Ulrike Landfester

Die Spuren des Lesers

Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman*

„Gerade darum, weil [der Autor] wie ein lieber Gott die Lose schütteln und austeilen darf, sollte es ihm eine Pflicht sein, seine Leser beim Spiel nicht zu betrügen und gewisse Gesetze einzuhalten, ohne die jeder Kriminalroman zu einem unfairen Schwindel wird."[1] Mit diesen Worten gibt Stefan Brockhoff kurz vor Erscheinen seines dritten Kriminalromans in der *Züricher Illustrierten* vom 5.2.1937 den Lesern 'Zehn Gebote für den Kriminalroman' – so die Überschrift der Selbstanzeige – an die Hand. Sie sollen, so Brockhoff, dem Leser erlauben, jederzeit überprüfen zu können, ob der Autor die elementaren Regeln der Gattung befolgt. Brockhoff verschweigt allerdings, daß diese Demutshaltung eines Rechenschaft ablegenden Autors einen unmißverständlichen Imperativ enthält: der Leser wird nachdrücklich angewiesen, wie zu lesen sei.

Brockhoffs 'Zehn Gebote' sind kein Einzelfall. Sie entsprechen fast wörtlich den Statuten des London Detection Club, dem zu dieser Zeit u. a. Gilbert Keith Chesterton, Dorothy Sayers und Agatha Christie angehörten[2]; wenige Jahre später werden sie von S. S. Van Dine (alias Willard Huntingdon Wright) in seinem Essay 'Twenty Rules Writing Detective Stories' (1946)[3] erneut formuliert. Diese Regelkataloge repräsentieren das Bewußtsein der Autoren von Kriminalerzählungen als von einer Leseerfahrung geprägt, die auf Schematisches verpflichtet, und sie bezeichnen zugleich die Unmöglichkeit, einen Kriminalroman außerhalb der Geschichte dieser Gattung zu schreiben. Autoren von Kriminalromanen sind in erster Linie auch Leser von Kriminalromanen, auf die die Genretradition bewußtseinsbildend gewirkt hat. In dauernder Fortsetzung eines festgelegten Bauplanes ist so ein kriminalliterarischer Diskurs entstanden, der gerade wegen seiner Exklusivität gegenüber anderen literarischen Diskursen in sich das Phänomen umfassender Intertextualität[4] zu entfalten imstande ist; jeder neue Text der Kriminalliteratur bezieht sich in einem auf alle vorangegangenen Texte und nimmt alle noch folgenden bereits vorweg.

Die Literatur über diesen Diskurs hat die Baupläne, deren Entstehung, Geschichte und Funktion, die Personenkonstellationen, die rechts- und publikationsgeschichtlichen Voraussetzungen für einen „guten Krimi" in extenso untersucht[5], ganz zu schweigen von der lebhaften Debatte, ob, warum und inwieweit der Kriminalroman nun trivial sei oder nicht.[6] Vernachlässigt wurde dabei der Anteil, den die Instanz des Lesers an der Textkonstitution hat. Dieser bleibt nämlich keineswegs auf die Rolle des Konsumenten beschränkt, der die hohe Lukrativität des Schreibens von Kriminalerzählungen garantiert und im Gegenzug durch seine Erwartung die Reproduktion des Immergleichen in Gang hält. Vielmehr ist es seine Aufgabe, einen Text in interpretativen Entscheidungen überhaupt erst zu aktualisieren. Der Autor kann die Teilhabe des Lesers am Text nicht ausschließen, aber er kann den Grad der Offenheit bestimmen, mit dem der Text den Entscheidungen des Lesers gegenübertritt.[7]

Brockhoffs 'Zehn Gebote', ebenso wie die vergleichbaren Erlasse anderer Kriminalromanautoren, zielen eindeutig auf streng geschlossene Texte ab. Sie minimieren programmatisch den Unbestimmtheitsgrad des Textes, indem sie den Autoren nahelegen, „nicht um jeden Preis originell sein [zu] wollen", sondern bekannte Methoden zu verwenden und den Leser auch nicht mit überflüssiger Ausführlichkeit zu ermüden; nur was „zur Kenntnis der Tatsachen unbedingt

* zuerst erschienen in *Poetica*. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 22. Band, 1990. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Verfasserin.

notwendig", „wirklich unvermeidlich"[8] ist, soll einen Platz im Text finden. Diese Gebote verpflichten den Leser darauf, alles Beschriebene als stets von der Auflösung des Falles her determiniert zu lesen und Aktualisierungen nur auf das dénouement hin vorzunehmen. So prägen sich während der Lektüre die Konturen des idealen Lesers dem je empirischen Leser mit alttestamentlicher Strenge ein. Die Folge ist die Entwicklung eines ganzen Typus des „Krimilesers", der in Übererfüllung des Modells meist schon nach den ersten drei Seiten den Mörder entlarvt hat. Schablonen des Lesens bilden sich heraus, die in Form von Antizipationen an das Werk herangetragen werden; der Leseprozeß konstituiert den Text, indem er ihn vorwegnimmt.

Unter dem Einfluß Dorothy Sayers', Georges Simenons und der durch Dashiell Hammett und Raymond Chandler repräsentierten hardboiled school beginnt in den dreißiger Jahren international die Emanzipation vom geschlossenen Modell der klassischen Kriminalerzählung. Im deutschsprachigen Raum steht am Anfang dieses Prozesses Friedrich Glauser, dessen „Offener Brief über die 'Zehn Gebote für den Kriminalroman'" vom 25. März 1937 eine deutliche Absage an die „Fuselspannung"[9] des von Brockhoff propagierten herkömmlichen Modells ist. Seine Kritik gilt vor allem dem auf bekannte Zusammenhänge fixierten Leseakt, zu dem der Leser durch sie verführt wird: „Sie gestattet nicht, diese Ersatzspannung, jede Seite des Buches als Gegenwart zu betrachten, in der der Leser minuten- oder sekundenlang lebt."[10] Glauser entwirft statt dessen eine Poetik, die das Konzept zeitgenössischer Kriminalliteratur vorwegzunehmen scheint: „Wie aber, wenn es uns gelingen könnte, die Spannung des Buches so zu gestalten, daß es dem Leser fast gleichgültig ist, wer der Täter ist?"[11]

Von nun an ist jenem Teil des kriminalliterarischen Diskurses, der nicht in der massenhaften Reproduktion des klassischen Schemas der Stagnation verfällt, die kritische Selbstreflexion inhärent. Das Bewußtsein des klassischen Schemas jedoch führt nicht etwa zu dessen Aufgabe, sondern zu seiner Integration in eine neue Beziehung der Texte zu ihren Lesern. Die Schablonen, die es dem Leser ermöglichen sollen, den Mörder „selbst" zu finden, und die damit eine Unschuld vorspiegelten, die die Literatur nie besaß, funktionieren nun schuld-bewußt: die Schlüsselreize, die sie einst abriefen, werden als Zitate montiert, mit dem Zweck, das antizipierende Leseverhalten zu unterlaufen. Das Lesen wird selbst zum Thema, metaphorisiert durch das Ermittlungsmodell klassischer Detektion, mit dem Ergebnis, daß die Kriminalliteratur ihre intertextuellen Bezüge immer weiter über die Grenzen des früheren „Inzuchtverhaltens" hinaus auszudehnen vermag.

Ausgewählte Texte von Friedrich Glauser, Friedrich Dürrenmatt, Peter Handke sowie drei zeitgenössischen Autoren von Kriminalromanen sollen im folgenden – beispielhaft für verschiedene Stadien dieser Entwicklung stehend – analysiert werden. Allerdings reichen die Wurzeln des kriminalliterarischen Diskurses, und damit auch die Wurzeln seines rezeptionsästhetischen Konzeptes, sehr viel weiter zurück als nur bis zu den Statuten des London Detection Clubs. Es erscheint von daher sinnvoll, eine knappe Skizze seiner Geschichte, soweit sie die Einbeziehung des Lesers betrifft, vorauszuschicken.

