





Jochen Vogt

# Schema und Variation

Dreizehn Versuche zum Kriminalroman

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage der broschierten Ausgabe 2022  
Wehrhahn Verlag  
[www.wehrhahn-verlag.de](http://www.wehrhahn-verlag.de)  
Lektorat: Dr. Carolin John-Wenndorf  
Layout: Wehrhahn Verlag  
Umschlaggestaltung: Nils Vogt  
Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Europe  
© by Wehrhahn Verlag, Hannover  
ISBN 978-3-86525-921-9

*Sihel du hast Lust zur Warheit  
die im verborgen ligt.*

Psalm 51,8

*Spät kommt Ihr. – Doch Ihr kommt. Der weite Weg,  
Graf Isolan, entschuldigt Euer Säumen.*

Friedrich Schiller: Die Piccolomini, I, 1



# Inhalt

- fast* Alles über Krimis ... in 13 einfachen Sätzen 11  
*Statt einer Einleitung*
1. **Denkmaschine, Kleinbürger, Traumapatientin** 29  
Über Aufstieg, Wandlung und drohenden Niedergang des Detektivs  
»A Thinking Machine«, mit seltsamen Allüren · The Normal Ones · Einsamer Held oder frustrierter Kleinbürger? · Lady Detectives · Allerlei Trauma-Patientinnen · Denkmaschine 4.0?
2. **Schiller, Sherlock, Schirach** 44  
Zur Literarisierung von Kriminal-Fall-Geschichten seit dem 18. Jahrhundert  
Was der Fall ist · Friedrich Schillers »feinere Menschenforschung« · Sherlock Holmes und Dr. Watson: Experiment oder Story? · Wo ist die Fallgeschichte geblieben? Andrea Maria Schenkel und Ferdinand von Schirach
3. **Zwischen Schund und Erlösung** 68  
**Oder: Zur Verteidigung von Detektivgeschichten**  
Kleine Archäologie einer endlosen Kontroverse  
Für oder Wider? · Vom Äpfelklausen und den fahrenden Rittern von London: Gilbert K. Chesterton · Was Professoren lesen. Oder: Angriff ist die beste Verteidigung! Marjorie Nicolson · Aus der Vorhölle der Subliteratur. Oder: Was drucken wir in Zeiten der Papierknappheit? Edmund Wilson · A Touch of Magic: Raymond Chandler · Avantgardist ohne ernsthafte Absichten: J. I. M. Stewart alias Michael Innes

4. **High or Low? Modern oder vormodern?** 105  
Der Kriminalroman als »mittlere Literatur« und einige Musterstücke aus den Dreißiger Jahren

»Eine ebenso enge wie seltsame Beziehung«: Jacques Dubois · »Was der Philosoph sich wirklich wünschte«: Dorothy Sayers · »Eine bedeutsame Entwicklung des kollektiven Geschmacks«: Umberto Eco, Pierre Bourdieu, Ernst Bloch · »Entertainments« und Täterromane: Michael Innes, Nicholas Blake, Francis Iles · In der »Grauzone« des Polit-Thrillers: Graham Greene und Eric Ambler · Zur Versöhnung von Literatur und Lesern: Georges Simenon

5. **Triumph des Thrillers und Wege zum Geschichtsroman** 136  
Modelle thematischer und struktureller Erweiterung in neueren Kriminalromanen

Was ist ein Trailer? Elisabeth Herrmann: »Das Dorf der Mörder« · Detektivroman und Thriller ... · ... und sogar ein Familienroman. Henning Mankell: »Vor dem Frost« · Auf dem Weg zum Geschichtsroman. Robert Wilson: »Der Blinde von Sevilla« · »Die Vergangenheit ist nicht tot«: Peter Robinson, Ian Rankin · »Jeder Mensch ist ein Abgrund«: David Peace

6. **»Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben«** 166  
Taugen Kriminalromane als Religionsersatz?

Wie beginnen? Genesis 4, 1–16 · Modernes Mysterientheater: Willy Haas und Edgar Wallace · Agatha Christie: »Das Böse unter der Sonne« · Der liebe Gott sein, ist kein Hauptberuf: Siegfried Kracauer und der Rationalismus · »Wir sind alle kleine Sünderlein«: W. H. Auden und Nicolas Blake · Vom Nutzen des Sündenbocks: James Frazer, René Girard, Peter Hühn · »Das Böse ist immer und überall«: Vor allem im Thriller? · »No Exit«: Thomas Harris und Bret Easton Ellis



