation – Gedanken zur Ideologie und Ideologiekritik im neuen deutschen Kriminalroman*. In: *Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zu Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres*. Hrsg. von Karl Ermert und Wolfgang Gast. Rehbürg-Loccum 1985, S. 33-49.
- Landfester, Ulrike: *Die Spuren des Lesers. Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 22 (1990), S. 413-435.
- Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. München 1990.
- Loetscher, Hugo: *Der arme Hund, der jeder von uns ist. Über Friedrich Glauser*. In: Glauser, Friedrich: *Wachtmeister Studer*. Zürich 1989, S. 239-255.
- Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse*. München 1972.
- Metelmann, Jörg: *A Spacey Odyssey. Zum Verschwinden des Täters im Kino-Thriller am Beispiel von Die üblichen Verdächtigen und Sieben*. In: *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Hrsg. von Bruno Franceschini und Carsten Würmann. Berlin 2004, S. 27-40.
- Moraldo, Sandro M.: „Wir brauchen alles, um Geschichte lebendig zu halten“. *Ethos der Distanz und literarische Aneignung der NS-Vergangenheit in Bernhard Schlinks und Walter Poppers Selbs Justiz*. In: *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Hrsg. von Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2005, S. 65-75.
- Murphy, Bruce F.: *The Encyclopedia of Murder and Mystery*. New York 1999.

- Neuhaus, Volker: „Zu alt um nur zu spielen“. *Die Schwierigkeit der Deutschen mit dem Kriminalroman*. In: *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Hrsg. von Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2005, S. 9-20.
- Nusser, Peter. *Der Kriminalroman*. 3. Aufl. Stuttgart 2003.
- Obschlager, Walter: *Nachwort*. In: Glauser, Friedrich: *Schlumpf Erwin Mord. Wachtmeister Studer*. Zürich 1995, S. 193-216.
- Paefgen, Elisabeth K.: „Ich werde einen Menschen töten“. Redende „Mörder“ in *Kriminalromanen und Kriminalnovellen*. In: *Informationen zur Deutschdidaktik* 28 (2004) 2, S. 14-22.
- Porter, Dennis: *The private eye*. In: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. by Martin Priestman. Cambridge [u.a.] 2003, S. 95-113.
- Pulver, Elsbeth: ‚Wahrheit hat nichts mit Worten zu tun‘. Ein Leitmotiv im Leben und im Werk Friedrich Glauers. In: *Schweizer Monatshefte* 69 (1989), S. 821-831.
- Pundt, Christian: *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine gesellschaftliche Familiengeschichte*. In: *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Hrsg. von Bruno Franceschini und Carsten Würmann. Berlin 2004, S.69-81.
- Quack, Josef: *Die Grenzen des Menschlichen. Über Georges Simenon, Rex Stout, Friedrich Glauser, Graham Greene*. Würzburg 2000.
- Rammstedt, Otthein: *Zur List der kapitalistischen Vernunft*. In: *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Hrsg. von Bruno Franceschini und Carsten Würmann. Berlin 2004, S. 257-268.
- Reinert, Claus: *Das Unheimliche und die Detektivliteratur. Entwurf einer poetologischen Theorie über Entstehung, Entfaltung und Problematik der Detektivliteratur*. Bonn 1973.
- Rühl, Christina: *Jenseits von Schuld und Sühne. Literatursoziologisch-kriminologische Aspekte ausgewählter Kriminalliteratur*. Hamburg 2011.
- Ruoss, Erhard: *Friedrich Glauser. Erzählen als Selbstbegegnung und Wahrheitssuche*. Bern 1979.
- Ruoss, Hardy: ‚Spotten Sie nicht über Kriminalromane!‘ Gründe und Hintergründe von Friedrich Glauers *Erzählen*. In: *Schweizer Monatshefte* 62 (1982), S. 509-519.
- Ruoss, Hardy: *Vom Scharfsinn zum Mitleid. Friedrich Glauser in der Tradition des Kriminalromans*. In: *Schweizer Monatshefte* 72 (1992), S. 219-225.
- Rusterholz, Peter und Solbach, Andreas (Hrsg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2007.
- Saner, Gerhard: *Friedrich Glauser. Eine Biographie*. 2 Bde. Zürich, Frankfurt a. M. 1981.
- Schenk, Klaus: *Detektorisches Erzählen und Lesen*. In: *Informationen zur Deutschdidaktik* 28 (2004) 2, S. 8-13.