Friedrich Schillers 1786 entstandene Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* markiert eine erste deutliche Bewegung des Verbrechens hin zu einer am Leser orientierten Literarisierung. Die von François Gayot de Pitaval seit 1734 veröffentlichten *Causes célèbres et intéressantes*, die auf diesem Gebiet die bislang nennenswerteste Publikation darstellten, boten eine historische, aber extrem leserunfreundliche Zusammenstellung des jeweiligen gerichtlichen Schriftverkehrs. Schiller stellt sich zwar selbst durchaus in die von Pitaval eröffnete Tradition und beruft sich ebenfalls auf eine historische Vorlage, modifiziert diese aber mit großer Freiheit nach Maßgabe seiner explizit didaktischen Intention. Offensichtlich befand Schiller sich dabei in der Situation, dem Leser gegenüber das heikle Sujet rechtfertigen zu müssen. Die fünf Jahre später entstandene *Vorrede* zu seiner eigenen Pitaval-Ausgabe[12] dokumentiert, daß vor allem die Frage der moralischen Wirkung ein Problem darstellte, das nicht ohne weiteres zu lösen war. Nur unter Beschwörung des „Vorzug[s] der historischen Wahrheit"[13] vor der Verbrechensfiktion gelingt es Schiller hier, dem eigenen Verdikt über die „sittenverderbende" Sensationsliteratur zu

entkommen. Der Leser wird jedoch bei der Bearbeitung der Pitavalschen Kriminalfälle ungebrochen als Adressat des ästhetischen Programms mitgedacht: „Man erblickt hier den Menschen in den verwickelsten Lagen, welche die ganze Erwartung spannen, und deren Auflösung der Divinationsgabe des Lesers eine angenehme Beschäftigung gibt."[14] Die Grundlage dieses Programms ist bereits das Strukturprinzip der Spannung, aber die Anteilnahme des Lesers beschränkt sich noch auf sein Ahnungsvermögen; seine Fähigkeit zur logischen Folgerung bleibt ausgespart.

Als Julius Hitzig und Wilhelm Häring 1841 das Projekt eines *Neuen Pitaval* in Angriff nehmen, bekennen sie sich von Anfang an bereits weitaus eindeutiger als Schiller zur „Kunst des *arranger les faits*, um sie [die Fakten] interessant zu machen".[15] Sie versuchen deshalb, die von Pitaval gesammelten Akten, Schriftstücke und Protokolle „so zu ordnen, daß der Leser Ausgang und Urteil nicht sogleich voraussehen könne und bis zur Entwicklung des Stückes in Spannung bleibe"[16], und dadurch „die Form [zu] erstreben, welche derselben im Auge des Juristen, des Psychologen und der größern Leserklasse einen Anspruch auf dauernde Teilnahme sicherte".[17] Doch trotz ihres Bekenntnisses zum formenden Eingriff verlassen Hitzig und Häring den Schutz der „historischen Wahrheit" noch nicht, und auch im *Neuen Pitaval* soll der Leser nicht selbst mitermitteln, sondern vor allem gefesselt werden.

Diese Beschränkung des Lesers auf eine weitgehend passive Teilnahme ist mittelbar das Resultat rechtshistorischer Gegebenheiten. In der Epoche, die Pitaval bezeugt und der Schiller noch zugehört, werden Kriminalfälle nicht über analytische Ermittlung, sondern mit Hilfe der Folter gelöst.[18] Als wichtigster Schuldbeweis gilt dabei das Geständnis, das keiner Bestätigung durch Indizien bedarf, sondern in jedem Fall für eine Verurteilung hinreicht. Eine erste kriminalistische Polizeiabteilung entsteht in Berlin nicht vor 1830, und nicht vor 1848 wird mit der Einführung des Schwurgerichtsverfahrens die Folter endgültig abgeschafft.

Die ermittelnden Instanzen standen jetzt vor der Schwierigkeit, ein neues Modell der Wahrheitsfindung entwickeln zu müssen, das den physischen Zugriff auf den Verbrecher durch einen intellektuellen ersetzte. Die Lösung dafür bot das Modell des Indizienprozesses, in dem an die Stelle der Marter eine Lektüre tritt. Spuren, Zeugenaussagen sowie Beobachtungen früher irrelevanter Kleinigkeiten entfalten eine ganze Semiotik des Verbrechens und seiner Aufdeckung. Ein Konzept rationaler, an Kausalverknüpfungen orientierter Logik grammatikalisiert die Zeichenkomplexe und erlaubt es, den Täter zu identifizieren.

Im Indizienprozeß realisiert die Jurisdiktion das sogenannte „konjekturale Paradigma"[19], welches die erkenntnistheoretische Grundlage für das klassische Kriminal(roman)schema erst schafft. Das methodische Prinzip der Konjektur basiert auf der Annahme, alles unmittelbar wahrnehmbare Wissen sei unvollständig, der Verweisungswert der vorhandenen Zeichen könne aber dazu verwendet werden, die nicht sichtbaren Zusammenhänge zu erschließen. Kant hatte 1781 in seiner *Kritik der reinen Vernunft* die Prämissen des konjekturalen Paradigmas formuliert, als er auf die apriorische Zurichtung von Realitätserfahrung nach den dem Erkenntnisakt inhärenten Gesetzen der Logik hinwies.[20] Eine Übertragung dieser Gesetze auf die Kriminalistik gestattet die Überführung des Täters durch einen intellektuellen Akt, der der interpretativen Entscheidung eines Lesers gleichkommt. Die Methode, mit der solche Entscheidungen herbeigeführt werden, ist – gegenüber der Folter, die vor allem konkrete Machtbefugnisse beim Ermittelnden voraussetzt – ein theoretisch begründetes Verfahren zur Wahrheitsfindung, das prinzipiell von jedem erlernbar ist und strukturell dem Leseakt eines literarischen Textes entspricht.

Edgar Allan Poe nutzte in seiner 1841 veröffentlichten Erzählung *The Murders in the Rue Morgue* erstmals die Möglichkeiten, die diese strukturelle Analogie eröffnete. Sein Text beginnt als Traktat: der Ich-Erzähler – namenloses Bindeglied zwischen dem Leser und dem Geschehen – reflektiert ein Erkenntnismodell, das er „analysis" (etwa: „analytisches Denken") nennt. Begriffliche Erklärungsversuche dieser Fähigkeit als „that moral activity which *disentangles*" und „a degree of *acumen* that appears to the ordinary apprehension preternatural"[21] kreisen das

Modell ein und suchen es gleichzeitig vom Übernatürlichen abzugrenzen; Vergleiche mit Schach, Dame und Whist illustrieren zusätzlich seinen spielerischen Charakter.

Poes innovative Leistung besteht darin, mit seinem Konzept der analysis eine Synthese aus Logik und Ästhetik herzustellen. Die Ästhetik des Textes besteht in seiner ungebrochen zur Lösung führenden Kette kausaler Verknüpfungen, deren Konstruktion a tergo, von der Lösung aus, gedacht wird. In seinem 1846 erschienenen Essay *The Philosophy of Composition* reflektiert Poe das Pendant zur Methode seiner Ermittlerfigur C. A. Dupin, nämlich die des Autors:

> Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot the indispensable air of consequence, or causation [...].[22]

Das Verbrechen ist eine Frage der Konstruktion, Logik ein ästhetisches Muß. Poe geht es um intellektuellen Lustgewinn; er macht aus dem Verbrechen ein Denkspiel, in dem die Worte Dupins: „An inquiry will afford us amusement"[23] gleichermaßen auf die Perspektivfigur selbst wie auf den Leser zutreffen können. Die fiktive Ermittlung besteht dabei fast ebenso ausschließlich wie die reale Aktualisierung der Erzählung aus Leseakten, aus „Intertextualitätshandlungen"[24] der Figuren, die dem empirischen Leser seine ideale Kompetenz signalisieren: das Aufzuklärende ist – so das implizite Postulat des Textes – in jedem Fall innerhalb der Grenzen, die Literatur, Nachschlagewerke und Zeitungsberichte markieren, zu finden. Poe löst die auf passivem Spannungsempfinden beruhende Fesselung des Lesers, indem er ihm die Gesetze der Logik als Gesetze einer intertextuellen Vernetzung von Wissen präsentiert, die der Leser potentiell selbst vornehmen kann.

