

3 Kriminalroman als Genre: Definitionen

3.1 Problemstellung

*Der Kriminalroman handelt in sowohl typologisierten als auch ‚freien‘ Erzählmustern von Verbrechen und deren Aufklärung.*²⁶

Definition Kriminalroman

Das ist, in denkbar knapper und zugespitzter Form, die übliche Definition von Kriminalroman als Genreprodukt.²⁷ Sie orientiert sich am ‚Sujet‘ und definiert dieses wiederum als den narrativ hergestellten Zusammenhang von Verbrechen und Ermittlung. Traditionell wird die genreorientierte Kriminalliteratur abgegrenzt von literarischen Erzähltexten, die zwar das Kriminalsujet (Verbrechen und Ermittlung) nutzen, aber – z.B. aufgrund ihrer Themenvielfalt, ihres literarischen Anspruchs, ihrer sprachlichen Gestaltung usw. usf. – dem Genre nicht zugerechnet werden sollen oder wollen. Dabei wird für diese Zurechnung bzw. Nicht-Zurechnung jeweils nicht nur das Zusammenwirken von Produktion, Distribution und Rezeption beobachtet, vielmehr müssen z.B. auch Traditions- und Kanonbildungen berücksichtigt werden, die in mehrfacher Weise in die jeweilige Gegenwart hineinwirken.

Die zitierte Definition enthält Begriffe aus unterschiedlichen Verwendungszusammenhängen: Während ‚Erzählmuster‘ mindestens im Bereich der Literatur und im Bereich von literaturbezogenen Diskussionen als hinreichend definierter, verständlicher Begriff angesehen werden kann, und ‚Aufklärung‘ ein Begriff des Alltags wie verschiedener Diskurszusammenhänge ist – eben auch solcher, die sich auf den Kriminalroman beziehen, ist ‚Verbrechen‘ zwar alltagssprachlich und literarisch gebräuchlich, aber doch auch, womöglich vor allem, ein Fachbegriff aus den Bereichen von Justiz und Rechtswissenschaft. Hier ist ‚Verbrechen‘ (aber nicht etwa ‚Verbrecher‘) eindeutig definiert.²⁸ Doch diese Definition gilt nicht für

Verbrechen als unbestimmter Begriff

26 Thomas Wörtche: Kriminalroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Georg Braungart hg. von Harald Fricke. Bd. II H–O. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 342–345, hier S. 342.

27 Ähnlich die Handbücher von Peter Nusser: Der Kriminalroman. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 200, sowie Edgar Marsch: Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse. 2. durchges. u. erweiterte Auflage. München: Winkler 1983; vgl. auch die Beiträge in Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998.

28 § 12 Strafgesetzbuch in der derzeit gültigen Fassung: „(1) Verbrechen sind rechtswidrige Taten, die im Mindestmaß mit Freiheitsstrafe von einem Jahr oder darüber bedroht sind. (2) Vergehen sind rechtswidrige Taten, die im Mindestmaß mit einer geringeren Freiheitsstrafe oder die mit Geldstrafe bedroht sind. (3) Schärfungen oder Milderungen, die nach den Vorschriften des Allgemeinen Teils oder für besonders schwere oder minder schwere Fälle vorgesehen sind, bleiben für die Einteilung außer Betracht.“ (Aktuelle Gesetzestexte können über die Website des Bundesministeriums für Justiz eingesehen werden, URL: <http://bundesrecht.juris.de/>.)

Kriminalromane, denen man sich trotzdem aus einer Rechtsperspektive annähern kann.