7. **»Ich brauche mein tägliches Quantum«** 208  
Was Bertolt Brecht von Krimis hielt, welche er gelesen hat und warum er selber keine schrieb  
»zigarren und (englische) kriminalromane« · Schund im Schmutz? · »Oft im Kino. Besonders in Detektivdramen« · Kürzeste Gattungspoetik aller Zeiten: Schema und Variation · Kein Erfolgsteam: Brecht und Walter Benjamin · »Der Fall des stotternden Bischofs« und andere Lieblingsbücher · Back in the GDR: Kein Land für Krimis
8. **Das vierdimensionale Labyrinth** 240  
»Das Holzschiff« von Hans Henny Jahn – ein allegorischer Detektivroman?  
*Ein Reprint aus dem Jahr 1970*
9. **Krimis, Anti-Krimis, »Gedankenkrimis«?** 253  
Wie Friedrich Dürrenmatt sich in ein missachtetes Genre einschrieb  
Im Schutz des großen Namens · Die Erzählform als Welterklärungsformel? · Georges Simenon, Plot-Lieferant · Von der Verworrenheit menschlicher Beziehungen: »Der Richter und sein Henker« · »Scheinlogik« des Kriminalromans: »Das Versprechen« · Friedrich Glauser und die Theorie des »Füllsels« · Zum Stand der Dinge
10. **»Eine ununterbrochene Erschütterung aller Zustände«** 275  
Kurze Lobrede auf die Jahrhundertautorin Patricia Highsmith  
Was sie ist und was sie nicht ist · Amerikanische Anfänge · »Plotting Suspense Fiction« · Eine Frage des Standpunkts · A Clash of Civilizations · Tom Ripley: Eine Tragikomödie in fünf Akten · Allgemeine Verunsicherung

<b>11. Keiner weiß, wo die Front verläuft</b>	<b>288</b>
Die endlosen Schattenkriege des John le Carré	
Eine Frage der Loyalität: »Der Spion, der aus der Kälte kam« · George Smiley und der »menschliche Faktor« · Romane für die Neue Unübersichtlichkeit, Teil I · Wie wird man ein Spion? · Romane für die Neue Unübersichtlichkeit, Teil II · Mit der Wut der Verzweiflung · Ein Lob dem Whistleblower! · Vorbereitung eines Abschieds · Trau nie einem alten Spion!	
<b>12. Klein Auschwitz auf der Schwäbischen Alb</b>	<b>321</b>
Über die furchtlose Kriminalschriftstellerin Uta-Maria Heim	
Auf dem Hochseil · »Genaueres weiß kein Mensch« · High <i>und</i> Low. Gattungspoetische Schlussbemerkung · »Ich ermittle gegen mich selbst. Es ist Zeit« · »Verriegelte Vergangenheit. Bodenlose Gegenwart«	
<b>13. Die Fiktionalitätsgrenze verläuft am Klostergarten</b>	<b>340</b>
Und andere nicht-mediävistische Beobachtungen an einem kleinen Rosen-, Ketzler-, Liebes- und Detektivroman anno 1143	
Der Professor aus Bologna · Ellis Peters: »Der Ketzlerlehrling« · Was da alles nicht geheuer ist · Abschied vom Mittelalter	
 <b>Anmerkungen</b>	 <b>357</b>
 <b>Drucknachweise</b>	 <b>374</b>
 <b>Namenverzeichnis</b>	 <b>376</b>

## *fast* Alles über Krimis ...

... in 13 einfachen Sätzen

### *Statt einer Einleitung*

Als der Gute-Laune-Sänger Bill Ramsey, geboren in Cincinnati, Ohio, seit 1953 jedoch im legendären Frankfurter »Jazzkeller« nachhaltig eingebürgert, mit seinem Schlager *Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett* (Text von Hans Bradtke) auch den Ausdruck »Krimi« erst so richtig populär machte, Anfang der 1960er Jahre, da hatten die meisten, die ihn hörten oder die Filmkomödie gleichen Titels gesehen hatten, sicher die blutroten Romänchen von Edgar Wallace oder Agatha Christie aus dem Wilhelm Goldmann Verlag für zwei Mark zwanzig im Sinn. Von denen lag ja, wie man hörte, sogar bei unserem Bundeskanzler immer eins auf dem Rhöndorfer Nachttisch. Nach seinem Rücktritt 1963 hatte er vielleicht auch mehr Zeit zum Lesen. Aber weder Bill & Mimi noch Konrad Adenauer sollen uns von der Feststellung ablenken:

#### 1. Der Krimi ist kein Roman.

Jedenfalls nicht immer und nicht von Anfang an. Tatsächlich ist diese Kurzform »Krimi«, die wir umgangssprachlich für bestimmte Geschichten, Bücher, Filme oder Fernsehserien verwenden (aber im übertragenen Sinn auch für ein Fußballspiel, das erst im Elfmeterschießen entschieden wird), nützlich und treffend, weil sie die unterhaltsam-spannende Erzählung, die in unserer Alltags- und Medienkultur inzwischen eine so wichtige, ja dominante Rolle spielt, nicht auf *ein* Medium, wie die Literatur, oder *ein* Format, wie eben den Roman festlegt. Diese Mehrdeutigkeit entspricht der Tatsache, dass »Krimis« für vielfältige Medien