Schlink, Bernhard: *Vergangenheitsschuld. Beiträge zu einem deutschen Thema*. Zürich 2007.
Schneider, Peter: *Die Fragwürdigkeit des Rechts im Werk von Friedrich Dürrenmatt*. Karlsruhe 1966.

Schneider, Peter: *Die Fragwürdigkeit des Rechts im Werk von Friedrich Dürrenmatt. Vortrag*. Karlsruhe 1967.

Schulz-Buschhaus, Ulrich : *Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 523-547.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt a. M. 1975.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 523-548.

Schütt, Julian: *Nachwort*. In: Glauser, Friedrich: *Die Fieberkurve. Wachtmeister Studers neuer Fall. Roman*. Zürich 1995, S. 219-234.

Sebeok, Thomas M. und Umiker-Sebeok, Jean: *'Sie kennen ja meine Methode'. Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 297-321.

Seifert, Walter : *Friedrich Dürrenmatt. Der Richter und sein Henker. Interpretation*. München 1975.

Sotiraki, Flora: *Friedrich Dürrenmatt als Kritiker seiner Zeit*. Frankfurt a. M., Bern 1983.

Spycher, Peter: *Friedrich Dürrenmatt*. Frauenfeld 1972.

Stingelin, Martin: *„Matto regiert“ - Psychiatrie und Psychoanalyse in Leben und Werk von Friedrich Glauser (1896-1938)*. In: *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose als Spiegel der Zeit*. Hrsg. von Rudolf Heinz, Dietmar Kamper und Ulrich Sonnemann. Berlin 1993, S. 81-101.

Strigl, Daniele : *Der Hedonismus und der Tod. Warum in Krimis so viel gegessen und getrunken wird*. In: *Ich kannte den Mörder, wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger und Daniela Strigl. Innsbruck [u.a.] 2004, S. 121-143.

Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam 1984.

Suerbaum, Ulrich. *Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 84-96.

Symons, Julian: *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel. A history*. London 1972.

Teraoka, Arlene A.: *Detecting Ethnicity. Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel*. In: *German Quarterly* 72 (1999) 3, S. 265-289.

Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 208-215.

Tschimmel, Ira: *Friedrich Glauzers Kriminalroman: Plagiat, Konvention oder Innovation?*. In: *Sherlock Holmes auf der Hintertreppe. Aufsätze zur Kriminalliteratur*. Hrsg. von Armin Arnold. Bonn 1981, S. 119-127.

Tschimmel, Ira: *Kritik am Kriminalroman*. In: *Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts*. Hrsg. von Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse. Bern [u.a.] 1981, S. 175-190.

Vogt, Jochen: *Modern? Vormodern? Oder Postmodern? Zur Poetik des Kriminalromans und zu seinem Ort im literarischen Feld*. In: *Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst*. Véronique Liard (Hrsg.). München 2010. S. 17-29.

Vogt, Jochen: *Vorbemerkung*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 9-12.

Von Matt, Peter: *Die Fäulnis hinter den Fassaden. Über Friedrich Glauser*. In: *Die tintenblauen Eidgenossen*. München 2001. S. 220-224.

Waldmann, Günter: *Kriminalroman – Anti-Kriminalroman. Dürrenmatts Requiem auf den Kriminalroman und die Anti-Aufklärung*. In: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Bd. 1*. Hrsg. von Jochen Vogt. München 1971, S. 206-227.