Man kennt im Bereich des Rechts den ‚unbestimmten Rechtsbegriff‘: Das ist, grob gesagt, ein Begriff in einem Gesetzestext, dessen Bedeutung weder im Gesetz selbst geregelt ist, noch sich aus dem sprachlichen Kontext des Gesetzes erschließen lässt. Solche Begriffe entstammen in der Regel dem Alltag oder spezifischen Lebens- und Arbeitsbereichen: ‚Gewissen‘ gehört ebenso dazu wie die ‚guten Sitten‘, aber auch Quantifizierungen wie ‚erheblich‘ oder Qualifizierungen wie ‚fachgerecht‘. Derartige Rechtsbegriffe müssen von Fall zu Fall mit Bedeutungen versehen werden, die sich auf die Lebens- und Realitätsbereiche beziehen, in denen der zu beurteilende rechtliche Sachverhalt (sei er nun straf- oder zivilrechtlich) angesiedelt ist. Unbestimmte Rechtsbegriffe sind sozusagen Einfallstore für außerrechtliche Wirklichkeiten und deren Wissen, Vorstellungen, Einstellungen usw. Freilich gibt es im Recht selbst wiederum Regeln, wie und in welchen Grenzen ein unbestimmter Rechtsbegriff mit Bedeutung gefüllt werden kann. Entsprechend umstritten und umfangreich besprochen ist der seit 1941 geltende Mordtatbestand, § 211 des geltenden Strafrechts, der eine ganze Fülle von unbestimmten Rechtsbegriffen enthält:

(2) Mörder ist, wer aus Mordlust, zur Befriedigung des Geschlechtstrieb, aus Habgier oder sonst aus niedrigen Beweggründen, heimtückisch oder grausam oder mit gemeingefährlichen Mitteln oder um eine andere Straftat zu ermöglichen oder zu verdecken, einen Menschen tötet.

Die Analogie zum Kriminalroman und dazu, wie das Verbrechen in literarischen Texten Bedeutung gewinnt, bietet sich an: Verbrechen ist für den literarischen Text ein unbestimmter Begriff, der erst in diesem selbst mit Bedeutung versehen wird. Zugrunde liegt dem eine einfache Formel: Genau diejenige Handlung ist das Verbrechen, die durch die Spuren, die sie hinterlassen hat, die Ermittlungen und/oder die Täterverfolgung in Gang bringt. Insofern bildet der Kriminalroman tatsächlich die Tautologie der außerliterarischen Realität ab: Verbrechen ist das, was als solches verfolgt wird. Dabei unterscheiden sich selbstverständlich die strafjuristischen Selektionsprozesse von den ästhetisch-literarischen. Die wenigsten Verbrechenstatbestände, die in der Realität verfolgt werden, finden ihren Weg in Kriminalromane. Genau hier muss die bloß sujetbezogene Definition versagen – sie kann nicht von erklären, warum bestimmte Verbrechen zwar den Weg in die Literatur, doch nicht in den genrebestimmten Kriminalroman finden können. Gleichzeitig ist ‚Verbrechen‘ aber auch für den literarischen Text ein Einfallstor für Wissen, Vorstellungen und Einstellungen aus der Umwelt, die aber, wie im Justizsystem, von Produzenten und Rezipienten dem Rahmen angepasst werden müssen, den die Textwelt vorgibt: Der Mord im Text muss weder noch wird er häufig den Tatbestand erfüllen, der im geltenden (deutschen) Strafgesetzbuches definiert ist.

3.2 „Kasus“ und „Rätsel“

Der Literaturwissenschaftler André Jolles hat in seiner Reflexion der ‚Einfachen Formen‘ Verbrechen als etwas bezeichnet, das „zweierlei“ sein kann, „je nachdem wir es [...] selbständig gegenständlich oder, im juristischen Sinne, als *Verstoß gegen eine Regel*, als gesetzwidrige Handlung erfassen“²⁹ (S. 174, Hervorhebung i. O. gesperrt). Und je nachdem, generiert es unterschiedliche literarische Formen:

André Jolles

Im „Kasus stellen wir uns die Welt als ein nach Normen Beurteilbares und Wertbares vor“. Die „Normen“ sind in diesem Fall die Straftatbestände des Gesetzes, aus denen durch „Hinzufügungen“ unendlich viele ‚Geschichten‘ hervorgebracht werden können, die dann (ob fiktional oder nicht) jeweils einmalige Fälle werden, die Jolles als ‚unerhörte Begebenheiten‘ versteht. Er spricht ihnen die „Neigung“ zu, „sich zur Kunstform zu erweitern – wir fügen hinzu, Novelle zu werden. [...] Damit zerstörte aber die Kunstform in ihrer Eigengesetzlichkeit die Einfache Form, aus der sie gewachsen war“ (S. 191).