produziert (und von verschiedenen Zielgruppen konsumiert) werden: im Druck nach wie vor als Kurzgeschichten oder Erzählungen, als Krimirätzel, Comics oder Graphic Novels und – quantitativ mehr denn je überwiegend – als Romane und Romanserien. Daneben behauptet sich das Kriminalhörspiel immer noch im Rundfunk, auf Kassetten oder CDs, und ist auch bei Kindern sehr beliebt. Und dann natürlich der Kriminalfilm, von seinen schlichten und ganz frühen Anfängen über die Klassiker der Schwarzen Serie bis zum jüngsten Blockbuster. Der Fernsehkrimi, oft auch in Serien oder als Mehrteiler, ist in Deutschland längst das vorherrschende fiktionale Format auf fast allen Kanälen, wird auch auf DVDs verwertet oder gleich aus dem Netz bezogen, Krimi-Computerspiele sind nicht nur bei Kindern und Jugendlichen beliebt. Allerlei Krimi-Events, von der traditionellen Autorenlesung über ganze Krimi-Festivals, das als Gesellschaftsspiel organisierte »Krimi-Dinner« oder gar Pauschalreisen nach Paris oder Venedig, auf den Spuren der dortigen Kommissare und geführt von der Verlagslektorin, zehren vom Krimi-Interesse der Leserschaft und verstärken es zugleich. Alles in allem: Der »Krimi« hat sich im Verbund der Unterhaltungsmedien so erfolgreich wie kein zweites Genre durchgesetzt, was auf fortdauernde und stetig wachsende Attraktivität schließen lässt und die Nachfrage steigert. Insofern ist er *mehr* als »nur« ein Roman, nämlich ein vielfach variables *trans- und multimediales Genre*, nicht nur literarisch und kulturell, sondern auch ökonomisch von zunehmender Bedeutung.

Er ist aber – zunächst einmal – auch etwas *Anderes*: eine kurze oder mittellange Erzählung, teils einfach berichtend, teils literarisch ausgefeilt, die von einem oder mehreren Verbrechen und seiner bzw. ihrer Aufdeckung handelt und eben dadurch *thematisch* definiert ist. Historisch wurzelt die Kriminalerzählung, nach vielfältigen Vorformen, vor und um 1800 in der europäischen Philosophie der Aufklärung, den Anfängen des modernen Rechtswesens und der Erzählkunst der Romantik. In ganz Europa werden die Prozessberichte des französischen Advokaten Gayot de Pitaval gelesen, übersetzt und nachgeahmt, auch in Deutschland. Hier nehmen dann die zahlreichen und überaus populären *Kriminalgeschichten* von August Gottfried Meißner (seit 1781, gesammelt ab 1792), der singuläre *Verbrecher aus verlorener Ehre* seines Zeitgenossen Friedrich Schiller (1786/1792) und späterhin Novellen von E. T. A. Hoffmann,

Annette von Droste-Hülshoff und Theodor Fontane aus »seelenkundlichem«, juristischem und moralischem Interesse besonders die Motive und den Werdegang des Verbrechers sowie die Reaktionen des jeweiligen Rechtswesens in den Blick. Einige davon werden ja sogar noch heute im Deutschunterricht gelesen.

Als Erfinder der *Detektivgeschichte*, der es dagegen vor allem um die *Aufklärung des Verbrechens* durch einen Ermittler geht, und die wir als direkten Vorläufer des modernen Kriminalromans ansehen dürfen, gilt allgemein der amerikanische Romantiker Edgar Allan Poe. Ihm haben wir (ähnlich wie seinem Landsmann Thomas A. Edison in der Technik) zahlreiche Erfindungen zu verdanken, darunter eben auch den ersten, quasi handgebastelten Prototyp der *detective story*: *Der Doppelmord in der Rue Morgue* (The murders in the Rue Morgue, 1840). Poe selbst nennt dies *a tale of ratiocination*, also eine Erzählung von den logischen Schlussfolgerungen.

Zur Serienreife bringt sein Modell aber erst der schottische Augenarzt, Hobbyfotograf und Freizeitschriftsteller Arthur Conan Doyle (gewissermaßen der Henry Ford jr. der Kriminalliteratur). In seinen Stories um den »beratenden Detektiv« Sherlock Holmes tritt der literarische Krimi als klar abgrenzbare Form moderner Massenlektüre an die Öffentlichkeit. Die Kriminalfälle, die Holmes löst und sein Freund Watson, ein Mediziner wie Doyle, aufzeichnet, werden als kurze abgeschlossene Stories in einem »schnellen« und massenhaft verbreiteten Medium, dem *Strand Magazine* in London vierzehntäglich präsentiert. Der Erfolg ist riesig. Erst später fasst Doyle sie in Büchern zusammen, die dann *The Adventures of Sherlock Holmes* oder *The Casebook of Sherlock Holmes* heißen. Solche Titel legen nahe, dass er – wie hundert Jahre zuvor der Jurist und Mediziner Friedrich Schiller – sich weniger an literarischen Vorbildern als an einer wissenschaftlichen Gebrauchsform orientiert: an der medizinischen, psychologischen oder juristischen *Fallgeschichte*. Dies entspricht, so wie einst der Seelenforschung, nun dem vom Triumph der Naturwissenschaften geprägten Zeitgeist um 1900.

