

Von Klassikern, Klugscheißern und Koautoren

Die Katze im Kriminalroman

Ulrike Landfester

„It was not until some time later that he heard the story of the leopard lady, and he thought of Miss Smith, the girl with the yellow eyes like cat's eyes, who should have been called Melusine“¹, mit diesen Worten endet eine der seltenen Kurzgeschichten Dorothy Sayers', in denen weder Lord Peter Wimsey noch sein weniger bekannter Kollege, der Handlungsreisende Montague Egg, ermittelt. Beide, Lord Peter wie Egg, sind in ihrem textuellen Ambiente geradezu ostentativ katzenlos, sieht man einmal von Geschenken wie dem Luchsmantel ab, den Lord Peter einer wichtigen Entlastungszeugin im Fall der Mordanklage gegen Harriet Vane verehrt – ein Umstand, der sich leicht aus „The Leopard Lady“ und der im selben Sammelband erschienenen ähnlichen Kurzgeschichte „The Cyprian Cat“ erklären lässt. „Miss Smith, the girl with the yellow eyes like cat's eyes“ nämlich erscheint dem kaum sechsjährigen Waisenjungen und reichen Erben Cyril im Phantasiekostüm einer „fairy of the leopards“², um das Kind zum tödlichen Verzehr vergifteter Früchte zu bewegen, nachdem sein Onkel und Vormund dem mörderischen Quartett einer in „Removals“ ungewollter Personen spezialisierten Firma „Smith & Smith“ einen entsprechenden Auftrag gegeben hat.

Die Geschichte beginnt mit einer Assoziationskette, die keine ist: Eine unbekannte Stimme raunt dem an einem Bahnhofsbuchstand nach Lektüre suchenden Onkel des Kindes ins Ohr, falls letzteres ihm im Weg sei, möge er „at Rapallo's for Smith & Smith“ fragen. Überzeugt, halluziniert zu haben – „it must have been his own subconscious wish that had externalised itself in this curious form“³ –, findet der solcherart Beratene erst im Verlagsnamen eines der Bücher vor ihm, „W.H. Smith & Son“, und dann im Titel eines Reiseführers für Italien Anhaltspunkte genug dafür, zu glauben, seine eigene Phantasie habe in unbewusster Verschränkung des Gesehenen die nur scheinbar gehörten Worte hervorgebracht. Eine Visitenkarte allerdings, die im eilig bestiegenen Zug ausgerechnet aus dem eben gekauften „Strand Magazine“ fällt – das „Strand Magazine“ hatte Ende des 19. Jahrhunderts das *golden age* der klassischen Kriminalliteratur begründet, indem es die ersten Geschichten Arthur Conan Doyles über Sherlock Holmes publiziert hatte – trägt denselben Firmennamen, den die unbekannte Stimme genannt hatte, und dies führt dazu, dass der Protagonist tatsächlich in der Bar Rapallo's Kontakt zu der Firma aufnimmt – und damit zu seiner ersten und einzigen

1 Dorothy Sayers: The Leopard Lady [1939], in: D.S.: In the Teeth of Evidence, London 1989, S. 219–238, hier: S. 238.

2 Ebd., S. 231.

3 Ebd., S. 219.

Begegnung mit deren Ausführungsorgan, „the girl with the slanting golden eyes like a cat's“⁴, der späteren „leopard lady“.

Diese Assoziationskette – die keine ist, sondern sich im Lauf der Geschichte als letzter Versuch des Onkels herausstellt, die an ihn herangetragene Versuchung zu rationalisieren, bevor er ihr endgültig nachgibt – findet ihr Ende und zugleich ihre Erklärung in den oben zitierten Schlusszeilen. Die spontane Assoziation des Onkels, die die Frau mit den gelben, schräg stehenden Augen mit einer Katze identifiziert, erscheint hier ihrerseits als ein die im Text entworfene Realität verkennender Rationalisierungsversuch; realiter nämlich ist das, was der Onkel in der Frau erkennt, eine Affinität zur Spezies Katze, die später zum Mordinstrument wird – zu einem Instrument allerdings, das den „subconscious wish“ des Onkels erfüllt und damit letztlich seinerseits wieder in dessen Imagination verankert ist. Es ist diese imaginäre Qualität der Identifikation von Frau und Katze, die, auch in „The Cyprian Cat“, die Präsenz eines Repräsentanten der aufgeklärten und aufklärenden Vernunft wie Lord Peter und Egg aus dem Textkonstrukt a priori ausschließt, kann doch allein dieser Ausschluss das Gleiten der Wirklichkeitsebenen stabil halten, das beiden Geschichten ihre besondere *trompe l'œil*-Struktur verleiht und damit seinerseits effektiv die verhängnisvolle Dynamik von bis zur Obsession gesteigert klischierten Assoziationen an die eigentlich Schuldigen zurück bindet. Deutlicher noch als Cyrils Onkel in „The Leopard Lady“, dessen Schuldbewusstsein die nicht zufällig auf goldenen Augen ruhende Umdeutung der Frau zur Katze als Ikone seiner eigenen Geldgier produziert, gelangt der Ich-Erzähler von „The Cyprian Cat“ in einem strukturell als Vergewaltigung der von ihm begehrten Frau seines Freundes – auch deren Augen sind „almost amber, set wide apart and a little slanting“⁵ – modellierten Mord zu einer Klimax, die Realität und erotische Imagination zu einem Schlusstableau von äußerster Brutalität zusammenführt: Überzeugt, von einer in steter „sensuous extasy“ schnurrenden „Cyprian cat“⁶ – Cyprian ist im 19. Jahrhundert ein gängiger Euphemismus für besonders kostspielige Prostituierte – verfolgt zu werden, erschießt er die Katze schließlich – und bleibt trotz der Tatsache, dass die zurückbleibende Leiche die der Frau seines Freundes ist, noch in der Todeszelle davon überzeugt, die Katze und nur die Katze erschossen zu haben.