Im Detektivroman dagegen erscheint für Jolles das Verbrechen als „selbständig gegenständlich“, denn es entsteht für ihn aus der einfachen Form des ‚Rätsels‘:

Die Heimlichkeit des Verbrechers, das Rätsel des Verbrechens hat sich in der Neuzeit von einer Kurzform zu einer Groß Erzählung erweitert, der Detektiv-erzählung. Wir haben hier den Verbrecher, der sich und sein Verbrechen verrät, aber in der Verrätselung wiederum selbst die Möglichkeit seiner Entdeckung eröffnet, und den Aufdeckenden, der das Rätsel löst und die Abgeschlossenheit durchbricht, vor uns (S. 148f.).

Während für „Kasus“, und in seinem Gefolge die Novelle, das Gesetz die materiale Grundlage bildet, aus der die narrativen Repräsentationen hervorgehen, müssen „Rätsel“ und Detektivroman die empirische Wirklichkeit des Verbrechens unterstellen, dessen wesentliche Eigenschaft die Heimlichkeit ist, die zur Aufklärungshandlung zwingt. „Kasus“ und „Rätsel“ konstituieren beide das Verbrechen als ‚unerhörte Begebenheit‘, doch aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Genau genommen teilen aber ‚Novelle‘ und ‚Detektivroman‘ (mindestens in den Varianten, auf die Jolles sich bezieht) den Wahrnehmungsmodus für Verbrechen. Es ist ein ‚Ereignis‘, das narrative und bedeutungszuweisende Folgen, aber eben auch weitere Handlungen nach sich ziehen muss. Schon die Justiz ist, indem sie Sachverhalte auf die Normtatbestände bezieht, konstruktiv tätig und nimmt ‚Hinzufügungen‘ nach den Notwendigkeiten ihrer Verfahren vor.³⁰ Doch geht es bei

29 André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. (1930) 6. unveränd. Auflage. Tübingen: Niemeyer 1982.

30 Dementsprechend ist Jolles eher für die Selbstreflexion der Strafjustiz fruchtbar gemacht worden, vgl. Thomas-Michael Seibert: *Was der Fall ist und was daraus wird: Erzählungen im Strafverfahren*. In: *Jenseits des rechtsstaatlichen Strafrechts*. Hg. vom Institut für Kriminalwissenschaften und Rechtsphilosophie Frankfurt/M. Frankfurt/M. u.a.: Lang 2007, S. 649–659.

„Kasus“/Novelle und bei „Rätsel“/Detektivroman darum, ‚Verbrechen‘ aus dem Kontinuum alltäglicher Lebensstatsachen herauszuheben und zu einem be- und verarbeitbaren Objekt zu machen, das einem Verursacher zugeschrieben werden kann.

3.3 Detektion als Arbeit

Hans-Otto Hügel

Der Literaturhistoriker Hans-Otto Hügel hat 1978 eine Studie zur *Theorie und Geschichte der deutschen Detektiverzählung im 19. Jahrhundert* vorgelegt,³¹ die für die Geschichte der deutschen Genreliteratur hätte bahnbrechend sein können, wären die vielfältigen Anregungen stärker aufgenommen worden. Hügel konnte das Vorurteil entkräften, demzufolge die deutschsprachige Kriminalliteratur sich wesentlich von Übernahmen aus den englischen und französischen Sprachräumen gespeist habe.³² Indem er die ursprünglichen Publikationsorte für Kriminalliteratur im deutschen Sprachraum aufsuchte (Taschenbücher und Anthologien, Zeitungen und Zeitschriften), förderte er eine Vielzahl von bis dahin unberücksichtigten Texten, Textsorten und Autoren zutage. Damit konnte erst die deutsche (bzw. deutschsprachige) Genregeschichte bis in das frühe 19. Jahrhundert perspektiviert werden. Die die üblichen hochliterarischen Positionen (etwa von Schiller, E. T. A. Hoffmann und Droste-Hülshoff) wurden zwar nicht ausgelassen, aber doch wesentlich ergänzt.