Arthur Conan Doyle verwandelt die Möglichkeit, die Dupins Methode dem Leser eröffnete, in einen impliziten Imperativ. Er läßt Sherlock Holmes 1887 in *A Study in Scarlet* mit einer umfassenden Beschreibung seiner Methode debütieren[25], in der er den Leser nicht minder deutlich als Brockhoff und Poe darauf hinweist, auf welche Weise zu lesen sei. Durch das gesamte Werk hindurch wird dieses Wissen des Lesers dann immer wieder aktualisiert, indem Sherlock Holmes in regelmäßigen Abständen Dr. Watson auffordert: "You know my methods. Apply them!" Die Darstellung der Methode ergänzt Conan Doyle zudem mit einer Tabelle, in der Dr. Watson dem Leser eine genaue Zusammenstellung des Wissens, über das Holmes verfügt, vorlegt. Der Leser erfährt aus ihr unter anderem, daß Holmes in puncto 'literature' ebenso ignorant ist wie hinsichtlich Astronomie oder Politik, daß seine deduktiven Fähigkeiten sich aber weitgehend aus einer erschöpfenden Kenntnis von 'sensational literature', also von Kriminalliteratur, speisen – diese Leseerfahrung jedoch, so der unauffällig lancierte Hinweis, kann der Leser nachvollziehen und mithin die Kompetenz zur antizipierenden Mitermittlung erwerben: "There is", so Sherlock Holmes darüber zu Watson, "a strong family resemblance about misdeeds, and if you have the details of a thousand at your finger ends, it is odd if you can't unravel the thousand and first."[26]

Zusammenfassend läßt sich zur Entwicklung des klassischen Modells für die Kriminalerzählung festhalten, daß die angenommene Strenge der analysis, wie Poe sie exponiert, und die dadurch erzielte Ästhetisierung der Logik einen doppelten Effekt haben: aus einem Verbrechen kann ein Kunstwerk konstruiert werden, das über die Möglichkeiten des Denkspieles imstande ist, dem Leser Lustgewinn zu vermitteln. Zweitens initiiert die ästhetische Verwirklichung des logischen Gesetzes von Ursache und Wirkung ein Einverständnis zwischen Autor und Leser, das Conan Doyle in seiner Exposition zur Geschichte des Sherlock Holmes dem Leser quasi als gegenseitigen Vertrag vorlegt, mit dem Hinweis, dieser habe intertextuelle Gültigkeit. Die Regelkataloge eines Brockhoff oder Van Dine lösen das Skelett des klassischen Schemas schließlich aus dem fiktionalen Text und heben es in das Bewußtsein des Lesers. Im Übergang vom impliziten Einverständnis zum expliziten Imperativ vollzieht sich die Wende in der Geschichte des Kriminalromans: 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.

Auf diesem Hintergrund setzt die Auseinandersetzung Glausers mit dem Genre ein. Glauser war ein begeisterter Leser von Kriminalliteratur; seine Replik auf Brockhoffs 'Zehn Gebote' nennt die meisten der prominenten Namen, die den Diskurs geprägt haben, angefangen von Schiller über Poe und Doyle hin zu Agatha Christie, Nero Wolfe und vor allem Georges Simenon, dem er als seinem Lehrer ausdrücklich Dank sagt. In seinen Briefen berichtet er mehrfach über genüßliches „Schundromanlesen" und bezeichnet gegenüber seiner Geliebten Beatrix Gutekunst seinen ersten Kriminalroman, *Der Tee der drei alten Damen* (1934), als „Schundroman mit Hintergründen".[27] Dieser scheinbaren Geringschätzung zum Trotz weist im Roman selbst die Ärztin Madge den Journalisten Cyrill O'Key mit den Worten zurecht: „Spotten Sie nicht über Kriminalromane! [...] sie sind heutzutage das einzige Mittel, vernünftige Ideen zu popularisieren."[28] Glausers „vernünftige Ideen" sind poetologische Überlegungen, in deren Fokus „der 'Roman' schlechthin, das Kunstwerk" steht: „Wäre es nicht eine lohnende Aufgabe für uns, ihm wieder Leser zuzuführen durch seinen verachteten Bruder, den Kriminalroman?"[29] Sein auktorialer Anspruch zielt programmatisch auf die Literarisierung des „verachteten Bruders", mit der er auch die Leser der Groschenhefte erreichen und „resozialisieren" will.

Glauser verleugnet dabei seine Beziehung zum kriminalliterarischen Kanon keineswegs, aber wo er in seinen Romanen auf ihn abhebt, produziert er anstelle von affirmativen subversive Schreibstrategien. In *Wachtmeister Studer* (1936), dem ersten Roman, der die gleichnamige Ermittlerfigur einführt, fungiert die fortwährende Romanlektüre als Leitmotiv. Glauser reflektiert damit auf die Eigendynamik der Schablonen, die die Handlungen seiner Figuren zu beeinflussen vermögen. Ein Mann legt ein falsches Geständnis ab, denn „in den Romanen, da kommt ja immer vor, daß einer sich für eine Frau opfert [...]"[30]; *John Klings Erinnerungen*, eine Groschenheftreihe, führen dazu, daß „die Burschen [...] John Kling spielen"[31] wollen. Auch Studer findet sich schließlich in einem literarisch vorgeprägten Verhaltensmuster wieder, das „den scharfsinnigen englischen Detektiv mit deduktiven Methoden à la Sherlock Holmes"[32] zitiert. Die Schwelle von der Selbstverständlichkeit, mit der die Schablonen ihre Funktion übernahmen, zu deren kritischer Beobachtung ist sichtlich überchritten.

In dem Roman *Matto regiert* (1936) weitet Glauser die Auseinandersetzung mit den Erkenntnisrastern der analysis zum Zentralthema aus. Studer, der durchaus in der klassischen Tradition der Ermittlerfiguren steht und dessen Methode eine in diesem Text betont konventionelle Kriminalistik ist, steht in der Figur des Dr. Laduner die sich allmählich etablierende Psychoanalyse gegenüber. Damit konfrontiert Glauser zwei Lesemodelle miteinander, die an sich beide konjekturale Verfahren sind[33], hier aber ein enormes Konfliktpotential entwickeln und die Eingleisigkeit der klassischen Erzählstruktur nachhaltig aufbrechen. Die traditionelle Anlage der Handlung ruft zunächst die Erwartungshaltung des Lesers gegenüber dem klassischen Schema ab. Studers Anteil an der Lösung des Falles ist als analysis erzählt; Zeugenverhöre, Indizien und schließlich ein Geständnis sind vertrautes Inventar, und die Perspektivierung aller Informationen über Studer legt den Leser programmatisch auf die klassische Lesehaltung fest. Dennoch gelingt es dem Leser nicht, den Textverlauf zu antizipieren. Von Anfang an offeriert der Text im eloquenten Spott Dr. Laduners eine ironische Brechung des kriminalistischen Modells, die Studers schwerfällige Skepsis gegenüber den Methoden des Arztes kontrapunktiert. Schritt für Schritt demontiert Glauser den Anspruch der analysis, die alleingültige Erkenntnis der Wahrheit hervorbringen zu können, indem er über Laduner ihre Koordinaten in Frage stellt. Die Ausführungen des Arztes heben die beiden Pole von Schuld und Unschuld, die als 'böse' und 'gut' den kriminalistischen Diskurs dynamisieren, virtuell auf: „Wir sind allesamt Mörder und Diebe und Ehebrecher ..."[34] Als am Schluß, im Moment des dénouement, beide Modelle miteinander kollidieren und Laduners Erklärung gegen das von Studer beigebrachte schriftliche Geständnis steht, wird deutlich, daß keines der beiden Modelle dem Fluch der Konjektur entgehen kann,

stets interpretative Entscheidung zu sein, keines von beiden vermag eine objektive Lösung zu garantieren, weil weder Laduner noch Studer letztlich dazu imstande sind, ihrer eigenen Bedingtheit zu entkommen. Glausers Weigerung, die beiden Methoden in eine Synthese zu überführen, hebt den hermetischen Scheinrealismus des klassischen Kriminalromans auf und öffnet damit seinen Text so weit, daß der Leser aufgefordert ist, selbst interpretative Entscheidungen zu treffen, ohne daß diese von vornherein durch logische Determination zugerichtet sind.

Ebenso wie Glauser verbindet auch Friedrich Dürrenmatt die Verwendung des Kriminalschemas mit der Intention, es zur Rehabilitierung der literarischen Kunst zu nutzen, indem er, so die Formulierung in seinem Vortrag 'Theaterprobleme' (1954), mit dem Schreiben von Kriminalromanen „Kunst da tut, wo niemand sie vermutet".[35] In seinem ersten Kriminalroman[36] *Der Richter und sein Henker* (1950), der noch verhältnismäßig eng an das klassische Modell anschließt, ist die von Glauser eingeleitete Veränderung bereits merklich weiterentwickelt. Der Romananfang ruft in ähnlicher Form wie bei Glauser zunächst die klassische Leseerfahrung ab: ein Mord ist geschehen, ergo wird nun eine Detektion folgen. Die Figur des Kommissar Bärlach – von der man unschwer Verbindungen zu Glausers Studer, aber auch zu Simenons Maigret ziehen kann – verstärkt die Erwartungshaltung. Aber es kommt bald zu Brüchen des Schemas: Bärlachs Verdacht und die Information, die in der Mappe des toten Schmied zu finden ist, werden nicht mitgeteilt. Die Spuren also, denen der Leser zu folgen gewohnt ist, werden ihm explizit vorenthalten – statt dessen aber legt der Autor auf einer anderen Ebene Spuren, die, nicht an Handeln oder Bewußtsein der Figuren gekoppelt, eigens für den Leser bestimmt sind. Auf diese Weise gelingt es Dürrenmatt, zwei Darstellungsebenen voneinander zu trennen, die im klassischen Kriminalroman zusammenfallen, nämlich die Informationsvergabe an den Leser einerseits und den Handlungsverlauf andererseits.