Die hier unterstellte Affinität von Frau und Katze, in Sayers' Kurzgeschichten ohne Zweifel wesentlich von Edgar Allan Poe inspiriert⁷, konnotiert die Dämonisierung des Weiblichen mit der Fremdheit der anderen Spezies. Durch diese Zuschreibung gerät die Katze in der Kriminalliteratur, wie sie von Sayers entworfen wird, trotz ihrer hier noch scharfen Abgrenzung von der klassischen Ermittlungshandlung tatsächlich zu so etwas wie einer Melusine im ursprünglich genealogischen Sinne des Namens. Die Doppelnatur Melusines zwischen ihrem übernatürlich-feenartigen Verwandlungspotential, dessentwegen ihr einmal in der Woche ein Fischschwanz

4 Ebd., S. 227.

5 Dorothy Sayers: The Cyprian Cat, in: Ebd., S. 239–252, hier: S. 242.

6 Ebd., S. 246.

7 Vgl. dazu den Beitrag von Silvia Mergenthal im vorliegenden Band.

wächst, auf der einen und ihrer gleichzeitigen Zugehörigkeit zur Spezies Mensch, aufgrund derer sie zur Mère Lusigne, der Gründungsmutter des Adelsgeschlechts von Lusignan, werden kann, ist eine paradoxe – und in dieser Paradoxie produktive – Figur der Parallelisierung von Einschluss und Ausschluss: Einerseits verleiht Melusines übernatürliche Kraft dem von ihr abstammenden Geschlecht die besondere Macht, auf der die Familie von Lusignan ihren Herrschaftsanspruch aufbaut; andererseits wird ihr selbst eben diese Kraft zum Verhängnis, als ihr Mann das ihm auferlegte Gebot, sie nie im Bad zu belauschen, bricht und sie deshalb in Drachengestalt das Reich der sterblichen Menschen verlassen muss.

Eben diese paradoxe Figur ist es, als die die Katze im Lauf des 20. Jahrhunderts dann auch in der klassischen Kriminalerzählung zu der Prominenz gelangt, die der Auftraggeber des mittelalterlichen Melusinen-Romans dessen Autor mit dem Gründungsmythos von der halb mensch-, halb tiergestaltigen Frau zu legitimieren befahl: In ihr gerinnt das Phantastische zum Zeichen, das, was Pierre Boileau und Thomas Narcejac 1964 in ihrer Studie über den Detektivroman als eine „Art intellektueller Anti-Materie“ beschrieben haben, „das der Sprache spottende Reale“, „von Natur unestet, es verflüchtigt sich, taucht auf und verschwindet im Rhythmus der Lektüre, eine bewegliche Zone der Undurchsichtigkeit“.⁸ Als Repräsentantin dieser Zone wird die Katze zu Projektionsfläche und Austragsort jener besonderen Eigentümlichkeit, die den menschlichen Ermittler über seine rein logischen Fähigkeiten zur Deduktion hinaus auszeichnet, und damit zum genialen Anderen des Menschen.

In der Geschichte dieses genialen Anderen lassen sich inzwischen vier Typen kät-zischer Koexistenz mit menschlichen Mordgelüsten feststellen: Da ist zunächst der Typus der metaphorisch eingesetzten Katze, der Katzenhaftigkeit, die auch die Basis für Sayers' Geschichten bildet und als solche für die frühe Kriminalerzählung charakteristisch ist; da ist zweitens der Typus der Katze als einer Bildfigur, in der sich die animalische als unkontrollierbar anarchische Komponente des Menschen verdichtet; da ist drittens der Typus der Katze als einer im Text stummen, durch ihre Rolle im Mordgeschehen aber bereits tief in dieses involvierten Komplizin des Menschen, und schließlich viertens die Katze, die zwar nicht mit den im Text handelnden menschlichen Protagonisten des Mordgeschehens, wohl aber mit dem Leser kommuniziert, die Katze mit der eigenen Stimme, dem eigenen Handlungsspielraum und last not least, der eigenen Ermittlungsmoral.

Das Modell der ‚klassischen‘ Kriminalerzählung gelangte um 1900 im englischen Sprachraum zu seiner ersten typologischen Vollendung, ein Modell, das sich durch eine Reihe klar definierbarer Merkmale auszeichnet: Eine prominente Ermittlerfigur, meist begleitet von einem mehr oder minder tumben Freund, dessen Fragen dem Ermittler die Gelegenheit geben, seine intellektuellen Fähigkeiten textwirksam auszuweiten, löst einen Fall, indem er die zur Verfügung stehenden Indizien entschlüsselt. Die Struktur solcher Ermittlungen ist die eines Lektüreprozesses. Die Gegebenheiten

8 Pierre Boileau/Thomas Narcejac: Der Detektivroman [1964], Neuwied/Berlin [o.D.], S. 196.

des jeweiligen Falles werden wie ein fragmentarischer und verrätseltes Text präsentiert, aus dem durch das Verfahren der Konjektur – des Rückschlusses von Bekanntem auf Unbekanntes – das Fehlende, der Namen des Delinquenten, herausgelesen werden müssen – ein Exerzitium also der von Agatha Christies Hercule Poirot ad nauseam beschworenen grauen Zellen, und ein Exerzitium zudem, das den Leser der Kriminalerzählung mit in den Ermittlungsprozess einbezieht: Nicht nur Sherlock Holmes' Freund und Begleiter Watson oder Poirots Hastings werden permanent aufgefordert, durch Beobachtung von Holmes' und Poirots Methoden selbst zu lernen, wie diese anzuwenden sind, sondern auch der Leser der frühen Kriminalerzählung wird immer wieder darauf hingewiesen, dass er sich durch die Lektüre möglichst vieler solcher Erzählungen das Wissen dazu erwerben kann, selbst zur Lösung des literarisch inszenierten Falles zu gelangen.⁹

Das strukturelle Wissen, das die frühen Kriminalromane solcherart ihren Lesern vermitteln, ist letztlich nicht viel mehr als eine Anleitung dazu, wie das bei diesen Lesern selbst als bekannt vorausgesetzte Alltagswissen nutzbringend in die Ermittlung eingebracht werden kann. Der Trick, mit dem der Leser dennoch wie Watson immer einen Schritt hinter Holmes zurückbleibt, besteht darin, dass Holmes natürlich immer mehr solches Alltagswissen besitzt als der Leser. Besonders deutlich wird dies an den sehr wenigen Stellen in Conan Doyles Werk, an denen es um Katzen geht. Genau zweimal erscheint die Spezies Katze in Holmes' Fällen – und damit, wie bereits angedeutet, im „Strand Magazine“ –, und beide Male in einer Form, die den Leser hoffnungslos auf der Ermittlungsstrecke lässt: Einmal identifiziert Holmes einen Mörder als einen flüchtigen, seiner sadistischen Härte halber berüchtigten Diktator mit dem Spitznamen ‚The Tiger of San Pedro‘, das zweite Mal ist der Täter eine exotische, extrem giftige Quallenart namens ‚Lion's Mane‘, die ihre Opfer in einem Zustand zurücklässt, als seien sie bis aufs Blut ausgepeitscht worden. In beiden Fällen erhält das esoterische Spezialwissen von Holmes – dass der Diktator diesen Spitznamen trägt, dass es eine solche Quallenart gibt – seine Bedeutung auch vom Alltagswissen des Lesers, der Tiger und Löwe als undomestizierte Raubtiere erkennen und deshalb die Konnotation entschlüsseln kann, anhand derer Conan Doyle die beiden Mörder in eine gemeinsame Kategorie einordnet: einmal ein Mensch von unmenschlicher Amoralität, dann ein Tier von nicht einmal entfernt menschlicher Form, werden beide über den gemeinsamen Vergleich mit einer Raubkatze einem zutiefst bösen, weil instinkteleitet grausamen Anderen der Humanität zugeschrieben.