Der literarhistorische Wissenszuwachs wurde aber vor allem dadurch möglich, dass Hügel die gängige sujetorientierte Definition der Genreliteratur (Verbrechen und seine Aufklärung) reflektierte und in gewisser Hinsicht sozialhistorisch unterfütterte: Detektivisches Handeln, Ermitteln wurde nicht mehr als beliebige Rätsellösung gesehen, sondern – u. a. in Anlehnung an Ernst Bloch – als ‚Arbeit‘:

Verbrechensaufklärung
als Arbeit

Hauptsächlich im Sektor der Arbeit entscheidet es sich auf welcher Ebene sozialer Existenz sich der einzelne befindet [...] und in dieser liegt meiner Meinung nach der Schlüssel zur Figur des Detektivs, zur Detektion und damit zum Wesen der Detektiverzählung. Detektion in den Detektivgeschichten ist Verbrechensaufklärung, die als Arbeit geleistet wird (S. 27).

Zwar bleibt das Verbrechen bei Hügel als ‚ontologische Gegebenheit‘ unhinterfragt und insofern der ‚selbständigen Gegenständlichkeit‘ im Sinn von Jolles ver-

31 Hans-Otto Hügel: *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektiverzählung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1978.

32 In diesem Vorurteil, das sich, Hügel zum Trotz, bis heute halten konnte (vgl. nur Melanie Wigbers: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006) steckt eine richtige Beobachtung, nämlich die, dass sich das Genre Kriminalroman von Anfang an im Austausch zwischen den unterschiedlichen Sprach- und Nationalkulturen entwickelte.

haftet, doch mit der Definition der Detektion als Arbeit gewinnt man einen eigenständigen Zugang zum außerliterarischen Kontext, mindestens zu den je nössisch diskutierten und diskursivierten Vorstellungen von und Einstellungen zur Arbeit. Damit lassen sich – umgekehrt – Aspekte der Binnendifferenzierung im Genre erfassen, die je dargestellten Textwelten können aus dem Blickwinkel der Positionen der Ermittlerfiguren beschrieben und typologisiert werden.³³

3.4 Die Geschichten des Detektivromans

Definitionen des Kriminalromans bzw. der Genrezugehörigkeit neigen gelegentlich zur tautologischen Schlichtheit, mit der die Literarizität des Genres unterschätzt wird. Man kann nicht widersprechen, wenn Kriminalromane als Erzähltexte wahrgenommen werden, in denen Verbrechen und ihre Aufklärung dargestellt werden, doch genügt dies auch nicht, um beispielsweise einen Kriminalroman von der Handakte eines Staatsanwalts zu unterscheiden, in der man überdies einen erklecklichen Anteil an Fiktionalität einerseits, an Dramatisierungsrhetorik andererseits vermuten darf.

Die Konzeption der Genregeschichte kann, das zeigte sich schon bei Hügel, von einer Definition nur profitieren, mit deren Hilfe Konstanz und Wandel erfasst werden können. Der Hamburger Anglist Peter Hühn hat ebenfalls schon vor einiger Zeit diesem Desiderat mit der Skizze einer Theorie des literarischen Verbrechens abzuhelpen gesucht, die im Folgenden kurz dargestellt werden soll.³⁴ Die Studie konzentriert sich im Wesentlichen auf das klassische Schema des Detektivromans (Conan Doyle, Agatha Christie, mit jeweils kurzen Ausblicken auf Texte der Hardboiled-Schule und auf den Polizeiroman bei Ed McBain). Die wichtigsten Überlegungen sind jedoch verallgemeinerbar und können sowohl auf die

Peter Hühns Theorie des literarisierten Verbrechens

33 Mit dem Arbeitsbegriff lassen sich auch wesentliche Aspekte des Genrewandels erfassen. Die folgende Beschreibung bei Hügel bezieht sich beispielsweise auf einen inzwischen obsolet gewordenen Stand der Binnendifferenzierung im Genre: „Gegen die Auffassung, daß die in Detektivgeschichten dargestellte Verbrechensaufklärung Arbeit sei, könnte eingewendet werden, daß in der Detektivverzählung nur ein auf die äußeren Vorgänge beschränkter Arbeitsbegriff erzählerisch verwirklicht wird. Dies ist soweit richtig, daß weite Bereiche – z.B. persönlich-psychologische Probleme im Bereich der Arbeit (etwa: vor welche Ängste stellt die Berufswahl, welche Faktoren bestimmen die Berufswahl?) und Themenbereiche wie die von Arbeit und Pflicht, Arbeit und Erziehung, Arbeit als Berufung etc. – so gut wie nicht dargestellt werden [das hat sich geändert]. Man mag mit der Feststellung einer so beschränkten Problematik das relativ geringe ästhetische Niveau vieler Detektivverzählungen begründen. Es gilt aber festzustellen, daß diese thematischen Aussparungen nicht in allen Detektivverzählungen gemacht werden; es gibt Beispiele aus der Geschichte der Detektivverzählung, in denen z.B. psychologische Probleme der Berufswahl dargestellt werden“ (S. 33).