Die Figur des Meisterdetektivs ist deshalb auch nicht als Polizist, Jurist, Psychologe oder als romantischer Künstler modelliert (wie noch bei Poe), sondern als (Pseudo-)Logiker und Naturwissenschaftler, mit einem besonderen Faible für die Chemie. Seine kriminalistischen Lösungen führt er

gern und für uns nicht immer nachvollziehbar auf »logische« oder »exakte« Erkenntnisse zurück. – Der Krimi sagen wir also, ist kein Roman –

## 2. Aber er will einer werden.

Zweifellos hat die kurze Erzählform seit Sherlocks Zeiten an Verbreitung und Bedeutung verloren; ihr wichtigstes Rückzugsgebiet dürften heutzutage die TV-Serien-Episoden sein, vom »Tatort« bis zum »Tortortreiniger«. Langfristig wurde die Gattungsgeschichte aber doch von der Transformation ins Romanformat bestimmt. Sie verdankte sich auf einem florierenden Literaturmarkt ökonomischen Motiven, aber auch dem wachsenden Prestige des Romans als literarische Leitgattung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, hatte jedoch einige strukturelle Probleme zu überwinden. Die Detektivstory ist auf ein vergangenes Geschehen, eben »den Fall« rückbezogen; ihr fehlt zunächst die fortlaufende »Ereignishaftigkeit«, die erst den Roman ausmacht: Wenn die Leiche erst einmal tot ist, kann eigentlich nicht mehr viel passieren. Oder?

Erst in der Zwischenkriegszeit nach 1920 entwickeln Autor/inn/en wie Agatha Christie in Großbritannien oder zehn Jahre später Georges Simenon in Frankreich als Standardtyp den kurzen Detektivroman von etwa 220 Seiten, der unser Bild vom Krimi lange Zeit geprägt hat. Das geschieht durch Erweiterungen oder Vertiefung des Schemas: Christie vergrößert den Kreis der Verdächtigen, stattet jeden mit einem eigenen Motiv aus – bis zur Extremlösung, wenn der *Mord im Orientexpress* arbeitsteilig von allen begangen wird. Simenon bettet seine Fallgeschichten in die Routine der Polizeiarbeit, dichte Milieubeschreibung und einfühlsame Opfer- und Täterpsychologie ein. Andere wie etwa Raymond Chandler, Großmeister des amerikanischen *hard boiled*-Romans in den 1940er Jahren, flechten schon mal eine Liebesgeschichte ein, die aber für Figuren wie Leser fast immer unbefriedigend bleibt.

Inzwischen gehört der Einbezug des Alltags- und Privatlebens der Ermittler mit ihren Überlastungs- und Beziehungsproblemen, ihren Durchhaltestrategien und spärlichen Tröstungen zum Repertoire des Genres. Oft überlagern diese »sekundären« Themen schon den Fall – was die Leserschaft kaum zu stören, sondern eher zu erwarten scheint. Krimis sind heutzutage zu einem Gutteil realistisch-psychologische Literatur des Alltags.

Alles in allem kann man die Formgeschichte des Kriminalromans als Weg der *detective story* zum vollwertigen Roman beschreiben. In der aktuellen Produktion, etwa bei den britischen, amerikanischen und skandinavischen Marktführern, wird dieses Ziel meist durch die Verkettung mehrerer Fälle aus Gegenwart und Vergangenheit oder durch eine Typus-Kombination von Detektivroman und Thriller erreicht. Dies ist Resultat einer *nachholenden Modernisierung der Erzählform* und ein neuer Standardtyp des Kriminalromans: Die Ermittlung gilt dem Fall in seinem spezifischen Kontext (realistisch erweitertes Detektivschema), wird aber durch Planung und Ausführung weiterer Verbrechen sowie Bedrohung der Ermittler erschwert (Thriller- oder Abenteuerschema). Zur herkömmlichen Rätselspannung (Wer war's?) kommt die Endspannung (Wird er's schaffen?), die erst in letzter Minute aufgelöst wird. So sind, um populäre, nicht mehr ganz neue Beispiele zu nennen, fast alle Romane von Henning Mankell oder Stieg Larsson gebaut, erreichen damit den bis heute marktgängigen Umfang von 440 bis 600 Seiten bei entsprechendem Ladenpreis. – Aber nochmals zurück in die Vergangenheit – wo wir schon früh auf die Behauptung stoßen:

### 3. Der Krimi ist modern.

Denn das Basismodell der Detektivgeschichte wurde um 1900 reif für die Massenproduktion; in einer Zeit forcierter Modernisierung in Wissenschaft und Technik wie auch in den mentalen und kulturellen Reaktionen darauf. Während Sherlock in der fiktiven Baker Street 220a sein Reagenzglas über den Bunsenbrenner hält, wird – nur beispielsweise – im deutschen Ludwigshafen die Badische Anilin- und Soda-Fabrik gegründet. Gleichzeitig versucht der europäische Naturalismus, all diese Umwälzungen möglichst genau zu erfassen – und zwar, darin selbst wissenschaftsnah, um ihre Bewegungsgesetze zu erkennen. Detektivgeschichten und -romane sind Generations- und Gesinnungsgenossen des naturalistischen Dramas (von Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann) oder der Prosa (von Emile Zola und seinen weniger bekannten deutschen Kollegen). Auch die frühe Kriminalliteratur bringt die teils zukunftsfrohen, teils bedrohlichen Wandlungen der Lebenswelt zur Sprache, entwickelt eine Poetik der genauen Deskription und will die Naturgesetze auch der Menschenwelt entschlüsseln. Sie konfrontiert

ihre Leser also mit den Veränderungen der Moderne, ist jedoch weder eskapistisch noch antimodern wie die gleichzeitige »Heimatkunstabewegung« in Deutschland oder auch der europaweit florierende Historische Roman.