Diesem ausgesprochen negativen Erscheinungsbild der Katze tritt nun mit dem 1917 erstmals auf der Bühne der Kriminalliteratur erscheinenden Detektiv Hercule Poirot in Agatha Christies Romanen eine Figur gegenüber, anhand derer die Katze nicht nur rehabilitiert wird, sondern sogar zum konstitutionellen Vorbild des idealen Ermittlers gerät. Anders als der von Conan Doyle gänzlich humorlos gezeichnete Holmes steht Poirot stets an der Grenze zum Parodistischen: Wo Holmes in langen Dis-

9 Vgl. dazu ebd., S. 182 f. sowie U.L.: Die Spuren des Lesers. Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman, in: Poetica 22 (1990), S. 413–435.

kursen den Primat der Logik vertritt und Watson beeindruckt verstummt, erklärt Poirot sich so emphatisch für intellektuell überlegen, dass sein treuer Hastings nur noch die Augen verdrehen kann; wo Holmes trocken für den abstrakten Wert Ordnung plädiert, ist Poirot geradezu besessen von seiner Liebe zur Symmetrie in allem und jedem, angefangen von der Anordnung seines Mobiliars über seine perfekten Lackschuhe bis hin zu seinem größten Problem, dass nämlich noch niemand Hühner erfunden hat, die für seinen Frühstückstisch quadratische Eier legen. Poirots prominentestes Merkmal aber ist die Veränderung, die in seinen Augen stattfindet, wenn seine grauen Zellen aus den gesammelten Informationen den Namen des Täters zusammenfügen: Dann nämlich leuchten Poirots Augen grün auf wie, so in jedem einzelnen Poirot-Roman Christies, die Augen einer Katze bei Nacht.

Diese Affinität zwischen Katze und Detektiv markiert ein ganzes Bündel von Eigenschaften: erstens die Autonomie der nie ganz domestizierbaren Katze, die hier mit der Fremdheit des Belgiers Poirot in England zusammengeführt und so als eine gleichsam konstitutionell begründete Unabhängigkeit von landesüblichen Denkmustern definiert wird – Denkmustern, wie sie zum Beispiel Poirots größtem Rivalen, einem Polizisten, immer wieder den Blick auf die Wahrheit verstellen (kein Wunder, dass Poirot ihn abschätzig den ‚Spürhund‘ nennt); zweitens die den Menschen weit übersteigende Fähigkeit der Katze zu hochkomplexen Sinneswahrnehmungen – unter anderem durch ihren Schnurrbart, dieses von Poirot so liebevoll gepflegte Kronjuwel seiner Physiognomie; drittens endlich das instinktgeleitete Putzverhalten der Katze, das in Poirot in ein auch auf seine Außenwelt gerichtetes Ordnungsbedürfnis verlängert wird und solcherart als instinktive und unkorruptible Moralität einer Kreatur erscheint, deren ureigene Lust an der perfekten Symmetrie ihre wirksamste Waffe gegen den Anarchismus der Straftat bildet – wirksamer, so die Implikation, als die kühlen Deduktionen Sherlock Holmes', weil für Poirot die Logik, mit der er seine Ermittlungen betreibt, nicht Instrument ist, sondern ein ebenso eingeborenes Verhaltensmuster wie für die Katze die Bewegung, mit der sie ihr Fell von Parasiten reinigt.

1961 erschien in Paris, verfasst von dem bereits erwähnten Autorenduo Pierre Boileau und Thomas Narcejac, ein Kriminalroman, der im Original den Titel „Maléfices“ trägt, als „Das Geheimnis des gelben Geparden“ ins Deutsche übersetzt wurde – und unübersehbare Parallelen zu Sayers' Katzensgeschichten aufweist. Der Roman erzählt die Geschichte einer ehebrecherischen Liebe aus der Sicht ihres männlichen Protagonisten: Der verheiratete Tierarzt François wird zu einer Frau gerufen, deren Haustier erkrankt ist. Mit dieser Frau, einer vor kurzem erst aus Afrika zugezogenen Witwe namens Miriam, beginnt François eine heftige Affäre, die ihren Reiz nicht zuletzt darin hat, dass die Insel, auf der Miriam lebt, mit dem Festland durch eine nur bei Ebbe befahrbare Straße verbunden und daher der zeitliche Rahmen für die Schäferstündchen eng begrenzt ist. Nach einiger Zeit beginnt die Leidenschaft François' in dem Maß abzuflauen, in dem Miriam Besitz ergreifender wird, seine Scheidung von seiner nichts ahnenden Frau Eliane fordert und schließlich über seinen Kopf hinweg eine gemeinsame Flucht mit ihm nach Afrika plant. Während François noch um eine

Entscheidung ringt – und dieses Ringen immer mehr zu einer Suche nach Möglichkeiten für eine Trennung von Miriam wird –, beginnen seiner Frau Eliane lebensbedrohliche Dinge zuzustoßen. François, der von Miriams afrikanischer Dienerin Ronga gehört hat, Miriam habe sich ihres ersten Mannes durch schwarze Magie entledigt, beginnt zu befürchten, dass nun auch Elianes Unfälle Resultat von Miriams Zauberei sind, und sieht sich damit vor die Alternative gestellt, entweder Miriam zu verlassen, damit aber den Tod seiner Frau zu riskieren, oder mit Miriam zu gehen, um seiner Frau das Leben zu retten. Zum Letzteren entschlossen, plant er mit Miriam die gemeinsame heimliche Abreise von ihrer Insel; auf der Straße zum Festland aber wird das überladene Auto von der Flut eingeholt, François lässt Miriam ertrinken und kehrt seinerseits zunächst ungesehen in das eheliche Heim zurück, zeigt sich aber am Ende, von Gewissensbissen getrieben, selbst als für Miriams Tod verantwortlich an.