34 Peter Hühn: Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte in der Detektivliteratur. (1987) In: Vogt (Hg.): Der Kriminalroman (Anm. 27), S. 239–254; der Text ist ursprünglich auf Englisch erschienen unter dem Titel *The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction*. In: *Modern Fiction Studies*, Vol. 33 (1987), S. 451–466 (s. URL: <http://www.cla.purdue.edu/english/mfs/vol33.htm> (28.09.08)). Zitatnachweise im fortlaufenden Text aus der deutschen Fassung.

Frühzeit der Genreentwicklung als auch auf deren Binnendifferenzierungen in der Folgezeit übertragen werden.

Das Verbrechen, das noch nicht aufgeklärt ist, zeigt eine in der Welt des Textes nicht hinnehmbare Störung der Ordnung an, die durch die zuständigen Institutionenvertreter (Polizei, Gericht) oder (bei deren Versagen) durch ‚nicht-so-zuständige‘ Akteure (Detektiv, Betroffener) behoben werden muss, und zwar dadurch, dass der Urheber des Verbrechens namhaft gemacht, bezeichnet wird. Der Verbrecher wird durch die Aufklärung zum verantwortlichen Protagonisten einer Verbrechensgeschichte. Die ‚Aufklärung‘ erweist sich demnach als Austausch eines Signifikats, denn an die Stelle der Störung tritt der Störer. Damit werden die „essentiellen Komponenten jeder Erzählung als einer hochgradig organisierten wie auch organisierenden Struktur“ identifiziert: gemeint sind „Ursprung, Akteur, Kausalzusammenhänge, zeitliche Sequenzen, Ziel“ (S. 241).

Insofern unterscheiden sich Detektiv- bzw. Kriminalgeschichten nicht prinzipiell von den narrativen Operationen, auf die sich auch die Strafjustiz stützen muss, wenn sie Verbrechen als zurechenbare Handlung(en) der Vergangenheit in der Gegenwart ihrer Verfahren konstituiert bzw. konstituieren muss, um im Sinne Legendres³⁵ ihre Repräsentationsaufgaben erfüllen zu können; für den Bereich der Rechtstheorie wäre insofern auf die anhaltende Diskussion³⁶ über die Konstitution von Norm und Sachverhalt im Verfahren zu verweisen.

Nur in einer Narration kann das individuelle Verbrechen so er- und verarbeitet werden, dass es zur Selbstbeschreibung und zur Selbststabilisierung einer Gesellschaft beiträgt. Wenn die literarisch-fiktionale Verbrechens- und Ermittlungsdarstellung im Bereich allgemeiner Funktionen der Narrativität lokalisiert wird, ergibt sich eine zweite Überlegung: Der literarische Text entscheidet stets selbst

35 Pierre Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater. Lektionen VIII* (1989). Aus dem Französischen von Clemens Pornschlegel. Mit einem Nachwort von Clemens Pornschlegel und Hubert Thüning. Freiburg i. B.: Rombach 1998, S. 39: „Das Verbrechen muß als Übertretung repräsentierbar sein, es muß vorstellbar sein. Seine Repräsentation als Übertretung ist der einzig mögliche Weg, das Verbot selbst präsent zu machen. Es muß durch einen greifbaren Beweis in Szene gesetzt werden, die Katastrophen der Übertretung müssen inszeniert werden. Die sophokleische Tragödie ist letztlich ein Traktat über die Fundamente des Verbots. Jede Gesellschaft, wenn sie dem grauenhaften Verbrechen begegnet, muß dieses Verbrechen noch einmal symbolisch, vermittelt durch Prozeduren und deren Regeln durchleben. Das Verbrechen muß vermenschlicht und als Übertretung dargestellt werden, damit ihm ein Platz in der Sprache gegeben werden kann. Erst als Repräsentiertes erhält es Sinn. Die kausale Kette, die ein Individuum schließlich ein Verbrechen begehen lassen [sic!], ist deswegen keine bloß individuelle Angelegenheit“.