Ein plakatives Beispiel für die auf diese Weise gesteuerte Isotopiebildung ist die das Geschehen strukturierende Reihung von Zufällen.[37] Während die klassischen Detektive sich auf den affirmativ funktionierenden glücklichen Zufall verlassen können, stehen die Ermittler Dürrenmatts ihm weitaus problematischer gegenüber. Dies bedeutet jedoch nicht, daß der Zufall nur Index ubiquitären irrationalen Chaos' wäre. Er sabotiert lediglich die Schablonen des klassischen Modells, nicht aber das Funktionieren der Ermittlung, da diese hier bei niemand anderem als dem Leser liegt. Das Kalkül, mit dem der Zufall im Text angelegt ist, scheint am deutlichsten in dem Spiel mit dem Namen von Schmieds Mörder, Tschanz, auf. „Tschanz" ist dem englischen Wort für den Zufall, *chance*[38], annähernd homophon, und so stellt sich am Ende heraus, daß dem Leser Bärlachs Verdacht sehr wohl mitgeteilt wurde: mit „Das ist nur Zufall"[39] spricht Bärlach, als er am Tatort die Revolverkugel aufhebt, den Namen des Mörders ja bereits aus. Dürrenmatt vermeidet zwar einen Hinweis auf das englische Wort, läßt Tschanz aber an exponierter Stelle selber *chance* in seiner französischen Bedeutung gebrauchen. Die Verwendung des französischen Begriffes weist auf eine mögliche Realisierung der englischen Bedeutung hin, zeigt aber darüber hinaus die Veränderung an, die Tschanz' Rolle durch Bärlach erfährt; als „Zufall" (englische Bedeutung von *chance*) durchkreuzt er zunächst Bärlachs Pläne, der ihn daraufhin als „Möglichkeit" (französische Bedeutung) instrumentalisiert.

Ein zweites solches Strukturnetz bildet das Essen, das im Roman eine beträchtliche Rolle spielt[40], indem es das ganze Spektrum einer kulturkritischen Auseinandersetzung mit der menschlichen Justiz metaphorisiert; angefangen beim Topos der unbewußten, juristisch nicht verantwortlichen Grausamkeit des Tieres im von Bärlach für sich selbst verwendeten Bild der mäusefressenden Katze bis hin zu den Kulturritualen der Bankette Gastmanns. Die vielfach verzweigten Spuren laufen schließlich alle in der großen Essensszene zusammen, in der Bärlach Tschanz buchstäblich zu Gericht bittet.[41]

Die angebotene inhaltliche Lösung verschafft der Kriminalhandlung nachträglich eine Konsistenz, in der Lesen und Ermitteln wieder zusammengeführt werden. Das am Schluß eingeflochtene Bild des Schachspiels zitiert noch einmal das Programm der klassischen Kriminalerzählung seit Poe, erscheint aber nurmehr als Bruchstück der verschiedenen – hermeneutischen, juristi-

schen, literarischen, kulinarischen – Codes, die dem Leser in Form einer sprachlichen Collage die für ihn notwendigen Informationen vermitteln. Diese Indizien lassen jedoch dann und nur dann sich deuten, wenn der Leser die ihm angetragene Teilhabe an der Textkonstitution in einer die klassischen Strukturen subvertierenden Strategie akzeptiert und sich auf die Mikrostruktur des Textes einläßt. Verweigert der Leser sich dieser Art von Dialogizität, bleibt ihm als Alternative nur die Position des gefesselten, des passiven Lesers. Indem Dürrenmatt den Prozeß des Erkennens von der Ermittlerfigur ablöst und auf den Leser hin verschiebt, negiert er das klassische Modell nicht, er modifiziert es lediglich. Dem Detektiv fällt nicht länger die Aufgabe zu, dem Leser die Welt in verstehbaren Einheiten zu vermitteln; statt dessen präsentiert der Autor einen Text, der vom Leser selbst zu ermitteln ist.

Diese Tendenz erreicht in der Auseinandersetzung Peter Handkes mit dem Kriminalschema einen vorläufigen Höhepunkt. Der 1967 entstandene Text *Der Hausierer* denkt das Schema noch in gewissem Ausmaß affirmativ; die Spuren dieser 'Mordgeschichte' konvergieren zu einem Fall, der über die Erzeugung sprachlicher Ordnung lösbar wird. Im Gegensatz dazu wirken die Spuren, entlang derer die mit fast kontemplativer Ruhe erzählte Suche in *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) verläuft, wie marginale Beigaben. Zeitlich zwischen diesen beiden Texten ist die Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) situiert. In diesem Text übt Handke mit den Mitteln des kriminalliterarischen Diskurses radikale Kritik an der Schablonisierung sprachlicher Erkenntnis schlechthin,[42] indem er den Leser mit der Dissoziation seiner Wahrnehmungsmuster konfrontiert.

Während Glauser und Dürrenmatt ihre Texte jeweils als Kriminalromane bezeichnen und damit von vornherein eine bestimmte Erwartungshaltung des Lesers provozieren, deutet zunächst nichts darauf hin, daß *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* als Kriminalroman gelesen werden soll. Aber noch bevor die eigentliche Handlung einsetzt, aktiviert die Anlage des Textes ohne weitere Präliminarien das Wahrnehmungsprinzip, das literarisch als kriminalistisches codifiziert ist, nämlich lesend Konjekturen vorzunehmen. Titel, Motto und erster Satz des Textes scheinen sich aufeinander zu beziehen und eine Geschichte – die Geschichte eines Tormanns – anzudeuten, deren Zusammenhang allerdings vom Leser ergänzt werden müßte. Der Text selbst verweigert jede Bestätigung eines Zusammenhangs und läßt die drei „Indizien", denen der Leser einen Verweisungswert unterstellt hat, erst abschließend eine Bedeutung gewinnen, die wiederum auf das antizipierende Lesen zielt.

Unmittelbar im Anschluß an die auf den Leser ausgerichtete Finte des Anfanges setzt die Handlung mit einer Konjektur des Protagonisten ein; die „Tatsache", daß „nur der Polier von der Jause aufschaute",[43] legt Josef Bloch als Entlassungsmitteilung aus und verläßt sofort seinen Arbeitsplatz. Von da an strukturiert eine Bewegung den Text, die die Zurichtung von Sinneseindrücken im Prozeß ihrer Wahrnehmung anhand einer grundlegenden Entfremdung zwischen einer „Tatsache" und der von ihr ausgelösten Erkenntnis nachzeichnet. Die sprach- und erkenntniskritische Reflexion bedient sich dafür des klassischen Kriminalschemas als einer Supermetapher für die Wahrnehmungsraster, die die Aktualisierung eines Textes durch den Leser auf den Vollzug angelernter Schablonen reduzieren und damit seine Konstitution nach beiden Seiten repressiv festlegen.

Der Mord an der Kassiererin Gerda T. fungiert als Schlüsselreiz für das kriminalliterarische Schema, ohne daß aber die im Text als Zeitungsberichte eingestreuten polizeilichen Ermittlungen oder Blochs eigenes Verhalten nach dem Mord die aufgerufenen Erwartungen einlösten. Der Leser ist darauf angewiesen, sich zu Handkes Erzählung ähnlich zu verhalten wie zu der Dürrenmatts, nämlich den Stoff für eigene Konjekturen in ihrer ‚Textur' zu suchen. Aber Handke legt nicht wie Dürrenmatt Spurennetze aus, die eine zweite Ermittlungsebene bezeichnen; er demontiert statt dessen die für den Akt der Ermittlung, gleich ob sie von Leser oder Detektiv ausgeführt wird, grundlegende Erwartungshandlung, die auf logische Zusammenhänge hofft, indem er ein breites Spektrum an kriminalliterarischen Ingredienzen scheinbar wahllos über den Text verstreut. So ist Bloch etwa kaum weniger gewalttätig als der durchschnittliche

Groschenromantäter; seine verbalen wie physischen Attacken auf andere sind zahlreich und gehen bis zu blutigen Prügeleien. Auch finden sich neben dem Mord an der Kassiererin immerhin fünf gewaltsame Tode erwähnt, von denen einer – der „Fall" des vermißten Schülers – Bloch sogar eine detektivähnliche Rolle spielen läßt. Alle diese Hinweise aber bezeichnen stets disparate Einheiten, die ebenso wie die drei Anfangssätze nur eine ganz offensichtliche Beziehung zueinander haben: die Setzung eines Zusammenhangs bleibt ihnen vorenthalten.