Die Faszination, die von Großstadt, Massengesellschaft, Technik und Wissenschaft, von Infrastrukturen wie Eisenbahn und Gasbeleuchtung ausging, legte es schon damals nahe, den Krimi als »modern« zu feiern. Doyles bedeutendster Konkurrent, der Allzweckautor und Alltagsphilosoph Gilbert K. Chesterton, rühmt 1901 die *detective stories* als Heldenepen der Großstadt, die allein der »Poesie von London« gerecht würden, und die Detektive und Polizisten als die »fahrenden Ritter« der Moderne. Die Modernität des Genres wird also aus seiner *inhaltlichen* Aktualität abgeleitet – und tatsächlich ist dies ein hervorstechendes Merkmal bis heute und mehr denn je. Dass der Krimi fast jedes Thema oder Problem unserer Gegenwart, von der Schönheitschirurgie bis zur Flüchtlingskrise und der Künstlichen Intelligenz, schnell aufgreifen, verarbeiten und in seine Story integrieren kann, macht ganz erheblich seinen Reiz aus und trägt zu seinem Erfolg bei.

Hingegen begründet der Chesterton-Fan Bertolt Brecht die Modernität des Krimis noch *strukturell*: »Der Kriminalroman handelt vom logischen Denken und verlangt vom Leser logisches Denken«, schreibt er in seiner theoretischen Skizze *Über die Popularität des Kriminalromans* von 1938. Diesen Verächter aller Einfühlung fasziniert das mechanistisch-apsychologische Erzählmodell, das die Interaktion der Figuren vorzugsweise aus logischen Kausalitäten oder Reiz-Reaktions-Schemata ableitet. Konsequenterweise sieht er im Krimi eine »kultivierte« Form zeitgenössischer Rationalität, vergleichbar mit seinem dramaturgischen Konzept, das er ja auch ein »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters« nannte.

#### 4. Der Krimi ist vormodern.

Dieser Satz, mitsamt seinem Widerspruch zum vorigen, verweist uns auf die poetologische und literatursoziologische Frage nach dem Ort der Kriminalliteratur im *literarischen Feld*, ist bis heute ungeklärt und war häufig von nutzlos-rechthaberischen Debatten über die treffende Bezeichnung des Genres oder seinen ästhetischen und moralischen Wert



bzw. Unwert überlagert. Mit dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu kann man sagen, dass der Krimi dicht am »Pol der Reproduktion« liegt, wo ökonomisches Kapital umgesetzt wird, und weit entfernt vom »Pol der Innovation«, an dem »kulturelles Kapital«, also Ruhm zu gewinnen wäre. Oder auch, frei nach Roland Barthes, dass Krimis zur Literatur der Leser und nicht der Schreiber gehören. Aber vielleicht muss man die Sache noch etwas genauer betrachten.

Der Detektivroman, um terminologisch genau zu sein, ist sowohl inhaltlich wie formal definiert. Damit steht er in der modernen Literatur aber ziemlich allein. Deren Dynamik besteht ja wesentlich darin, dass traditionelle Regeln, wie sie die Poetik seit Aristoteles überliefert hat, in mehreren Innovationsschüben seit Mitte des 18. Jahrhunderts überschritten, ignoriert und weitgehend aufgehoben wurden. Diese Entwertung zieht sich in einem weiten Bogen von der europäischen Frühromantik, dem Symbolismus und den Avantgarden um 1900 bis zur Postmoderne. Nur der Krimi befolgt – und produziert – auch im 20. Jahrhundert noch eine Art Regel-Poetiken wie die berühmten *catalogues of crime* mancher Autoren und Kritiker. Die epochalen Innovationen der modernen Literatur: also die Entgrenzung und Neukombination der Genres, die Destruktion der Handlung und Deformation des sprachlichen Materials sowie die Pluralisierung der Bedeutungen spielen im traditionellen Kriminalroman praktisch keine Rolle. Man kann ihn deshalb, trotz der inhaltlichen Bezüge zur modernen Welt, als vormoderne oder eben auch *aristotelische Form* verstehen.