36 Vgl. schon Joachim Hruschka: *Die Konstitution des Rechtsfalles. Studien zum Verhältnis von Tatsachenfeststellung und Rechtsanwendung*. Berlin: Duncker u. Humblot 1965 sowie Wilhelm Schapp: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. (1953) Frankfurt/M.: Klostermann 1985. Daran anschließend: Walter Grasnack: *Über Schuld, Strafe und Sprache. Systematische Studien zu den Grundlagen der Punktstrafen- und Spielraumtheorie*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) 1987. Einen neueren Überblick über dieses Gebiet liefert Gabriele Löscher: *Bausteine für eine psychologische Theorie richterlichen Urteilens*. Baden-Baden: Nomos 1999.

darüber, was in seiner Welt als Verbrechen gilt und was nicht; Übereinstimmungen mit außer-literarischen Verbrechensdefinitionen können sich zufällig ergeben, sie können gewollt sein, sie sind aber niemals notwendig.

Vor diesem Hintergrund definiert Hühn:

Unter Rückgriff auf Gérard Genettes und Seymour Chatmans Unterscheidung zwischen Geschichte und Diskurs kann die narrative Organisation des klassischen Kriminalromans wie folgt definiert werden. Die normale Konstellation von Geschichte und Diskurs (die abstrahierbare präexistente Folge von Ereignissen und Handlungen versus ihre narrative Vermittlung) tritt zweimal in Erscheinung. Die Geschichte des Verbrechens wird im Diskurs der detektivischen Ermittlung vermittelt; die Geschichte der detektivischen Untersuchung ihrerseits wird durch den Diskurs des Erzählers vermittelt (beispielsweise in Dr. Watsons uneingeweihten schriftlichen Berichten über Holmes' Ermittlungen). In beiden Fällen ist die Geschichte größtenteils verborgen, so dass der Leser in doppeltem Sinne rätselt – indem er nämlich versucht, die mysteriöse Verbrechensgeschichte mit Hilfe der beinahe genauso mysteriösen Ermittlungsgeschichte auszumachen (S. 240).

Definition der narrativen Organisation des klassischen Kriminalromans

Die Herstellung von Wissen über Vergangenes und/oder Verborgenes in einer zum Schluss ‚wahren‘ Geschichte wird selbst zum Gegenstand des Erzählens, so dass der Wechsel der Bezeichnung von ‚Störung‘ zu ‚Täter‘ immer erhalten bleibt. Diese prinzipielle Doppelstruktur³⁷ ist nicht auf die klassische Detektivgeschichte beschränkt. Für sie gilt als Spezifikum lediglich die doppelte Verrätselung, die Hühn bei Conan Doyle als paradigmatisch identifiziert. Doch das Handeln des Detektivs wird seinerseits in der Erzählung zurechenbar, prinzipiell werden Wissen und Wahrheit mit der Ermittlerfigur verbunden, der Normträger profiliert sich in seinem (wiederum erzählerisch dargestellten, nicht etwa nur behaupteten) Handeln. Auch hier ist der Bezug zu Justiz und Strafverfolgung offenkundig, denn auch in deren Akten werden die Ermittlungsschritte als Ermittlungsgeschichte stets mitgeführt, um ihre Gerichtsfestigkeit (die spezielle Glaubwürdigkeit der Justiz) zu gewährleisten.

Gleichzeitig kann die allgemeine Strukturdefinition des Detektivromans auf dessen literarhistorische Entstehungsbedingungen bezogen werden, die Stephen Knight und viele andere auf die Vorstellung einer funktional, nicht mehr ständisch fundierten Wahrheitsinstanz beziehen: Knight verweist zunächst auf die Ermittlungsdarstellung in William Godwins *Caleb Williams* (1794), die es nur zu einer Protoform bringen konnte, denn „Godwin cannot imagine his inquirer as a bearer of truth“.³⁸ Die (noch) ständisch organisierte Gesellschaft in Godwins Text lässt

Strukturdefinition des Detektivromans

37 Vgl. dazu Tzvetan Todorov: Typologie des Kriminalromans. (1966) In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1998, S. 208–215.