Schlüsselfigur des Geschehens ist, wie der deutsche Titel in der typischen Unsubtilität mittelmäßiger Übersetzung offen ausstellt, eine Katze: Bei dem Haustier, dessentwegen François zu Miriam gerufen wird, handelt es sich um einen weiblichen Geparden, den Miriam als Erinnerung an Afrika mit nach Frankreich gebracht hatte. Und da François' eine, vermutlich einzige große Stärke der Rapport ist, den er mit seinen tierischen Patienten herstellen kann, weil er, wie er selbst sagt, die „richtigen Hände“ hat, lässt sich der Gepard willig von ihm verführen: „Meine Finger strichen über ihren Nacken, und sie streckte sich vor Wonne. Sie schloss die Augen [...]. Sie gehörte mir. Ich begann sie nun ohne Umschweife abzutasten, zunächst die Lenden, dann den Rücken. Sie streckte alle viere steif von sich und ließ ein glückliches Stöhnen hören.“¹⁰ Die Verführung des Geparden, das ist François jetzt schon klar, ist das Vorspiel zur Verführung der menschlichen Wildkatze Miriam: „Ebenso wie mich Nyété in einer Art verliebter Anwandlung ertragen hatte, gehörte mir Miriam auch schon.“¹¹ Sex mit der Geliebten, das lässt sich schon aus diesem Vorspiel erahnen, ist für François nicht gemeinsames Lusterleben – „Ich bin zu sensibel, um wirklich wollüstig zu sein. Diese Art Liebe hat mich immer unbefriedigt gelassen“ –, sondern der Akt einer einseitigen Kolonialisierung des begehrten Körpers, ein Akt, in dem das Tier zum glücklich stöhnenden Weibchen und umgekehrt die Frau zum glücklich stöhnenden Tier wird: „Wenn ich Miriam in meinen Armen hielt, gab es einen Augenblick, einen kurzen Augenblick, in dem sie ein Tier wurde [...]. Dann gehörte sie mir. [...] Und ich glaube, dass auch sie diese Art animalischer Reinheit spürte, zu der ich sie zwang, und dass sie darüber sehr glücklich war. [...] Wenn ich Miriam in meinen Armen hielt, erfüllte ich meine Bestimmung bis zu einem gewissen Grad vollkommen.“¹²

François' Bestimmung ist es also, das Tier in der Frau zu sich zu bringen, das Weibchen zu animalischer Reinheit zu befreien und es damit von den Deformationen seiner Domestizierung zu heilen. Bedingung dafür, dass diese Bestimmung zeitweise

10 Pierre Boileau/Thomas Narcejac: Das Geheimnis des gelben Geparden [1961]. Reinbek bei Hamburg 1962, S. 22.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 33 f.

gelebt werden kann, ist allerdings, dass sie die Realität François', das häusliche Ambiente mit seiner ganz und gar nicht tierhaften Frau und seinem wohlerzogenen Spaniel, nicht touchieren darf. In dem Maß, in dem François' kolonialistische Lust am Anderen an der Grenze zum Eigenen entsteht, löst sie, als er diese Grenze gefährdet sieht, unkontrollierbare Angstphantasien aus, von denen aus das einst faszinierend Tierhafte Miriams schließlich in das Unmenschliche der Voodoo-Zauberin umschlägt: „[...] von dem Augenblick an, als ich erkennen musste, dass sie geheimnisvolle und irgendwie abstoßende Kräfte anwandte, verlor sie für mich das Merkmal der Menschlichkeit. Sie wurde eine andere“¹³ – zu ihrem Anderen befreit, gerät die Frau nunmehr ins Abseits einer Kultur, in der die Domestikation des Animalischen – unter anderem durch Tierärzte – Voraussetzung ihrer Funktionsfähigkeit ist.

So bereitet der Tod des Geparden, der, von Miriam mit menschlicher Nahrung gefüttert, erst krank, dann aggressiv und endlich von ihr mit Arsen vergiftet wird, nicht nur auf der Handlungsebene den Tod Miriams vor, indem er zur letzten großen Auseinandersetzung des einst liebenden Paares führt, sondern auch auf der kulturtheoretischen Ebene, korrespondiert auf dieser doch der Verdacht, Miriam könne eine Zauberin sein, der endgültigen Entzauberung der Geliebten zu einem Menschen, der, statt sich mit dem Tier zu identifizieren, es als Gebrauchsgegenstand erst nutzt und dann verwirft. So erscheint die schwarze Magie, anhand derer Miriam Eliane umzubringen versucht, im Text des Romans als das verzerrte Spiegelbild des Funktionalismus, mit dem der Mensch noch die traditionell undomestizierbare Raubkatze im Dienst seiner Bedürfnisse zu Tode kultiviert – ein Zerrbild zudem, das der vollkommen überreflektierte Kulturträger François selbst hervorgebracht hat: Die Effekte von Miriams angeblicher Zauberkraft auf Eliane nämlich, so stellt sich am Schluss des Romans durch einige an François' Bericht angehängte Briefe seiner Frau heraus, sind von Eliane selbst inszeniert worden, die von Anfang an um die Affäre ihres Mannes wusste und François durch wiederholte kaschierte Selbstmordversuche von seiner Leidenschaft für ihre katzenhafte Rivalin zum Existenzmodell ihres wohlerzogenen Spaniels zurück befreien wollte.

Zwanzig Jahre später, im Kriminalroman der 1980er Jahre, wird die Katze schließlich vom spektakulären Einzelfall wie bei Boileau/Narcejac zum unerlässlichen Ingrediens gleich einer ganzen Reihe von Krimiserien – und unerlässlich meint hier nicht die atmosphärische Staffage für im Beruf knallharte, zuhause rührend tierliebe Ermittlerfiguren, sondern das Phänomen, dass die Katze integraler Bestandteil der Ermittlungshandlung ist. Eine der erfolgreichsten dieser Serien stammt von der amerikanischen Erfolgsautorin Lilian Jackson Brown. Das Ermittlerteam dieser Krimis besteht aus einem Menschen, dem Reporter Qwilleran, und zwei siamesischen Katzen, dem Kater Koko, der klug, und der Katze Yum Yum, die schön ist. Gemeinsam ist ihnen, dass sie alle drei überaus gern essen, und so ist es kein Wunder, dass die meisten ihrer Fälle entweder in sich gastronomischer Natur oder doch zumindest an

gastronomischen Anlässen aufgehängt sind. So in dem 1986 als 23. Band der Serie erschienenen Roman „The Cat Who Saw Red“: Qwilleran hat von seinem Hausarzt eine Extremdiät verschrieben bekommen – was seine Katzen erbost, weil damit die gewohnten Essensreste ausbleiben – und erhält just am ersten Tag dieser Diät den Auftrag, für seine Zeitung eine gastronomische Kolumne zu schreiben, der ihn auf Spesen durch sämtliche Gourmetrestaurants der Stadt schickt. Im Rahmen dieses Auftrags gerät Qwilleran in ein ungewöhnliches Etablissement, an dem schon allein der Name verrät, dass er und seine Katzen darin kriminalistische Jagdbeute aufspüren werden: Maus House, benannt nach seinem Besitzer, dem Anwalt und Hobbykoch Maus, ist eine Art Privatpension, in der Qwilleran bei einem Galadiner seine erste große Liebe Joy wieder trifft, inzwischen mit einem Keramiker verheiratet und selbst eine erfolgreiche Keramikerin.