Wellershoff, Dieter: *Vorübergehende Entwirklichung. Zu einer Theorie des Kriminalromans*. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Jochen Vogt (Hrsg.). München 1998, S. 499-522.

Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg 2006.

Wigbers, Melanie: *Mit Menschen wie mit Schachfiguren. Ein Vergleich der Kriminalromane Der Richter und sein Henker und Selbs Justiz als Unterrichtslektüren*. In: *Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule*. 28 (2004) 2, S. 23-34.

Wilson, Edmund: *Wen interessiert, wer Roger Ackroyd ermordete?* In: *Der Detektiverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*. Hrsg. von Paul Gerhard Buchloh und Jens Peter Becker. Darmstadt 1977, S. 226-233.

Wintersteiner, Werner: *Moderne Märchen*. In: *Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule*. 28 (2004) 2, S. 5-7.

Wörtche, Thomas: *Das Mörderische neben dem Leben*. Konstanz 2008.

Zmegac, Victor (Hrsg.): *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt a. M. 1971.

Internetpublikationen

The Internet Movie Database (IMDb): *The Big Sleep (1946)*. Trivia.

URL: <http://www.imdb.com/title/tt0038355/trivia> [Stand: 2011-10-01].

Kämmerlings, Richard: „*The Wire*“. *Ein Balzac für unsere Zeit*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.5.2010.

URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html> [Stand: 2011-11-03].

Karr, H.P.: *Lexikon der deutschen Krimi-Autoren – Internet Edition*.

URL: <http://www.krimilexikon.de/> [Stand 2011-11-03].

Knox, Ronald : *Ten Commandment List for Detective Novelists* (1929).

URL: http://www.janseghers.de/?page_id=43 [Stand: 2011-11-03].

Ludewig, Anna-Dorothea: *Im Anfang war der Mord - Juden, Judentum und Vorurteile im europäischen Detektivroman*. Die Welt, 30.4.2010. URL: <http://www.welt.de/die-welt/kultur/literatur/article7405419/Im-Anfang-war-der-Mord.html> [Stand: 2011-11-03].

Meyer, Conrad Ferdinand: *Die Füße im Feuer*. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1882/133> [Stand: 2011-10-29].

Österreichisches Filmmuseum 2011: *The Big Sleep (1945/46)*. Howard Hawks.

URL: http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1289029459547 [Stand: 2011-11-03].

Schlink, Bernhard: *Rechtsstaat und revolutionäre Gerechtigkeit*. Antrittsvorlesung 14. April 1994. Humboldt-Universität zu Berlin, Juristische Fakultät, 1996.

URL: <urn:nbn:de:kobv:11-1007007> [Stand: 2011-11-03].

Schlink, Bernhard: *Vergangenheit als Zumutung*. Öffentliche Vorlesung 20. April 1995. Humboldt-Universität zu Berlin, Juristische Fakultät, 1996.

URL: <urn:nbn:de:kobv:11-1006996> [Stand: 2011-11-03].

Schulz, Frank: „*Die Sopranos*“. *Die Komik der Tragik*. stern.de, 19.12.2007.

URL: <http://www.stern.de/kultur/film/die-sopranos-die-komik-der-tragik-605513.html> [Stand: 2011-11-03].

Schulz-Buschhaus, Ulrich : *Kriminalromane jenseits des Krimi. Von Dorothy Sayers bis Leonardo Sciascia*. Ulrich Schulz-Buschhaus. Das Aufsatzwerk – eine digitalisierte Gesamtausgabe. Institut für Romanistik, Karl-Franzens-Universität Graz.

URL: <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-063-55/bdef:TEI/get/> [Stand: 2011-11-03].

Stingelin, Martin: *Wie das Gesetz stürzen? Krimiautor Friedrich Glauser kämpft mit Komik und Ironie gegen die Gesetze der Psychologie*. literaturkritik.de, 01.04.2001. Letzte Änderung: 20.11.2003.

URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3490 [Stand: 2011-11-03].