Auch und vor allem am Schluß erfüllt der Text die programmierte Erwartung nicht; statt der Verhaftung des Mörders scheint wieder das Motiv des Tormanns auf, und die gewonnene Leseerfahrung legt nunmehr den Schluß nahe, daß der Text im Bild des Tormanns eine Allegorie des Lesens inszeniert.[44] Die Elfmetersituation der Schlußpassage, auf die sich der Titel der Erzählung wohl bezieht, dramatisiert das gegenseitige Ablesen und die sich daraus ergebende alternierende Folge von Vermutungen:

> Der Tormann überlegt, in welcher Ecke der andere schießen wird. [...] Wenn er den Schützen kennt, weiß er, welche Ecke er sich in der Regel aussucht. Möglicherweise rechnet aber auch der Elfmeterschütze damit, daß der Tormann sich das überlegt. Also überlegt sich der Tormann weiter, daß der Ball heute einmal in die andere Ecke kommt. Wie aber, wenn der Schütze noch immer mit dem Tormann mitdenkt und nun doch in die übliche Ecke schießen will? Und so weiter, und so weiter.[45]

Diese Verschränkung von Leseakt und Antizipation entspricht der Beziehung zwischen Autor und Leser, die Handkes Text mit Hilfe des Kriminalschemas wie eine solche Reaktionskette zwischen Elfmeterschütze und Tormann aufbaut: der Leser beobachtet einen Mord und erwartet daraufhin eine Kriminalhandlung. Der Autor kennt die Erwartung des Lesers und stellt die erwarteten Zusammenhänge nicht her, der Leser sucht die Demontage durch eigene Konjekturen zu antizipieren, und so weiter, und so weiter. Verlängert man nun diese Allegorie des Lesens in eine grundsätzliche Überlegung zur Textstrategie, so wäre der von Handke entworfene ideale Leser derjenige, der sich dem Text „völlig unbeweglich" aussetzt – und dem der Autor, der keinen Antizipationsbestrebungen mehr ausweichen muß, „den Ball in die Hände"[46] schießt: Der Kriminalroman war eben doch nicht so sehr die Geschichte eines Mörders und seiner Verfolgung als vielmehr die seines Lesers, den Handke wieder und wieder der Angst davor überführt, vorgefertigte Wahrnehmungsraster zu verlassen.

Handkes Text markiert einen äußersten Punkt in der von Glauser und Dürrenmatt bereits angedeuteten Subversion der auf den kriminalliterarischen Handlungs- basierenden Leserklischees. In dieser Hinsicht bleibt er auch kein singuläres literarisches Experiment. Als die deutsche Kriminalliteratur in den siebziger Jahren einen merklichen Wachstumsschub erfährt, zeichnet sich eine der Bewegung von Handkes Text entsprechende Veränderung im Bewußtsein von Autoren wie Lesern ab: als bewußt zitiertes und modifiziertes Modell wird das klassische Schema zum Bezugspunkt einer stark literarisierten und literaturreflexiven Auseinandersetzung mit Phänomenen der Wahrnehmung an sich. In den so entstehenden offenen Texten werden kaum mehr Entscheidungen für den Leser gefällt, sondern die Ermittlungsebene wird so verschoben, daß der Anteil des Lesers an der Konstitution des Textes zunehmend zur letzten Instanz der Ermittlungen wird. Die intertextuellen Bezüge beschränken sich dabei längst nicht mehr auf die kriminalliterarischen Vorbilder, sondern greifen auf die ganze deutschsprachige Literatur über.

Drei Beispiele für den neuen deutschen Kriminalroman können einen kurzen Querschnitt durch die Entwicklung der letzten Jahre bieten: Hans Werner Kettenbachs *Minnie oder Ein Fall von Geringfügigkeit* (1984), die Koproduktion von Bernhard Schlink und Walter Popp mit dem Titel *Selbs Justiz* (1987), und schließlich der erste Kriminalroman von Doris Gercke, *Weinschröter, du mußt hängen* (1988).

In *Minnie oder Ein Fall von Geringfügigkeit* erscheint das Geschehen als ausschließlich über

das Bewußtsein des Protagonisten Lauterbach perspektiviertes und damit in ähnlicher Form wie in Glausers *Matto regiert*. So kommt es zu einem verwandten Effekt: die Informationen werden stark selektiert und ihre Zusammensetzung subjektiviert. Kettenbach geht dabei freilich wesentlich weiter als Glauser, indem er aus dieser Subjektivierung überhaupt erst den zu lösenden Fall entstehen läßt und dabei etwa die Frage, ob Lauterbach Täter, Opfer oder Ermittelnder ist, jeder Klärung entzieht. Wie Handke geht es auch Kettenbach hauptsächlich um die Reflexion von Erkenntnisrastern und der durch sie bedingten Entfremdung von der Realität. Er zeichnet Lauterbach als Kombination aus verschiedenen Klischees – Karrierist, Playboy, Pedant, Rassist – und läßt ihn ohne das Stützkorsett der gewohnten Umgebung den Kontakt zur Wirklichkeit zunehmend verlieren. Als seine Erfahrungen mehr und mehr Angst erzeugen, fällt Lauterbach auf eingelernte Raster zurück, die der Text an das Medium des Kriminalfalls – statt wie bei Glauser, an die Groschenkriminalromane – koppelt, und beginnt, die zufälligen Sinneseindrücke als Schlüsselreize einer Kriminalhandlung aufzufassen.

An Verbrechen, mit und ohne Leichen, herrscht ähnlich wie in Handkes *Tormann* – der in mehrfacher Hinsicht bei diesem Buch Pate gestanden zu haben scheint – kein Mangel. Drei Morde geschehen, während Lauterbach sich in Nashville aufhält, nebst einem von ihm sogar miterlebten Banküberfall. Obwohl die Verbrechen faktisch in keiner Beziehung zu ihm stehen, wirkt schließlich ein Zeitungsbericht über einen weiteren Mord auf die desorientierten Wahrnehmungen des verängstigten Lauterbach katalytisch. Ganz im Stil des klassischen dénouement „rekonstruiert" Lauterbach nun einen Mordfall, in dem der „heftige, dumpfe Schlag"[47], der ihn in der ersten Nacht seines Urlaubs geweckt hat, ebenso seinen Platz findet wie der erlebte Banküberfall und schließlich auch die Begegnung mit der schwarzen Anhalterin Minnie.

Als Lauterbach in die Hände der amerikanischen Polizei gerät und deren Apparat schnell und effektiv klärt, daß der vermeintliche „Fall" nie existiert hat, werden Protagonist und Leser gleichermaßen auf einen umfassenden Kurzschluß ihrer Wahrnehmungsschablonen hingewiesen. Lauterbach hatte alle Zeichen so gelesen, daß sie in einem von ihm künstlich geschaffenen Zusammenhang einen Sinn ergaben; der Leser, gesteuert durch die Lauterbachs Bewußtsein unterstellte Datenselektion, hat an der Phantasmagorie via eigener Konjektur mitgeschrieben. In diesem Vorgang führt Kettenbach das intertextuell bedingte Funktionieren des klassischen Kriminalromans modellhaft vor: Lauterbach ist gleichzeitig ein Leser, der den schematischen Ablauf von Kriminalhandlungen in Form von Kriminalfilmen rezipiert hat, und ein Autor, der eigene Erfahrungen der Wirklichkeit nach diesem Schema zueinander in Beziehung setzt, um eine Geschichte zu erzählen – auf die der Leser der *Minnie* wiederum zunächst willig mit entsprechenden Antizipationen reagiert. Das von der Polizei vertretene Realitätsprinzip katapultiert das Modell jäh auf eine Metaebene, von der aus sich alle Kriminalromane gleichen: der Mordfall war nur Phantasie.

Auch in *Selbs Justiz* gibt es „den" Fall nicht im eigentlichen Sinne. Insgesamt fünf Fälle sind in einem geometrisch anmutenden Konstruktionsplan miteinander verknüpft. Die ironische Potenzierung des klassischen Schematismus exponiert die Komplexität, die der ermittelnde Ich-Erzähler Gerhard Selb im „Problem der Schuld- und Kausalketten"[48] erkennt. Ein den fünf Fällen entsprechend breites Typenspektrum von Tätern und Opfern bezeichnet gegenüber den früher so eindeutig festgelegten Charakteristika die Differenziertheit der Reflexion, die den Schematismus auch in puncto „Schuld- und Kausalketten" abgelöst hat. Dies wirkt auf die Position des Lesers insofern zurück, als die Einzelteile der Ermittlung nicht mehr automatisch zu einem Kontext sortiert werden, den der Leser nicht zu verantworten braucht; dieser wird im Gegenteil zur letzten Instanz der fiktionalen Kriminalhandlung gemacht. Der wortspielerische Titel *Selbs Justiz* weist von vornherein nicht nur auf die von Selb am Ende geübte Lynchjustiz hin, sondern weiter auf die Strategie des Textes, der den Leser in diesem letzten der fünf Fälle in die Position des Ermittlers und darüber hinaus in die des für ein Urteil Verantwortlichen drängt.