Qwilleran, derzeit in Wohnungsnot und von der im Haus wohnenden Joy unwiderstehlich angezogen, zieht spontan samt Katzen in Maus House ein. Nur einen Tag später verschwindet Joy spurlos, und Qwilleran beginnt, nach ihr zu suchen. Nach langen Recherchen kommt es zu einem Countdown, in dem Koko und YumYum die entscheidende Rolle spielen: Joys Mann Dan, so unsympathisch wie erfolglos, veranstaltet in Maus House eine Vernissage seiner Keramikarbeiten in scheußlichen Formen, aber mit einer spektakulär leuchtkräftigen Glasur insbesondere der Rottöne, die ihn über Nacht berühmt macht. Qwilleran erhält von Dan eines der rot glasierten Kunstwerke zum Geschenk und führt es seinen Katzen vor – die sich im Moment, in dem sie es beschnuppern, in fauchende, kratzende, aufgeplusterte Bündel unkontrollierbarer Panik verwandeln. In einem alten Buch Joys über Keramikglasuren findet Qwilleran daraufhin des Rätsels Lösung: Einer chinesischen Überlieferung zufolge gelingen Rotglasuren dann am besten, wenn ein Säugetier im Brennofen mitverfeuert wird. Joy hatte anhand der früheren Hauskatze von Maus House Experimente mit diesen Glasuren gemacht, ihr Mann Dan ihre Aufzeichnungen dazu gelesen und die Gelegenheit genutzt, sowohl seine Frau verschwinden zu lassen als auch den so lange ausgebliebenen eigenen Erfolg mit ihren Glasuren zu erzwingen. Und allein der überlegene olfaktorische Sinn der Katzen findet die Spur, die Joys Mörder identifiziert: den Geruch der für die Glasuren im Brennofen verschwundenen Leiche Joys.

Das von Lilian Jackson Brown entworfene Erzählmuster weist zumindest eine deutliche Parallele zu Boileau/Narcejacs Geschichte von dem gelben Geparden auf: Auch bei Brown hat die Katze nicht nur keine eigene Stimme im Text, sondern sie hat, so merkwürdig es klingen mag, entschieden Ähnlichkeiten mit einem Hund: Wie der Gepard François schon bald in der Haltung „eines abgemagerten Hundes“¹⁴ auf Schritt und Tritt folgt – eine Formulierung, in der der Text einmal mehr die von François' angeblicher Heilung ausgehende zerstörerische Domestikationsmacht offen legt –, so verhalten sich Koko und Yum Yum zu Qwilleran nicht autonom, sondern supplementär, fast schon dienstbar. Ihr überlegener Geruchs- und Geschmackssinn ergänzt und un-

14 Ebd., S. 40.

terstützt den des Menschen; ihre Spiele mit Wollknäueln legen dem Mörder die Falle, in die er dann buchstäblich hineinstolpert – er verwickelt sich in ein gigantisches von den Katzen spielend ausgespanntes Wollnetz –, ihre Laute geben die Warnzeichen, die den Menschen auf drohende Gefahr aufmerksam machen und so sein Leben retten.

Im Unterschied zu den Verhaltensweisen des Hundes aber, zum Beispiel zu François' und Elianes gut abgerichtetem Spaniel, sind diese Verhaltensweisen der Katzen nicht Resultat einer domestizierenden Abrichtung, sondern sie sind gewissermaßen genuin kätzisch. Ich erinnere an dieser Stelle noch einmal an Hercule Poirot, dessen Ermittlungsfähigkeiten und Moralität auch von diesem instinktgeleitet katzenhaften Verhalten her semantisiert und damit vor allem aus einem imaginären Raum jenseits jeder kulturellen Zurichtung abgeleitet worden sind, so, als gäbe es – beispielhaft sichtbar in der Katze – tatsächlich so etwas wie eine angeborene gesellschaftliche ‚Gutheit‘ im Stil von Kants kategorischem Imperativ. Etwas ganz ähnliches ruft Jackson hier auf: Wenn die überlegenen Sinne der Katzen so selbstverständlich die Mängel des Menschen ausgleichen, dann steht dahinter das Bild der Katze als das einer Spezies, die von sich aus eine dem Menschen zutiefst verwandte Moralität und entsprechende Verhaltensmuster an den Tag legt, ohne dazu erst, wie der Hund, erzogen werden zu müssen – ein Bild also, das sowohl bei Christie als auch bei Jackson die Spezies Katze ganz offensichtlich von der Idee menschlicher Moralität her kolonialisiert: Die Katze ist nach menschlichen Maßstäben a priori gut.

Auch die Geschichte von gelben Geparden hat eine solche moralisierende Wertungsmittel im Verhältnis zwischen Mensch und Katze, insofern sie zwar die Ambivalenz zwischen der faszinierenden Andersartigkeit der Katze und ihrer zugleich abstoßenden Amoral kritisch herausarbeitet, die amoralischen Protagonisten aber am Ende dann doch ihrer gerechten Strafe zuführt. In den achtziger Jahren wird diese Ambivalenz nun keineswegs durchweg, wie in den Romanen Jacksons, zugunsten der menschlich guten Katze gelöscht, sondern die Differenz zwischen moralischem Menschen und amoralischer Katze wird vielmehr zur Differenz zwischen dem kulturell identifizierten Menschen und der als Tier gerade nicht identifizierbaren Katze verschoben. Ein Beispiel dafür ist der erste Roman in der Carlotta Carlyle-Serie von Linda Barnes, „A Trouble of Fools“.

Zwei Handlungsstränge verlaufen hier neben- und teilweise ineinander. Im ersten Strang sind die „Fools“ eine Gruppe von irisch-amerikanischen Taxifahrern, die im Glauben, im Boston der achtziger Jahre die irische Sache zu unterstützen, indem sie als heimliche Kuriere von Geldsendungen für die IRA fungieren, faktisch von einem skrupellos mit ihrer Sentimentalität operierenden Drogenhändler als Kuriere von Kokainsendungen missbraucht werden. Der zweite Strang führt das FBI als Narren vor. Er beginnt damit, dass die Detektivin Carlotta Carlyle ein Schreiben von einer Rechtsanwaltskanzlei erhält, adressiert an Herrn und Frau Carlyle, in dem den Empfängern mitgeteilt wird, dass sie in einem großen Preisausschreiben den ersten Preis gewonnen haben, wahlweise eine Reise nach Italien für die ganze Familie oder zwanzigtausend Dollar in bar. „Claiming the prize“, überlegt Carlotta daraufhin besorgt, „was go-

ing to be a problem. I know Mr. T.C. Carlyle pretty damn well. The T.C. stands for Thomas Cat, aka Tom Cat. A good sort, Mr. Carlyle, but definitely of the feline persuasion. [...] He is not your eager three-piece-suit-and-tie type. I have trouble getting him to wear a bell around his neck, a necessary indignity that keeps him from dumping dead sparrows on my carpet, which in turn prevents the parakeet from going bonkers."¹⁵ Carlotta hat ihr Telefon auf den Namen ihrer Katze als Deckadresse eintragen lassen, um damit vor unerwünschten Anrufen sicher zu sein, mit einem erstaunlichen Resultat: „And what do you know, he started getting letters. Begging letters from charitable organizations and pleas from campaigning congressmen. Credit card offers and magazine subscriptions“.¹⁶ Und nun dies.