Diesen Gedanken hat – mit einigem Augenzwinkern – die Krimiautorin und Altphilologin Dorothy L. Sayers schon 1935 in ihrer Vorlesung *Aristoteles über Detektivgeschichten* dargelegt. Wenn wir ihr – zurückzwinkeend – Glauben schenken, so geht es im Krimi wie in der antiken Tragödie, und in der Tradition einer normativen Poetik, um den Nachvollzug eines vorgegebenen Musters. Vielleicht ist er mit seinen Spielregeln einfach nur ins falsche Jahrtausend geraten. Und damit nochmals zu Brecht und seiner bereits zitierten Genretheorie: Der Kriminalroman – so heißt es da, hat »ein Schema und zeigt seine Kraft in der Variation. [...] Die Tatsache, dass ein Charakteristikum des Kriminalromans in der Variation mehr oder weniger festgelegter Elemente liegt, verleiht dem ganzen Genre sogar das ästhetische Niveau.«

Modern oder vormodern, wer weiß? Unstrittig ist der Befund an sich. Er umreißt eine Alternative zur Literaturästhetik der Moderne. Es geht um Schematisierung, Wiederholung und Variation, nicht um Innovation und Überbietung. Der Kriminalroman erlaubt bzw. fordert im Gegensatz zur modernistischen Prosa oder auch zur Lyrik nur minimale und dennoch überraschende Distinktionen auf einem durch Regeln eng begrenztes Spielfeld. Das hat schon Poe im *Doppelmord in der Rue Morgue* verdeutlicht: Das Damespiel, so heißt es da, sei als intellektuelle Aufgabe *höher* einzuschätzen als das Schachspiel, weil seine Regeln auch dem klügsten Kopf *weniger* Optionen bieten. Auf die Literatur übertragen ist dies nichts anderes als eine versteckte Minimal-Poetik der soeben erfundenen Detektivgeschichte.

## 5. Der Krimi ist Literatur, aber nur selten Kunst.

Der Krimi verklammert mithin, auf eine zwar paradoxe, die Lesererwartungen aber offensichtlich befriedigende Weise eine *vormoderne Ästhetik* mit *inhaltlicher Modernität*. Englisch oder französisch lässt sich das eleganter ausdrücken, weil es verschiedene Begriffe für die sozialhistorische und die ästhetische Moderne gibt: Krimis repräsentieren *modernity without modernism* oder *modernité sans modernisme*.

Etwas umständlicher auf Deutsch: Der Detektivroman, nach wie vor der normativen Poetik verpflichtet, wenn auch zeitgleich mit anderen Strömungen der modernen Literatur entstanden, kann (oder will?) deren Kunst-Kriterium nicht erfüllen. Die Ästhetik der literarischen Moderne ist eine der Einmaligkeit, der Entgrenzung, der Regelverletzung und der Überbietung – und steht damit in schroffem Gegensatz zum Krimi, der auf Schematisierung, Wiederholung und minimale Variation gegründet ist. Die moderne Kunst folgt Schlüssel- und Programmbegriffen wie Originalität und Unverwechselbarkeit, sie zielt auf das emphatisch »Neue«, auch das Schreckliche, sie erprobt Verfahren wie Verfremdung, Montage und die Deformation von Handlung, Syntax und Sprachmaterial. Mit all dem ist der traditionelle Kriminalroman, der um einen unerschütterlich realistischen, ereignishaften und rationalistischen Kern organisiert ist, nicht kompatibel. Eben deshalb verfällt er leicht einer Geringschätzung, die ihre eigenen Maßstäbe und Vorurteile meist nicht reflektiert. Ich schlage deshalb die Sprachregelung vor: *der Detektivroman ist zwar*

*Literatur, aber keine oder doch nur selten »Kunst«* im emphatischen Sinne der Moderne. Vielleicht sollte man die überwiegende Menge der Produktion unter den ehrbaren Begriff des »Kunsthandwerks« fassen: Das folgt ja auch in seinem Kernbereich, der Herstellung von ästhetisch anspruchsvollen Gebrauchsgegenständen, gewissen Regeln und Routinen, ist zugleich aber offen nach »oben« hin, also zur Kunst, wie nach »unten«: zur technischen Massenproduktion. Ich darf daran erinnern, dass Georges Simenon, ein Gigant des Genres sowohl in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht, sich stets als »Handwerker« definiert hat. Eine solche Sicht könnte uns von allerlei schiefen Diskussionen um Wert und Unwert des Krimis erlösen und vielleicht sogar beide zufriedenstellen: seine Verächter wie seine Liebhaber. – Apropos Verächter:

## 6. Die Literaturwissenschaft hat ein Problem mit dem Krimi.

Dies ist allerdings nicht mehr ganz so gravierend wie 1968, als ich in meiner Dissertation auf die typische Erzählstruktur des Kriminalromans einging. Was nur deshalb nicht karriereschädigend war, weil ich unter dem Schutz eines untypisch couragierten Doktorvaters stand, der Chesterton und Edmund Crispin liebte. Die Dissertation eines Kollegen über das »analytische Erzählen«, das ja nirgendwo so ausgeprägt und charakteristisch ist wie im Detektivroman, musste ganz ohne Berücksichtigung dieser Tatsache auskommen; nur Chesterton, der literarische Allrounder, durfte in einer Fußnote erwähnt werden.