Die Romane von Kettenbach und Schlink/Popp setzen beide eine Reihe intertextueller Bezüge, deren Ausprägungen sich aber grundsätzlich voneinander unterscheiden. Kettenbach

nutzt den kriminalliterarischen Anteil für seine offensichtlich an Handke anschließende Kritik präfigurierter Wahrnehmung und prägt das Gespräch zwischen Lauterbach und einem amerikanischen Richter mittels eines ausgedehnten Gedichtzitates von Eduard Mörike. Der Effekt dieses Vorgehens zielt auf die Gegenüberstellung von Lauterbachs unreflektierter Abhängigkeit von Erkenntnisschemata einerseits und völliger literarischer Ignoranz andererseits. Schlink/Popps Text dagegen verhält sich zu einem bestimmten Anteil des kriminalliterarischen Diskurses eindeutig parasitär: der Privatdetektiv Gerhard Selb ist dem Modell amerikanischer tough guys der hardboiled school bis zur Persiflage nachgebildet. Der Text verleugnet diese Abhängigkeit nicht im geringsten, im Gegenteil: Selb selbst zitiert seine amerikanischen Paten ungeniert, wenn er vorgibt, sich dem „Klischee vom Whisky im Schreibtisch des Privatdetektivs"[49] zu verweigern. Der Text funktioniert einerseits über die Adaption der Stilmittel Dashiell Hammetts und Raymond Chandlers, schafft aber in der deutlichen Reflexionen seiner Bezugstexte gleichzeitig ironische Distanz zu den Vorbildern, die ihrerseits die Emanzipation vom klassischen Schema längst vollzogen haben. Dem steht eine ausgeprägte Vorliebe der handelnden Figuren für literarische Texte, insbesondere für Gottfried Keller, gegenüber. Die Einbeziehung des Romans *Der grüne Heinrich* funktioniert spiegelbildlich zu Handkes Technik, das Kriminalschema mit einem einzigen Schlüsselreiz abzurufen – hier über den Vornamen Judith, den eine der Figuren trägt und der zwei Männer dazu anregt, Kellers Roman wiederzulesen.

In Doris Gerckes Roman *Weinschröter, du mußt hängen* bilden explizite literarische Bezüge in noch höherem Ausmaß als bei Kettenbach und Schlink/Popp einen Teil des Bauplanes. Schon der Titel ist eines der zahlreichen Zitate, die in den Text eingeflochten sind. „Weinschröter, du mußt hangen, bist bei Nacht zum Weib gegangen", lautet der vollständige Vers; es handelt sich dabei um den letzten Satz eines Kinderliedes, das Gercke als Motto verwendet.[50] Solche Kinderlieder leiten jedes der relativ kurzen Kapitel des Buches ein. Bei näherer Betrachtung stellt sich ihr Bezug zur Handlung, die sie mit solcher Regelmäßigkeit interpunktieren, über eine strukturelle Verwandtschaft her: die Naivität kindlichen Sprachgebrauchs verbindet sich in den Kinderversen auffallend häufig mit dem Motiv des Todes, das offenbar mit großer Selbstverständlichkeit Teil der von den Erwachsenen so unschuldig imaginierten Kindheitsidylle ist. Eine ganz ähnliche Erfahrung macht die Kommissarin Bella Block, als sie in dem von ihr als idyllisches Refugium gedachten Dorf einen Mordfall ermittelt und schließlich auf ein Sexualverbrechen stößt, dessen Opfer, eine geistig zurückgebliebene Außenseiterin, ihre drei Vergewaltiger umbringt, um selbst unter dem seelischen Druck der erlittenen Demütigung weiterleben zu können.

Bella Block ist von Gercke mit einer Genealogie ausgestattet, die den – realen – russischen Dichter Alexander Block als ihren Großvater figurieren läßt. Dessen Gedichte bilden einen weiteren Zitatkomplex im Text und ergänzen gemeinsam mit den Kinderreimen als lyrische Form die beiden Prosaanteile, das Geständnis Marias und die in merklich anderem Stil gehaltene Erzählung von Bella Blocks Ermittlung, die einander abwechslend auch sprachlich die Oberfläche des Textes strukturieren. Marias in der Ich-Form gehaltene Berichte erst über die Vergewaltigung, dann über die drei von ihr ausgeführten Morde, in einfachem Satzbau und kolloquialem Wort- und Tempusgebrauch, bieten dem Leser Informationen, die der Kommissarin nicht gleichzeitig zugänglich sind. Im Gegensatz dazu erfährt Bella Block, Perspektivfigur der Ermittlung, früher den Namen der Mörderin. Gerckes Abgrenzung von der kriminalliterarischen Tradition verläuft über diese Aufteilung des Textes in zwei verschiedene Mitteilungsebenen, so daß der Leser von Anfang an gezwungen ist, mehr und anders als die Ermittlerin zu lesen. Die Kontrafaktur der Detektion durch die monologische Darstellung der Mörderin weicht die Konturen der Positionen von Täter und Opfer in gesellschaftskritischer Absicht auf und macht das schematische Lesen insofern unmöglich, als sie die Frage nach der Identität eines Mörders mit der Frage verschränkt, ob der Mörder dann auch zu verurteilen sei.

Den drei Romanen von Kettenbach, Schlink/Popp und Gercke sind einige Merkmale gemeinsam, die das Gros der zeitgenössischen Kriminalliteratur repräsentieren: als Kriminalromane bekennen sie sich zur gattungstypologischen Intertextualität des Genres, ohne diese dabei

ausdrücklich zu markieren; gleichzeitig praktizieren sie eine Form gattungsübergreifender Intertextualität, deren Bezüge nicht nur markiert, sondern direkt in die Handlung verwoben werden. Drittens schließlich zielen die Texte strategisch darauf ab, den Leser in immer höherem Ausmaß für das eigene Lesen verantwortlich zu erklären, ein Vorgang, bei dem dem Wandel in der spezifischen Intertextualität der Kriminalliteratur entscheidende Bedeutung zukommt.

Die Genese der Kriminalliteratur aus den Sammlungen des Pitaval trägt vor jeder möglichen Trivialität des Genres zunächst einmal intertextuelle Züge, die Schiller in seiner Apologie des heiklen Stoffes bereits mit einem rezeptionsästhetischen Konzept verschmilzt: didaktische Intention und der Anspruch historischer Wahrheit sollen den Autor gegenüber dem Leser seiner Verantwortung für die publikumsträchtige Unmoral entheben. Aber erst als Edgar Allan Poe das Verbrechen in die Fiktion überführt, entwickelt die Kriminalliteratur ihre eigentliche in der Amoralität kompromißloser Ästhetisierung begründete Appellstruktur. Hochstilisierte Logik statt ängstlicher Didaktik, über Literaturzitate perspektivierte Intertextualität statt einer Bindung an pseudohistorische Prä-Texte erzeugen ein funktionsfähiges Lesemodell, das mittels seiner objektivierten Strategien den Leser zur – fast – gleichberechtigten Mitschrift des Textes aufruft. Arthur Conan Doyle ist so bereits in der Lage, auf die gattungsspezifische Intertextualität der „sensational literature" hinzuweisen und dies in kaum verschleierten Leseregeln rezeptionsästhetisch auszuwerten.

In dem Moment aber, in dem das Bewußtsein für die Interdependenz von Vorhandenem und Neuem 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 zu 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 zugleich aber jede freie Konjektur. Die explizite, gattungsübergreifende Intertextualität erweitert diese repressive Funktion insofern, als sie dazu dient, auch außerhalb der Kriminalliteratur angesiedeltes Wissen als präfiguriertes anzubieten.

Im Golden Age der Kriminalliteratur ist die Intertextualität ganz selbstverständlich immer einer Zentrierung der verschiedenen Codes unterworfen, die in einem Text anwesend sein können. Die Polyphonie, die von expliziten und impliziten Zitaten angedeutet wird, ist die Maske eines Monologes, der alle Zitate auf das Telos der Kriminalerzählung, die Auflösung des Falles, ausrichtet. Als Friedrich Glauser in *Matto regiert* mit der Psychoanalyse dem logisch-kriminalistischen Monolog einen zweiten gegenüberstellt und damit einen Dialog erzwingt, bricht die erkenntnistheoretische Ästhetisierung auf, und die Intertextualität des Kriminalromans erhält als Folie kritischer Auseinandersetzung mit überlebten Schablonen eine völlig neue Dimension.