Carlotta, gerade am Anfang ihrer detektivischen Selbständigkeit, hätte das Geld bitter nötig und schlägt deshalb ihrem guten Freund Mooney vor, als Thomas C. Carlyle aufzutreten, da sich die Preisgeber kategorisch weigern, den Preis an sie allein auszuhändigen. Mooney zieht daraufhin kraft seines Amtes als Polizist Erkundigungen über die fragliche Firma ein und gelangt zu einem verblüffenden Ergebnis: Hinter dem angeblichen Preisausschreiben steckt das FBI, das damit einem flüchtigen Schwerstverbrecher mit Namen Thomas Charles Carlyle eine Falle zu stellen versucht. Beide gleichermaßen erbost, stellen nun Mooney und Carlotta dem FBI ihrerseits eine Falle: Carlotta informiert die angebliche Firma über die Ankunftszeit ihres angeblichen Mannes am Flughafen von Boston, das FBI schlägt mit gigantischem Personalaufwand zu – und findet unter den Augen der Presse Thomas C. Carlyle in miserabelster Laune, kratzend und beißend, in Carlottas Auto. Dass Carlotta am Ende doch noch zu Geld kommt, liegt dann vor allem daran, dass sie das Geld, das die Narren des ersten Handlungsstranges für die IRA zusammengetragen haben, einbruchssicher in T.C.s Katzenklo untergebracht hat; ein bisschen geruchsbeeinträchtigt, aber immer noch kursfähig, deckt es für die nächste Zeit zumindest die Futterkosten für T.C.

Im Gegensatz zu Jacksons Romanen führt Carlottas erster Fall die Katze ausdrücklich nicht als Freund und Helfer des Menschen ein, sondern als ein Haustier, das von sich aus mit dem Verlauf der Handlung nichts zu tun hat, das weder menschlich noch nichtmenschlich, weder liebevoll auf Frauchen fixiert noch an Anderem als seinem Futter interessiert ist, das, mit einem Wort, in keiner Weise als moralische Instanz eingesetzt wird. Stattdessen ironisiert Carlottas Verhalten von Anfang bis Ende die Tendenz des aus ihrer Perspektive durchschnittlichen Katzenbesitzers, seine Katze zu einem zumindest mental anthropomorphen *alter ego* zu stilisieren: Anthropomorph ist an der Geschichte T. C.s allein die Entschlossenheit der Narren, alles und jedes nach den eigenen Maßstäben zu messen, sei es, dass die Möchtegern-IRA-Kuriere ihre eigene Sehnsucht nach nationaler Identifikation mit der irischen Sache ohne jede Nachfrage auf den Drogenhändler übertragen, nur weil dieser den irischen Namen Flaherty trägt, sei es, dass das FBI ohne jede Gegenprüfung den Namen Thomas C. Carlyle im Telefonbuch zum Anlass nimmt, dahinter eine Person und noch dazu die von ihnen

15 Linda Barnes: *A Trouble of Fools*, London 1988, S. 2.

16 Ebd., S. 2 f.

gesuchte Person zu vermuten, obwohl selbst der größte Laie sich denken könnte, dass ein gesuchter Schwerverbrecher sein Telefon wohl kaum unter dem eigenen Namen eintragen lassen würde. Und die Moral von der Geschichte: Wie in den Fällen Holmes' ein Name wie der 'Tiger von San Pedro' noch lange keine Katze macht, so macht in Carlyles Fällen ein Name noch lange keinen Menschen – auch und gerade dann, wenn es der Name einer Katze ist.

Der Präzedenzfall des vierten und letzten Typus der Katze im Kriminalroman, der Katze mit Stimme, ist zweifellos Akif Pirinçis 1989 erschienenen Roman „Feli-dae“. Der Roman ist gebaut nach einem Prinzip, das die Kriminalliteratur bis dahin noch nicht in dieser Form in sich aufgenommen hatte, nach dem Prinzip der Tierfabel nämlich, wie sie während des 18. Jahrhunderts in der europäischen Aufklärung ihren letzten großen Höhepunkt erlebt hatte. Die darin entworfene Welt der Katzen, in der sich das Mordgeschehen des Textes abspielt, entspricht strukturell insofern der Welt der Menschen, als die Tiere im Text nicht nur sprachlich miteinander kommunizieren, sondern auch ihre Beziehungsmuster und Identitätsprofile sich weitgehend an denen der Menschen orientieren: Da ist die Ermittlerfigur, ein europäischer Kurzhaarkater namens Francis mit dem Beinamen „der Klugscheißer“, der die Geschichte in der Ich-Form erzählt; sein Freund und Adlatus Blaubart, ein älterer, von Narben übersäter Kater mit John-Wayne-Stimme und entsprechendem Benehmen, ein dummer und brutaler Bandenchef namens Kong, natürlich genannt King Kong, mit seinen beiden Bodyguards Hermann und Hermann und seiner Geliebten, der Siamesin Solitaire, die verrückte Perserkatze Jesaja, der kaum weniger verrückte Sektenführer Joker und vor allem natürlich der Mörder, ein Kater, der am Ende des Romans etwa vierhundert-fünfzig Katzen auf dem Gewissen hat.

Als Francis mit seinem Lebensgefährten Gustav, dem übergewichtigen Verfasser zahlloser historischer Trivialromane, in eine neue Wohnung zieht, stößt er gleich am ersten Tag im Garten auf die Leiche eines ganz offenkundig von einer Katze durch Nackenbiss getöteten Artgenossen. Binnen weniger Tage kommen weitere Leichen dazu, alle durch Nackenbiss getötet, und alle zum Zeitpunkt ihres Todes entweder – die Männchen – auf dem höchsten Stand ihrer Rolligkeit oder – die Weibchen – schwanger. Bei seiner Suche nach dem Täter stößt Francis zunächst auf eine Katzensekte, die einen Märtyrer namens Claudandus verehrt, und dann in einem Keller auf mehrere Tagebücher, aus denen er die Geschichte dieses Märtyrers erfährt: Der Kater Claudandus gehörte zu einer Reihe von Katzen, an denen der Verfasser dieser Tagebücher, ein Professor Preterius, in dem Haus, in dem Francis eben eingezogen ist, in einem eigens dafür eingerichteten Labor Tierversuche durchgeführt hatte; Preterius hatte nach einem Wundkleber geforscht, der Fleischwunden anstelle mechanischer Nähte zusammenhalten könnte. Den Kleber hatte er nicht gefunden, dafür aber hunderte von Katzen bei lebendigem Leib aufgeschnitten, amputiert oder geblendet, bis er über seinem Misserfolg wahnsinnig geworden und schließlich von Claudandus angefallen und getötet worden war.