Das ist nun schon sehr lange her, aber nach wie vor zeigt sich eine Diskrepanz zwischen der starken Position der Kriminalliteratur auf dem literarischen Markt – und ihrer Geringschätzung durch normsetzende Instanzen wie die Literaturwissenschaft und -pädagogik, oder die publizistische Literaturkritik, sowie dem von ihnen geprägten Lesergeschmack. Die »Missachtung« durch die Geschmacksbildner und Bildungswächter war offensichtlich ein Geburtsschaden der Kriminalliteratur. Bezeichnend ist aber auch, dass die öffentlichen Bibliotheken, deren Sprecher bis weit in die 1950er Jahre am rabiatesten gegen die kriminalistische »Schundliteratur« polemisierten, dies inzwischen aufgegeben haben – sie sind ja am direktesten vom wirklichen Leserinteresse abhängig. Im akademischen Bereich dagegen hält die Vernachlässigung dieses Forschungsfeldes – bei gewissen Tendenzen der Besserung – bis

heute an. Dass dies in Deutschland, also bei der germanistischen Literaturwissenschaft besonders auffällt, erklärt sich teilweise daraus, dass nur sehr wenige deutsch schreibende Autoren oder Autorinnen international konkurrenzfähig oder gar maßstabsetzend waren bzw. sind. Auch ist in der literarischen Kultur hierzulande die Kluft zwischen den kanonisierten großen Werken, also der »Hochliteratur« und einer Gebrauchsliteratur, die »nur« das Unterhaltungsbedürfnis oder ähnlich niedere Triebe befriedigt, besonders tief. Dieses Schisma wurzelt, zumindest dies hat die Germanistik nachgewiesen, letztlich schon im Literaturverständnis der Weimarer Klassiker, insbesondere Goethes.

In anderen Nationen gibt es aber durchaus vergleichbare Tendenzen, sogar in England, wo G. K. Chesterton, der anarchische Konservative, die Diffamierung der »niederen« Literatur bereits 1901 moniert und ihre Ursache diagnostiziert hat: In der Abwehr gegen die »verderbliche«, weil von Gewalt und Verbrechen erzählende Massensliteratur sei natürlich die Angst vor der revolutionären Gewalt der proletarischen Massen verborgen. Uns mag eine aktuellere Erklärung für die Fortdauer des Schismas eher einleuchten: Der »Krimi« ist heute wie vor hundert Jahren *vitale, lebendige Literatur*, und er *braucht* deshalb, im Gegensatz zu vielen anderen Werken und Autoren der älteren wie der neuesten Literatur, weder die Literaturwissenschaft noch die publizistische Literaturkritik und deren Empfehlung. Das wiederum ist für diese Institutionen, die ja immer stärker um ihre eigene Legitimation kämpfen müssen, eine schwere narzisstische Kränkung, auf die sie mit klassischen Abwehrreaktionen wie Abwertung und Verleugnung reagieren. Insofern hat die die Literaturwissenschaft weiterhin ihr Problem mit dem Krimi – und was noch schlimmer ist:

## 7. Dem Krimi ist das egal.

Und warum? Das sagt uns wieder Bertolt Brecht:

## 8. »Der Kriminalroman ist ein blühender Literaturzweig.«

Das klingt zwar selbst ein wenig blumig, gilt aber mehr denn je, auch wenn exakte Zahlen über die quantitative Verbreitung kaum zu haben sind (ein massives Defizit der literaturwissenschaftlichen und pädagogischen Leseforschung!). Internationale Schätzungen treffen sich darin, dass etwa 25 Prozent aller »belletristischen« Neuerscheinungen der

- Opitz, Martin 220  
 Opitz, Michael 178  
 Oppenheim, E. Philips 91  
 Ossietzky, Carl von 211  
*Otto I.* 346  
*Otto II.* 346  
*Otto III.* 347  
 Ovid 211
- Palatschek, Silvia 343  
 Pamuk, Orhan 28  
 Paretzky, Sara 39  
 Pargeter, Edith 343, 347f. (vgl. Ellis Peters)  
 Peirce, Charles S. 59  
 Peace, David 160ff.  
*Pendel, Harry* 304  
 Penn, Sean 267  
*Penmant, Robert* 350  
*Pepe* 153  
 Perutz, Leo 180  
 Peters, Ellis 342ff., 347ff. (vgl. Pargeter, Edith)  
 Petronius 212  
 Philby, Kim 294  
 Pietzcker, Carl 209  
*Pilar* 152f.  
 Pistorius, Siegfried M. 261  
 Pitaval, François Gayot de 12, 51,  
 Poe, Edgar Allan 13, 18, 31, 45, 58, 105, 215  
 Poirot, Hercule 32f., 57, 172f. 193  
 Pound, Ezra 99  
 Priestman, Martin 159f.  
 Proust, Marcel 85, 109, 133f., 192  
*Prue (Prudence)* 316  
 Pym, Magnus 301ff.
- Quentin, Patrick 213 (vgl. Hugh C. Wheeler, Richard W. Webb)
- Rabelais, François 228  
*Radulfus, Abt* 350  
 Ramsey, Bill 11  
 Rankin, Ian 158  
 Ranulf de Gernons 350  
 Reagan, Ronald 160  
*Rebus, John* 158f.  
*Reichenbach* 165  
 Richardson, Dorothy 113  
 Ridley, Hugh 103, 347
- Ripley, Tom 282, 284ff.  
 Robinson, Peter 157f.  
 Roth, Gerhard 28  
 Roth, Philip 294, 301, 313, 320
- Sachs, Connie* 295  
*Salander, Lisbeth* 39  
 Salonen, Hannu 66  
*Salvador, Bruno* 308  
*Samir* 66  
 Sandoe, James 92  
 Santesson, Ninnan 210  
 Sartre, Jean-Paul 21, 132f., 255  
 Sayers, Dorothy L. 17, 37f., 40, 98, 100, 104, 110ff., 169, 171f., 185, 213, 220, 236, 267, 279, 325  
*Scardanelli* 333  
 Schenkel, Andrea Maria 63f.  
 Schiller, Friedrich 12f., 21, 46, 49ff., 59, 148, 168, 199, 263, 292  
 Schirach, Ferdinand von 65  
 Schmid, Wolf 47  
 Schneider, Hansjörg 34  
*Schöller, Christian* 327f., 331ff.,  
*Schöller, Irene* 328, 331, 335f.  
 Scholes, Robert 95, 109, 125, 129, 132  
 Schütz, Erhard 63, 169  
 Schultchen-Holl, Lydia 100  
 Schwan, Friedrich 50  
 Schwartz, Tony 207  
 Scott, Walter 72  
 Sebald, W. G. (Winfried Georg) 317f.  
 Seboek, Thomas A. 179  
 Shakespeare, William 99, 168, 325  
*Shalalababa, Constable* 40  
 Sim, Georges, 125f. (vgl. Georges Simeon)  
 Simenon, Georges 14, 19, 34, 62, 107, 109, 125ff., 222, 231f., 259f., 268f., 271f., 274, 276f.  
 Simmel, Georg 29  
 Sinclair, May 113  
 Sisman, Adam 293, 314  
*Sisyphos* 286  
 Sjöwall, Maj 143  
*Smiley, George* 290f., 293ff., 317  
 Snowden, Edward 311  
 Sontag, Susan 281  
*Spade, Sam* 159  
 Später, Jörg 176  
 Spiel, Hilde 292