Nachdem im deutschen Sprachraum die Grenze vom geschlossenen zum tendenziell offenen Kriminalroman überschritten ist, entwickelt der kriminalliterarische Diskurs eine kreative Dynamik, die fähig ist, mit dem klassischen Schema als Modellfall des Lesens konstruktiv zu arbeiten. So hebt Friedrich Dürrenmatt in der Trennung von Kriminalhandlung und Lesehandlung die Hierarchisierung der Codes auf; sein Text ist sich der Teilhabe an verschiedenen, autonomen Codes bewußt und spielt mit ihnen so, daß die Aktualisierung durch den Leser ebenfalls autonom – nicht über antizipierbare Schablonen – verlaufen kann. Im Gespräch zwischen dem Kommissar Bärlach und dem Schriftsteller reflektiert Dürrenmatt Intertextualität als ein Phänomen, das dem Text nicht vorgängig ist, sondern ihn im Akt des Lesens trägt, mit anderen Worten also nicht als Beziehung zu vorstrukturiertem Wissen, sondern als jene gewollte Polyphonie des geschriebenen Textes, die für die moderne Literatur kennzeichnend ist.[51] Für Dürrenmatt ist der Rechtsfall Anlaß für die Erörterung eines poetischen Verfahrens, in dem der intertextuelle Modus bereits weit über die Kriminalliteratur hinausgreifend ein Mittel zur Selbstreflexion des Autors wird.

Peter Handkes Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* repräsentiert als Grenzphänomen zwischen Literatur und Kriminalliteratur ein Stadium, in dem die Konturen des Genres nach beiden Seiten hin verschwimmen. Die Koexistenz schriftlicher und filmischer Medien und die davon bedingte Inflation von Wiederholungen des klassischen Schemas haben eine derartige Übercodierung dieses Schemas bewirkt, daß ein einziges seiner Versatzstücke es in toto abrufen kann: das Kriminalschema ist zu einer einzigen großen Schablone degeneriert. Handkes radikal kritische Auseinandersetzung mit dem unfreien ‚klassischen Leser' diagnostiziert ein rezeptionsästhetisches Phänomen, das, nach den Implikationen seines Textes zu schließen, ein Resultat der Intertextualität an sich ist und die Grenzen der Kriminalliteratur überschreitet: die von Texten erzeugten Zusammenhänge werden im Vorgang der Rezeption als Wahrnehmungsschablonen auf jeden anderen Text übertragen. Die Dissoziationsbewegung, der Handke diese Schablonen in seinem Text unterwirft, verzerrt die immer noch harmonistische Polyphonie Glauserscher oder Dürrenmattscher Textmodelle zur Kakophonie.

Der zeitgenössische deutsche Kriminalroman ist das Resultat eines anhand von Glauser, Dürrenmatt und Handke exemplifizierbaren Wandels in der Beziehung zwischen Intertextualität und rezeptionsästhetischem Konzept. Bei Kettenbach, Schlink/Popp und Gercke markieren die intertextuellen Bezüge keine weitere Ebene der Determinierheit, sondern evozieren alternative Lesemodelle, indem sie über das Genre hinausweisen. Doch funktioniert der moderne deutsche Kriminalroman noch immer parasitär zu seinen Vorläufern, wenn er sich selbst als Kriminalroman bezeichnet und damit an der Gattungstradition automatisch teilhat. Aber der Einfluß dieser internen intertextuellen Einbindung hat sich parallel zur gattungsübergreifenden Intertextualität ebenfalls grundlegend gewandelt; die Hermetik des alten Modells dient nunmehr einerseits zur dauernden Reflexion von Lesehaltungen und kann andererseits auch als geliehene Pose eines Erzählens dienen, das sich im Kontext postmoderner Literaturtheorie nicht mehr selbst verantworten möchte. Während Intertextualität für den klassischen Kriminalroman die repressive Steuerung der Rezeption bedeutete, hat sich also ihre Funktion im modernen deutschen Kriminalroman praktisch umgekehrt: hier meint sie die Öffnung der Texte auf eine Maximierung des rezeptionsästhetischen Unbestimmtheitsbetrags hin, der die Grenzen zwischen Literatur und Kriminalliteratur auf bloße Metaphern reduziert.

Anmerkungen

[1] Stefan Brockhoff, „Zehn Gebote für den Kriminalroman", zitiert nach: Friedrich Glauser, *Wachtmeister Studers erste Fälle*. Kriminalgeschichten, hrsg. v. Frank Göhre, Zürich 1989, S. 177–180, hier S. 177.

[2] Bereits Friedrich Glauser stellt diese Übereinstimmung fest. Vgl. F. G., „Offener Brief über die ‚Zehn Gebote für den Kriminalroman'", in: F. G., *Wachtmeister Studers erste Fälle* (vgl. Anm. 1), S. 181–191, hier S. 182. Eine ausführliche Beschreibung dieser Statuten gibt Julian Symons in seinem Buch *Mortal Consequences*. A History – From the Detective Story to the Crime Novel, London u. a. 1972, S. 100–105. Der Schwur, der von den Mitgliedern des London Detection Club bei ihrer Aufnahme geleistet werden mußte, illustriert die Statuten lebhaft: "Do you promise that your Detectives shall well and truly detect the Crimes presented to them, using those wits which it may please you to bestow upon them and not placing reliance upon nor making use of Divine Revelation, Feminine Intuition, Mumbo Jumbo, Jiggery-Pokery, Coincidence or the Act of God? Do you swear never to conceal a vital clue from the reader? Do you promise to observe a seemly moderation in the use of Gangs, Conspiracies, Death-Rays, Ghosts, Hypnotism, Trap-Doors, Chinamen, Super-Criminals and Lunatics, and utterly and forever to forswear Mysterious Poisons unknown to Science?" – Abgedruckt zum ersten Mal in vollständiger Form in: Henry Reymond Fitzwalter Keating (Hrsg.), *Crime Writers*. Reflections on Crime fiction by Reginald Hill, P. D. James, H. R. F. Keating, Troy Kennedy Martin, Maurice Richardson, Julian Symons, Colin Watson. London 1978, S. 76. – Dieser Schwur vermittelt ein klares Bild nicht nur von der Zielrichtung des Reglements, sondern auch von der augenzwinkernden Selbstironie seiner Erfinder – neben Sayers und Chesterton auch Ronald Knox –, die in Brockhoffs „Zehn Geboten" (vgl. Anm. 1) bereits verlorenging.

[3] In: Howard Haycraft (Hrsg.), *The Art of the Mystery Story*. A Collection of Critical Essays, New York 1946, S. 189–193. In Deutschland wird die Tradition der Regelkataloge von Helmut Heißenbüttel fortgesetzt, der 1966 erneut „Spielregeln des Kriminalromans" zusammenstellt; vgl. H. H., *Über Literatur*, Olten/Freiburg 1966, S. 96–110.

[4] Die Intertextualität der Gattung Kriminalroman ist von Ulrich Suerbaum, auf dessen Darstellungen meine Überlegungen u. a. beruhen, konzise umrissen worden; siehe U. S., „Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen", in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität*. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 35), Tübingen 1985, S. 58–77.

[5] Vgl. dazu u. a. folgende Studien: Fritz Wölcken, *Der literarische Mord*. Eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur, Nürnberg 1953; Edgar Marsch, *Die Kriminalerzählung*. Theorie, Geschichte, Analyse, München 1972; Ulrich Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. Ein gattungsgeschichtlicher Essay (Schwerpunkte Romanistik. 14), Frankfurt 1975; Peter Nusser, *Der Kriminalroman* (Sammlung Metzler. 191), Stuttgart 1980; sowie Jochen Vogt (Hrsg.), *Der Kriminalroman*. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, 2 Bde. (UTB. 81. 82), München 1971, und Jörg Schönert (Hrsg.), *Literatur und Kriminalität*. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England und Frankreich 1850–1880. Interdisziplinäres Kolloquium der Forschergruppe „Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1770–1900" München 15./16. Jan. 1981 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 8), Tübingen 1983.

[6] Exemplarische Positionen in dieser Debatte beziehen Zdenko Skreb, „Der Detektivroman", in: Z. S./Uwe Bauer (Hrsg.), *Erzählgattungen der Trivialliteratur* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. 18), Innsbruck 1984, S. 195–209, und Gerhard Schmidt-Henkel, „Die Leiche am Kreuzweg", in: G. S.-H. u. a., *Trivialliteratur*. Aufsätze, Berlin 1964, S. 142–161. Skreb spricht dem Kriminalroman jede mögliche Entfaltung als „wirkliche[s] Kunstwerk" (S. 206) ab, während Schmidt-Henkel die Frage der Trivialität mit dem programmatischen Verzicht auf „eine generelle Verurteilung durch das Sammelwort" (S. 161) beantwortet. Insgesamt tendiert die Forschung dazu, dem Kriminalroman literarische Qualitäten zwar zuzugestehen, aber dabei immer die Begrenztheit seiner schematischen Struktur zu bemängeln.