38 Stephen Knight: Crime Fiction, 1800–2000: Detection, Death, Diversity. Houndmills, New York: Palgrave MacMillan 2003, S. 12.

den Ermittler nicht zu, der unabhängig von seiner sozialen Stellung nur der Wahrheit verpflichtet ist und diese als Imputation auch aussprechen könnte. (Vergleichbares kann man bei E. T. A. Hoffmann beobachten, und zwar sowohl in *Das Fräulein von Scuderi* als auch in *Die Marquise de la Pivardiere*, wo die Text- und Plotstrukturen die Noch-nicht-Denkbarkeit der Detektivfigur abbilden, siehe dazu unten.)

Der klassische Detektivroman konzipiert – so Hühn – die Arbeit des Detektivs als Interpretation eines vom Verbrecher angelegten Rätseltextes, im Prinzip als klassische hermeneutische Anstrengung, wenngleich unter der erschwerenden Bedingung, dass der Autor dieses Textes (der Verbrecher) seinen Leser in die Irre führen will – in seinem Sinne wäre die richtige Lektüre diejenige, mit der die Wahrheit verfehlt wird. Aber wie jeder andere Text emanzipiert sich auch das Werk des Verbrechers insofern von seinem Urheber, als es Bedeutungszuweisungen ermöglicht, die gegen die Urheberintention gerichtet sind: In der Differenz der willkürlichen und der unwillkürlichen Zeichen liegt die Chance des lesenden/interpretierenden Detektivs.³⁹ Diese Differenz gilt bekanntlich für alle Texte, was einen guten Teil des Charmes der Vorstellung ausmacht, dass der Detektiv selbst ein Leser sei (und jeder Leser ein Detektiv).

So erweist sich die Ermittlung im Detektivroman als ein Kampf um die Text- und Deutungshoheit, der in der klassischen Schemaverwirklichung regelmäßig und selbstverständlich vom Ermittler für sich (und für die Ordnung) entschieden wurde. Diese Selbstverständlichkeit ist der Diversifizierung des Genres zum Opfer gefallen: Hühn nennt in diesem Zusammenhang schon die Hardboiled-Variante, die wesentlich darauf beruht, dass die textinterne Gesellschaft das Interesse an der Wahrheit und ihrer Beziehung zur Moralität verliert und dem Machtkampf des Detektivs den Boden entzieht. Doch wird die Detektivfigur dann zum Wahrheitsgaranten für den Leser, er wird zum Medium für das Wissen über die Gesellschaft.

Die (metaphorische) Verknüpfung von Textproduzenten mit enträtselnden Lesern, die wiederum Texte produzieren, die ihrerseits nach Deutung verlangen, scheint sich vor allem in späteren (bzw. neueren) Phasen der Genreentwicklung zu bestätigen, die auf die Dominanz der klassischen Rätselkrimis folgen. Sie sind bestimmt durch eine Ausweitung des Figurenarsenals, in dem immer häufiger Profis der Deutungsberufe (Journalisten, Autoren) auftauchen, damit aber auch schon an Prototypen wie etwa den „Father Brown“ bei G. K. Chesterton anknüpfen.

39 Vgl. dazu Poes Dupin-Erzählungen: *The Murders in the Rue Morgue*, *The Mystery of Marie Rogêt* und *The Purloined Letter*, auf die hier noch mehrfach verwiesen werden wird.