Um herauszufinden, was die Geschichte dieser Tierversuche mit der aktuellen Mordserie zu tun hat, wendet Francis sich an den alten, krebserkrankten, aber technisch

sehr versierten Kater Pascal um Hilfe, der schon länger auf dem Computer seines Lebensgefährten Statistiken über die Mordserien führt und sich bereitwillig gemeinsam mit Francis an deren Auswertung macht. Das Ergebnis von Francis' Recherchen ist schließlich so unerwartet wie dramatisch: Die toten Katzen mussten sterben, weil sie durch ihre jeweilige Partnerwahl ein Zuchtprogramm gefährdeten, anhand dessen der Mörder die Spezies *Felidae* auf ihren ägyptischen Prototyp zurückzuzüchten und solcherart die Weltherrschaft einer überlegenen, jeder Domestikation durch den Menschen kompromisslos widerstehenden Katzenrasse zu begründen versucht hat. Urheber dieses Zuchtprogramms ist ausgerechnet Francis' Freund Pascal alias Claudandus, der sich in Francis einen Nachfolger für die Durchsetzung seines Zuchtprogramms erhofft. Als Francis sich kategorisch weigert, kommt es zu einem tödlichen Kampf, an dessen Ende Pascal im Haus seines Lebensgefährten verbrennt – mitsamt dem Computer, in dem der Zuchtplan gespeichert ist, und den Büchern über Vererbungslehre, aus denen Pascal seinen Plan entwickelt hatte.

Mit dem Bauprinzip der Tierfabel knüpft Piriñci an die Tradition der Aufklärung an, indem er, wie es etwa Lessing in seinen Fabeln unternahm, seinen Leser anhand der Tierwelt über die der Menschen aufklärt, und dies nicht gerade zimperlich: „Die Menschen“, so wütet der Mörder in seinem großen Schlussmonolog, „sind böse, gemein, verschlagen, selbstüchtig, habgierig, grausam, wahnsinnig, sadistisch, opportunistisch, blutdürstig, schadenfroh, treulos, heuchlerisch, neidisch und – ja, das vor allem – strohduhm“, kurz: „Tiere sind gute Menschen und Menschen böse Tiere!“¹⁷ Im besten Fall, so lässt sich vor allem aus Francis' Beziehung zu seinem Lebensgefährten Gustav entnehmen, liebt die Katze ihren Menschen gerade wegen seiner Dummheit: „Jawohl, ich liebte diesen Tolpatsch, diese überreife Wassermelone in Menschengestalt, dieses sprechende Nilpferd, diese Meganiete, diesen Allroundversager, dieses selbstzufriedene Spießerschwein, diesen schriftstellernden Analphabeten“¹⁸, denn immerhin erfüllt die Meganiete eine wichtige Funktion im Leben der Katze: Sie ist, so die von den Katzen des Romans einhellig für ihre Menschen verwendete Formel, ihr Dosenöffner. Im schlimmsten Fall aber plant die Katze als Rache für die von Menschenhand erlittene Qual die Elimination der Spezies Mensch von der Erde: „Myriaden von *Felidae*, sandfarbene Vertreter einer alt-neuen Rasse mit glühend gelben Augen zogen über die Erde, die nun ihnen allein gehörte. Den Fluch der Domestikation hatten sie schon längst abgeschüttelt; sie waren wild, frei und gefährlich. Jeder, der ihnen die Weltherrschaft streitig machen wollte, wurde auf grausamste Weise vernichtet“,¹⁹ so Claudandus' Vision – und Francis' Diagnose dazu: „Der Kerl war mehr als verrückt – er hatte sich längst in einen Menschen verwandelt!“²⁰

Allerdings, und hier durchbricht „*Felidae*“ die Tradition der Tierfabel gezielt, führt diese Lösung zu einem Ergebnis, das eine unauflösliche Bindung zwischen Men-

17 Akif Piriñci: *Felidae*, München 1989, S. 266 ff.

18 Ebd., S. 214.

19 Ebd., S. 247.

20 Ebd., S. 263.

schen- und Tierwelt bezeugt: Die Spezies Katze, wie sie die handelnden Figuren von Felidae stellt, ist bereits das Resultat einer jahrtausendelangen Geschichte der Domestikation durch den Menschen, eine Spezies mithin, die ihre aktuelle Erscheinungsform durchweg dem Menschen verdankt, sei es in Gestalt der zahlreichen Luxuszüchtungen, die im Roman auftauchen – der Perser, die schwanzlose Manx, die Colourpoint etc. –, sei es in den vielfachen Deformationen, die die Katze von der Hand des Menschen etwa in Tierversuchen erleidet: Francis' große Liebe Felicitas, eine im Labor geblendete Russisch Blau, Blaubart, der im Labor Schwanz und Vorderpfote verloren hat, und nicht zuletzt Claudandus selbst, der sein Märtyrium einer Mutation verdankt: Von allen Laborkatzen ist er aufgrund seiner besonderen Blutzusammensetzung die einzige, an der Pretorius' Kleber wirkt, und wird daher nicht nur den Operationen, sondern ganzen Testserien unterworfen, in denen Pretorius dem Geheimnis dieser Zusammensetzung auf die Spur zu kommen versucht – kein Wunder, dass die Rachephantasien Claudandus' apokalyptische Ausmaße besitzen.

In der Figur des Claudandus nun ist dem Roman noch eine weitere Bedeutungsebene eingeschrieben, auf der Pirinçci in böser Ironie ein poetologisches Fazit zum Status der Katze im Kriminalroman zieht: Claudandus heißt auf Lateinisch „Der zu Schließende“, ein Name, den er von Pretorius erhalten hat, weil seine Wunden sich mit dessen Kleber schließen ließen; ein Name aber auch, der auf seine Rolle im Ermittlungsmodell des typischen Kriminalromans hindeutet. Als Täterfigur nämlich ist er der eigentliche Gegenstand des konjekturellen Rückschlussverfahrens, durch das der Mörder ermittelt wird, der also, auf den zu schließen ist, und damit eine durch und durch künstliche Konstruktion, oder besser, ein in letzter Konsequenz vor allem poetischer Mutant: Wenn die Konjektur den Rückschluss von Bekanntem auf Unbekanntes unternimmt, dann ist die Figur Claudandus immer auch das Resultat eines literarischen Prozesses, dessen Autor vom Bekannten – der Position ‚Mörder‘ – auf Unbekanntes – die Spezies Katze – zurückschließt. Nicht zufällig heißt Claudandus in seinem Leben nach dem Labor Pascal, nach einer Programmiersprache, die in den achtziger Jahren zur Verwaltung von Datenbanken eingesetzt wurde: Die Programmierung, mit der der Autor für seinen Roman das psychologische Profil einer mordenden Katze entwickelt und solcherart eine Figur generiert, die im Handlungsschema des Kriminalromans plausibilisierbar ist, basiert auf Daten ausschließlich menschlicher Provenienz, in denen das naturwissenschaftliche Wissen des Menschen um Physiologie und Instinktverhalten der Katze nur die dekorative Garnitur einer Parabel über den Menschen selbst ist. Claudandus alias Pascal ist, ebenso wie sein positiv besetzter Gegenspieler Francis, das Andere des Menschen, nicht, wie etwa der Boileau/Narcejac'sche Gepard, in Verkörperung einer dem Menschen unerreichbar verlorenen animalischen Natur, sondern das, was herauskommt, wenn der Mensch vom bekannten Eigenen auf das unbekannte Andere der Katze schließt, nämlich ein als Katze verkleideter Mensch.