[7] Grundlegende Überlegungen zu einem solchen Konzept der Rezeptionsästhetik stellte vor allem Wolfgang Iser an; vgl. W. I., *Der implizite Leser*. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett (UTB. 163), München ^{3}1988 (^{1}1972). Umberto Eco entwickelte die Thesen weiter in U. E., *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, übers. v. Heinz-Georg Held (Edition Akzente), München 1990, darin besonders S. 61–82 (Original: *Lector in fabula*. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, Milano 1979).

[8] Brockhoff, „Zehn Gebote" (vgl. Anm. 1), S. 180.

[9] Glauser, „Offener Brief" (vgl. Anm. 2), S. 186. Der Beitrag wurde mit einem Begleitbrief, in dem Glauser einen öffentlichen Meinungsaustausch der Kriminalromanleser über beide Modelle anregte, am 25. März 1937 an die *Züricher Illustrierte* abgeschickt, jedoch nicht veröffentlicht.

[10] S. 186.

[11] S. 187.

[12] Die Ausgabe trug den Titel *Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*. Nach dem französischen Werk des Pitaval durch mehrere Verfasser ausgearbeitet und mit einer Vorrede begleitet herausgegeben von Schiller, 4 Bde., Jena 1792. Die Vorrede ist wieder abgedruckt in: Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, München o. J. (1968), Bd. 4, S. 963–965.

[13] S. 964.

[14] ebd.

[15] Hitzig/Häring (Willibald Alexis), Vorwort zu J. E. H./W. H. (Hrsg.), *Der neue Pitaval*. Eine Sammlung der interessantesten Criminalgeschichten aller Länder aus älterer und neuerer Zeit, 60 Bde., Leipzig 1842–1890, Bd. 1 (1842); zitiert nach der Neuausgabe des ersten Bandes, Frankfurt 1986, S. 11.

[16] ebd.

[17] S. 10.

[18] Vgl. dazu Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*. Die Geburt des Gefängnisses (stw. 184), Frankfurt 1977 (Original: *Surveiller et punir*. Naissance de la prison, Paris 1975). Die Zusammenhänge zwischen Rechtsgeschichte und Kriminalliteratur zeigt Hans-Otto Hügel in seiner ausgezeichneten Studie *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive*. Theorie und Geschichte der deutschen Detektiverzählung im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1978, bes. S. 83–196, umfassend auf.

[19] Carlo Ginzburg, „Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes", in: Umberto Eco/Thomas Sebeok (Hrsg.), *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei*. Dupin, Holmes, Peirce (Supplemente. 1), München 1985, S. 125–179, bes. S. 165f., Zitat S. 165. (Original: „Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method", in: U. E./Th. S. [Hrsg.], *The Sign of Three*. Dupin, Holmes, Peirce, Bloomington/Ind. 1983, S. 81–118). Dieser Band bezeichnet eine wichtige Erweiterung der Forschungen zur Kriminalliteratur in Richtung auf die semiotisch orientierte Textanalyse; die erarbeiteten Ansätze legen nahe, das erkenntnistheoretische Konzept des konjekturalen Paradigmas auf die Gemeinsamkeiten von kriminalistisch-kriminalliterarischen und zeitgenössischen wissenschaftlichen Verfahren hin zu untersuchen. Eine solche Perspektive überschreitet allerdings die Kapazität der vorliegenden Studie und muß daher späteren Projekten vorbehalten bleiben.

[20] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Riga 1781), hrsg. v. Wilhelm Weischedel als Bd. 3/4 (stw. 55) der *Werkausgabe Immanuel Kant*, Frankfurt 1968, bes. S. 46–48, 97–100 u. 134–159.

[21] In: E. A. P., *The Fall of the House of Usher and other Writings*. Poems, Tales, Essays and Reviews, hrsg. v.

David Galloway, London 1986, S. 189–224, hier S. 189.

[22] In: Poe, *The Fall* (vgl. Anm. 21), S. 480–492, hier S. 480.

[23] *The Murders in the Rue Morgue* (vgl. Anm. 21), S. 205.

[24] Suerbaum, „Intertextualität und Gattung" (vgl. Anm. 4), S. 61.

[25] *A Study in Scarlet*, in: A. C. D., *The Complete Sherlock Holmes*, London 1981, S. 15–86, hier S. 1–25.

[26] S. 24.

[27] Brief im August 1932, in: Glauser, *Briefe*, hrsg. v. Bernhard Echte und Manfred Papst, 2 Bde., Zürich 1988 ff., Bd. 1: 1911–1935, S. 409–412, hier S. 410.

[28] *Der Tee der drei alten Damen*, Zürich 1988, S. 133.

[29] „Offener Brief" (vgl. Anm. 2), S. 188.

[30] *Wachtmeister Studer*, Zürich 1989, S. 141.

[31] S. 175.

[32] S. 169 f.

[33] Vgl. dazu Ginzburg, „Indizien" (vgl. Anm. 19), sowie im gleichen Band Thomas S. Sebeok / Jean Umiker-Sebeok, „ ‚Sie kennen ja meine Methode'. Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes", S. 28–87, bes. S. 51–74.

[34] Glauser, *Matto regiert*, Zürich 1989, S. 247.

[35] In: F. D., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. v. Franz Joseph Görtz, Zürich 1988, Bd. 7, S. 28–69, hier S. 68 f.

[36] Es ist vielfach diskutiert worden, ob und inwieweit Dürrenmatts Kriminalromane der Gattungstypologie entsprechen oder nicht, so u. a. bei Günter Waldmann, „Kriminalroman-Antkriminalroman. Dürrenmatts Requiem auf den Kriminalroman und die Anti-Aufklärung", in: Vogt (Hrsg.), *Der Kriminalroman* (vgl. Anm. 5), Bd. 1, S. 206–227; Peter Spycher, *Friedrich Dürrenmatt.* Das erzählerische Werk, Frauenfeld 1972, bes. S. 139 f.; Jan Knopf, *Friedrich Dürrenmatt*, München 1988, S. 48 f. Aus dieser Diskussion 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.

[37] Für eine umfassende, wenn auch tendenziöse Aufarbeitung des Zufalls und seiner Funktion im Werk Dürrenmatts vgl. Waldmann, „Kriminalroman-Antikriminalroman" (vgl. Anm. 36).

[38] Diese Übereinstimmung stellt Edgar Marsch fest („Die Kriminalerzählung" [vgl. Anm. 5], S. 227).

[39] Dürrenmatt, *Der Richter und sein Henker*, in: F. D., *Gesammelte Werke in sieben Bänden* (vgl. Anm. 35), Bd. 4: *Romane*, S. 9–117, hier S. 21.

[40] Vgl. dazu Alois Wierlacher, *Vom Essen in der deutschen Literatur.* Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass, Stuttgart 1987, bes. S. 220–222.

41 Zur Doppelung des Wortsinnes von „Gericht" vgl. Hans Bänzinger, „Die Gerichte und das Gericht von Alfredo Traps in einer ländlichen Villa", in: Gerhard Knapp (Hrsg.), *Friedrich Dürrenmatt.* Studien zu seinem Werk (Poesie und Wissenschaft. 33), Heidelberg 1976, S. 218–232, bes. S. 221.

[42] Zur Koppelung von Kriminalschema und Sprachkritik vgl. Peter Pütz, *Peter Handke*, Frankfurt 1982, S. 30–49, sowie Manfred Mixner, *Peter Handke*, Kronberg 1977, S. 124–141.

[43] Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt 1970, S. 7.

[44] Zu diesem Begriff und seiner Anwendung vgl. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt 1988. (Teil 1 der Originalausgabe u. d. T. *Allegories of Reading.* Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, New Haven/London 1979).

[45] Handke, *Die Angst des Tormanns* (vgl. Anm. 43), S. 124.

[46] S. 125.

[47] Kettenbach, *Minnie oder Ein Fall von Geringfügigkeit*, Zürich 1984, S. 21.

[48] Schlink/Popp, *Selbs Justiz*, Zürich 1987, S. 55.

[49] S. 99.

[50] *Weinschröter, du mußt hängen*, Hamburg 1988, S. 7. Die Kinderverse sind entnommen der Sammlung *Allerleihrauh.* Viele schöne Kinderreime, Frankfurt 1962.

[51] Vgl. dazu Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität", in: Broich/Pfister (Hrsg.), *Intertextualität* (vgl. Anm. 4), S. 1–30, sowie Ingeborg Hoesterey, *Verschlungene Schriftzeichen.* Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne, Frankfurt 1988, bes. S. 164–196.