- Spillane, Mickey 39  
*Spitznagel, Brunhilde* 325f.  
 Springer, Axel 253  
 Spycher 259  
 Staiger, Emil 266  
 Stanzel, Franz K. 281  
*Starling, Clarice* 201f.  
 Stendhal 217  
 Steffin, Margarete 212  
 Stephen, King (Stephan von Blois) 349  
 Stevenson, Robert Louis 45  
 Stewart, J. I. M. 97ff., 103 (vgl. Michael Innes)  
 Stout, Rex 32, 87f.,  
*Street, Della* 235  
*Studer, Wachtmeister* 34, 262, 268f.  
*Süden, Tabor* 40  
 Süskind, Patrick 28, 341  
*Susanne* 322f.  
 Sutcliffe, Peter 160  
*Sweeney, Harry* 165  
 Swift, Jonathan 227  
 Swinburne, Arthur 73  
  
 Tallandier, J. 126  
*Tanata* 66  
 Thatcher, Margret 159f.  
 Theophanu, Prinzessin 34  
 Thielking, Sigrid 27, 337  
 Tolstoi, Leo 231  
*Torgeir*, 145ff.  
 Trabant, Jürgen 340  
 Trakl, Georg 230  
 Trump, Donald 207  
*Tschanz* 261  
 Tschechow, Anton 132  
*Tutein, Alfred* 248  
  
 Unseld, Siegfried 178  
 Ustinov, Peter 124  
  
 Van Dine, S. S. (d.i. Willard Huntington Wright) 78  
*Vane, Harriet* 37, 98, 185  
 Vergil 211  
  
 Vogt, Jochen 84, 347  
 Voltaire 56  
 Voss, Johann Heinrich 212  
  
*Wahlöö, Per* 143  
 Wallace, Edgar 11, 56, 62, 168ff., 195, 259  
*Wallander, Kurt* 36, 41ff., 141ff., 200  
*Wallander, Linda* 142ff.  
 Walser, Martin 324  
*Watson, Dr John* 31, 54, 179  
 Webb, Richard W. 213 (vgl. Patrick Quentin)  
 Weber, Ulrich 254, 262  
 Wegner, Matthias 275  
 Weigel, Helene 211  
 Weiss, Peter 211ff., 224  
 Wellershoff, Dieter 267  
*Westerby, Jerry* 296  
*Westin, Anna* 144ff.  
*Westin, Erik* 145ff.  
 Wetering, Janwillem van de 34  
 Wheeler, Hugh C. 214 (vgl. Patrick Quentin)  
 Wilde, Oscar 73, 311  
*William von Baskerville* 345  
*William von Lythwood* 344  
 Wilson, Edmund 85ff., 91f., 104  
 Wilson, Robert 150ff.  
*Wimsey, Lord Peter* 37, 40, 98, 120, 185  
 Winge, Hans 229, 236ff.  
 Wittgenstein, Ludwig 46, 62  
 Wizisla, Erdmut 178, 229  
*Wolf, Christian* 50, 52  
 Wolfe, Nero 32  
 Wolffheim, Hans 240  
 Woolf, Virginia 37, 99, 113, 279, 327  
 Wordsworth, William 72  
  
 Yeats, W. B. 85, 99  
  
*Zebra*, 145f.  
 Žižek, Slavoj 199  
 Zola, Emile 133  
 Zurdo (vgl. »El Zurdo«)