Um diese Systemfalle menschlichen Schreibens über die Katze zu vermeiden, entwickelte die Autorin Rita Mae Brown die Katze mit Stimme zu einem neuen Prototypen weiter: Neben ihr zeichnet auf dem Titelblatt ihrer Romane ihre Katze Sneaky Pie

Brown als Koautorin verantwortlich, eine Tigerkatze mit einer eigenen Homepage und einer frappanten Ähnlichkeit mit der Katzenprotagonistin, der schönen, klugen, schnellen und insgesamt überhaupt konkurrenzlosen Tigerkatze Mrs. Murphy. Mrs. Murphy lebt, wie ihre Autorin, auf der Farm ihrer Besitzerin in Virginia, und wenn Mary Minor Harristeen, genannt Harry, wie es in inzwischen mehr als einem Dutzend Fällen geschehen ist, aufgrund ihrer unstillbaren Neugier wieder einmal in einen oder gar mehrere Morde verwickelt wird, dann ist Mrs. Murphy ihrer „Mom“ immer mindestens einen Schritt voraus – bis zu dem Punkt, an dem Harry selbst in Gefahr gerät und Mrs. Murphy zusammen mit ihrer Freundin, der übergewichtigen Marktkatze Pewter, und Harrys Hund Tucker zur Lebensrettung einschreiten muss. Das Besondere am Konzept der Mrs. Murphy-Reihe ist es, dass sie mit zwei teils parallel laufenden, oft aber dialektisch aufeinander bezogenen Handlungsräumen operiert, einem, in dem die Tiere miteinander kommunizieren, ohne dass die Menschen sie verstehen können, und einem zweiten, in dem die Menschen miteinander kommunizieren, was die Tiere zwar verstehen, aber von sich aus nicht oder nur unter großem Aufwand beeinflussen können.

Dabei vereinigen Browns Katzen Aspekte aller vier Erscheinungsformen im Kriminalroman auf sich: Sie agieren mit jener instinktgeleiteten Moralität, die Poirots Vergleich mit einer Katze bestimmt; sie repräsentieren eine animalische Natur, die sich – etwa im Gegensatz zu Corgi Tucker – einer Domestikation bei aller Bindung an Harry weitestgehend verweigert; sie supplementieren gleichwohl, wie KoKo und YumYum, die beschränkten Sinne der Menschen mit ihrer eigenen überlegenen Wahrnehmung, und sie sind dabei, last not least, durchaus auch Kreaturen menschlicher Projektionsgelüste wie der Klugscheißer Francis. Im Unterschied zu den Vorgenannten aber markieren die Brown'schen Katzen immer auch einen Raum, in dem die Verständigung zwischen Mensch und Katze nicht nur an der Sprache, sondern vor allem an den Denk- und Reaktionsmustern der beiden Spezies eine unüberwindliche Grenze findet: Wie die Menschen die Katzen nicht verstehen können, so können auch die Katzen den Menschen nicht wirklich verstehen, schon deshalb, weil Menschen nicht auf die einfachsten auf der Hand liegenden Problemlösungsstrategien kommen – weil sie, zum Beispiel, jeden Tag wieder überlegen, was sie anziehen sollen, statt wie Katzen einfach Pelz zu tragen, oder weil sie, wenn sie einen Mörder finden wollen, nicht einfach an der Leiche riechen und dann die entsprechende Geruchsspur verfolgen.

Diese Grenzziehung definiert eine grundsätzlich andere Beziehung zwischen Mensch und Katze als die der Inkompatibilität von Vernunft- und tierischer Triebnatur in „Maléfices“ oder zwischen dem echten und dem als Katze verkleideten Menschen in „Felidae“: Mensch und Katze existieren in Rita Mae und Sneaky Pie Browns Romanen in einem gemeinsamen Kommunikationsraum, in dem nicht mehr entweder Mensch oder Tier, sondern die Schwierigkeit des Austauschs zwischen beiden die für den Kriminalroman wesentliche Ermittlungsspannung generiert. Freilich, auch dieser Entwurf einer nicht ein- oder ausschließenden, sondern in sich produktiven Grenze bleibt im Rahmen der Möglichkeiten befangen, die eine vom Menschen verfasste Fik-

tion dem Anderssein des von ihr selbst hervorgebrachten Tierbildes bereitstellen kann. Immerhin aber erlaubt er doch zumindest, die Voraussetzungen zu beschreiben, unter denen die Katze seit ihrer – wenn auch zunächst eher zögerlichen – Entdeckung durch Klassiker vom Schlage Dorothy Sayers' und Agatha Christies wie kein anderes Tier die genretypischen Aporien des Erzählens vom Mord und seiner Aufdeckung verkörpert: Wie die Konstruktion solchen Erzählens im Namen des *fair play* einerseits rational genug vorgehen muss, um dem Leser die Möglichkeit des Mitermittels zu geben oder doch zumindest die Lösung des Falles angemessen plausibel erscheinen zu lassen, andererseits aber genügend phantastische Anteile besitzen muss, um sich nicht vollständig im zerebralen Denkspiel zu erschöpfen, so bezieht jeder der vier skizzierten Typen der Katze im Kriminalroman seinen Reiz vor allem daraus, dass die Katze immer zugleich domestiziertes Haus- und selbständiges Raubtier, bindungsfähig und unkontrollierbar ist – ein Hybridwesen also wie die Melusine der sagenhaften französischen Genealogie und als solches eine Gelenkstelle zwischen dem durch und durch kontrollierten Erkenntnisraster der klassischen Kriminalerzählung und jener „bewegliche[n] Zone der Undurchsichtigkeit“²¹, in der das Erzählen des Menschen seine Identität aus dem Spiel mit der eloquenten Sprachlosigkeit des wohlbekannt Fremden, der Katze, entbindet.

21 Boileau/Narcejac: Detektivroman, S. 196.