3.5 ,Krimigenre‘

Spricht man demnach von ,Krimi‘, dann meint man die genrezugehörige Kriminalliteratur (und im weiteren Sinne auch die entsprechenden Formate in Film und Fernsehen). Nicht jeder fiktional-literarische Erzähltext, der Verbrechen und Strafverfolgung thematisiert, der Ermittlung und Strafjustiz darstellt, wird dem Genre zugerechnet. Die Ausbildung des Genres ,Krimi‘ sowie sein Wandel werden hier als Ergebnisse von Kommunikationsvorgängen angesehen, und zwar sowohl in synchroner als auch in diachroner Perspektive. Beteiligt sind dabei sowohl die Autoren als auch die Leser, beteiligt sind aber auch die Handelnden in den Produktions- und Distributionsapparaten (von Agenten, Lektoren und Marketingleuten bis zur Buchhandlung, in der es womöglich einen Regalaufbau mit der Überschrift ,Romane‘ gibt – und vis à vis einen zweiten, der mit ,Kriminalromane‘ bezeichnet ist. Und schließlich haben sich die ,krimibezogenen‘ Diskurse verfestigt und institutionalisiert. Man trifft in diesem Bereich nicht nur auf spezialisierte Rezensenten, für die in den Medien wiederum spezialisierte Formate zur Verfügung stehen (Kolumnen, spezielle Sendeplätze und Sendeformen im Radio und im Fernsehen). Darüber hinaus werden alljährlich eine ganze Reihe von überregional beachteten ,Krimifestivals‘ ausgerichtet, an deren Organisation häufig auch Autorenvereinigungen wie „Syndikat“ und „Sisters in Crime“ beteiligt sind. Für die starke Institutionalisierung des Genres sprechen schließlich auch die zahlreichen Preise und Stipendien, die an Autorinnen und Autoren des Genres vergeben werden. Es gibt in der Tat kein anderes Genre der erzählenden Literatur, das einen derartigen Grad an Institutionalisierung auf lange Sicht für sich in Anspruch nehmen kann. Schon deshalb böte sich das Genre auch für literatursoziologische Studien an. Sein anhaltender Erfolg erscheint logisch, sobald man in der ,schönen Literatur‘ insgesamt ein Medium erblickt, mit und in dem Gesellschaften sich selbst beschreiben. Die gesellschaftliche Ordnung, darauf ist unten näher einzugehen, tritt immer dann in Erscheinung, wenn ihre Normen übertreten werden. Das ist exemplarisch im Bereich der strafrechtlichen Normen der Fall, deren Übertretung wiederum Sujetkern der kriminalliterarischen Genretexte ist.

Kriminalliteratur als Genre

Die Autoren des Genres sind in aller Regel auch seine intensiven Leser,⁴⁰ die über ihre Lektüren nicht nur berichten (etwa in Rezensionen), sondern auch das Genre und die Genreentwicklung in essayistischen Texten reflektieren.⁴¹ Diese Art der Selbstbeobachtung wurde von einigen Autoren ausgeweitet zur Formulierung von Regeln, die, sofern sie nicht von vornherein ironisch zu verstehen waren, dem

40 Vgl. dazu Ulrike Landfester: Die Spuren des Lesers. Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 22 (1990), S. 413–435.

41 Vgl. für die angelsächsische Kriminalliteratur nur das umfangreiche literaturkritische Œuvre von Julian Symons sowie den kanonischen Text von Raymond Chandler: *The Simple Art of Murder*, der zuerst 1944 im *Atlantic Monthly* erschienen und in der Fassung von 1950 bei der University of Texas zugänglich ist, URL: <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html> (12.05.2009).

Genre einen festen Rahmen, Autoren und Lesern feste Orientierungsmarken geben wollten.⁴² Derartigen Festschreibungen des Genres zu einer ‚positivierten Ordnung‘ waren keine Erfolge beschieden, Abweichungen von der Genreordnung wurden dem Markt überlassen und bei entsprechenden Erfolgen dem Genre als Innovationen einverleibt und so auch in den genrebezogenen Diskursen verstanden – selbst wenn, wie im Falle der oben diskutierten Romane von Schenkel, das innovatorische Moment sich als Rückbesinnung erweisen kann. Beobachtet man das Genre vom Ordnungsstandpunkt aus, dann teilt es mit anderen gesellschaftlichen Ordnungssystemen die Alternative, auf Störungen durch Exklusion oder durch Inklusion reagieren zu können – den Störer also, sei er Verbrecher oder Text, als Außenseiter zu verurteilen oder als Innovator zu begrüßen.

42 Vgl. beispielsweise S. S. Van Dine: *Twenty Rules for Writing Detective Stories* (1928) oder auch die *Zehn Gebote für den Kriminalroman*, die der Schweizer Autor Stefan Brockhoff 1937 in der Zürcher Zeitung veröffentlichte.