



## Der auktoriale Suizid

Auflösungserscheinungen in THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES

Wieland Schwanebeck, Dresden

### Nachlass

Billy Wilder, der in seinen Filmen eine zum Teil pathologische Aversion gegen Intellektuelle kultiviert und auch in Interviews wiederholt das Kriterium der auktorialen Intention gegen Interpretationsversuche in Stellung gebracht hat, beginnt seinen 22. Spielfilm mit einem regelrecht poststrukturalistisch anmutenden Gag. Wilder setzt nämlich an den Anfang von THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES, der 1970, also kurz nach der Publikation der bekannten Roland-Barthes-These vom Tod des Autors (vgl. Barthes 2007) in die Kinos kam, ein Requiem auf den Autor: Dr. Watson ist längst verstorben, und während der Credits wird sein Nachlass geplündert. Es ist ein paradoxer Vorgang: Einerseits wird mit der rituell anmutenden Öffnung der Schatulle dem Willen des Autors Watson Genüge getan (der nämlich verfügt hat, die Kiste dürfe erst 50 Jahre nach seinem Ableben geöffnet werden), andererseits ist die Geste intrusiv, wird doch das diaristische Archiv Watsons und damit auch – der Titel nimmt es vorweg – das Innenleben seines Kompagnons offengelegt, Watson einerseits also als Brücke zum ‚Objekt der Begierde‘ aufgerufen und dabei zugleich abermals symbolisch zu Grabe getragen. Barthes’ polemische Attacke führt bekanntlich das historische Argument, wonach der moderne Autorschaftsbegriff nur vor dem Hintergrund der seit der Renaissance aufkommenden kapitalistischen Ideologie gedacht werden kann (vgl. Barthes 2007: 186); Michel Foucault schließt hieran an, wenn er die Unhintergebarkeit der Autorfunktion postuliert, insofern diese eine „Eigentumsform“ kennzeichne, die den Autor justiziabel mache (Foucault 2007: 211) – beide Argumentationsstränge verknüpfen sich im Aspekt des sowohl als Privileg wie auch als Bürde des Autors fungierenden Copyrights. Was geschieht, wenn dieses erlöscht – denn nichts anderes geschieht hier mit dem Verstreichen von Watsons testamentarischer Sperrklausel –, visualisiert die von Maurice Binder entworfene Credit-Sequenz von THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES.

In dieser Szene, die eher den Auftakt für ein Biopic zu liefern scheint,<sup>1</sup> bringen die Nachlassverwalter die einzelnen Reliquien ans Licht, die in der Summe den Holmes-Mythos bilden;<sup>2</sup> die entsprechende Montage ist eine ungewöhnlich dozierende, geradezu thesenhafte Sequenz innerhalb von Wilders Werk. Das zeigt sich nicht nur in einer audiovisuellen Koinzidenz, wenn das von Miklós Rózsa komponierte, im Film aber Holmes zugeschriebene romantische Geigenthema des Films in dem Moment anhebt, als das entsprechende Notenblatt aus der Kiste geholt wird, sondern auch in einer regelrecht provokativen Gegenüberstellung: Der Name des Holmes-Erfinders Arthur Conan Doyle wird über eine Schachtel mit Spritzbesteck gelegt, noch in derselben Einstellung wird die Spritze aus der Schatulle genommen und angesetzt – worüber sich der Credit der beiden Drehbuchautoren (Wilder und I. A. L. Diamond) legt. Die auf einen Zwischenschnitt verzichtende und damit Kontinuität zwischen Vorlage und Adaption suggerierende Einstellung impliziert eine mindestens doppeldeutige Botschaft – die Autoren werden qua visueller Veranschaulichung zu Überlebensgehilfen des Mythos Holmes stilisiert („das Instrument lag unberührt in der Schachtel – *wir* haben es herausgeholt und damit dem Prätext neues Leben injiziert“), zugleich konnotiert die Spritze, auf die der kokainsüchtige Holmes in Momenten geistiger Stagnation angewiesen ist,<sup>3</sup> ein Abhängigkeitsverhältnis und eine Drohung.

Falls Wilder mit den Credits von Sherlock Holmes den Autor Conan Doyle begraben wollte, um *seine* apokryphe Holmes-Geschichte zu erzählen, dann scheint sich diese Intention in der Ausführung ins Gegenteil verkehrt zu haben – zumindest, wenn man die schwierige Rezeptionsgeschichte des Films berücksichtigt. Tatsächlich liegen die Dinge nicht so einfach. *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES* lässt sich zwar, wie der folgende Beitrag zeigen wird, als ein Duell zweier unterschiedlicher filmischer Paradigmen lesen, doch endet dieses eher mit einer Geste der Auflösung, die sich in dekonstruktiver Manier gegen den Urheber selbst kehrt. Dabei wird es weder darum gehen, abermals die Qualitätsdebatte um den HOLMES-Film aufzugreifen, der wohl nur noch absoluten Wilder-Novizen als „übersehenes Meisterwerk“ erschlossen werden muss, noch eine erneute anekdotische Rekapitulation seiner Produktionsgeschichte vorzunehmen – wiewohl beide

---

<sup>1</sup> Die Rahmenhandlung erinnert nicht zuletzt an den von der Beerdigung des Helden in Stationen seines Lebens zurückblendenden *LAWRENCE OF ARABIA* (1962). An David Leans Epen hatte sich Wilder in der Konzeption seines Films orientiert; ursprünglich war sogar eine umfangreichere Rahmung mit einer eigenen Spielhandlung angedacht, in der ein Nachfahre Dr. Watsons in den Besitz der Schatulle kommt (vgl. Sikov 1998: 516).

<sup>2</sup> Dass die wenigsten davon tatsächlich Arthur Conan Doyles Texten entstammen, sondern u. a. von Illustratoren wie Sidney Paget hinzugefügt wurden, zählt längst zu den Gemeinplätzen der Holmes-Forschung und ist in Filmen wie *MR. HOLMES* (2015) oder der BBC-Serie *SHERLOCK* (2010ff.) wiederholt aufgegriffen worden. Wilders Film verfügt ebenfalls über dieses Wissen, etwa wenn sich Holmes bei Watson darüber beklagt, er müsse mit einer albernem Kostümierung dem von Watson geschaffenen, öffentlichen Bild seiner Person entsprechen, worauf sein Kompagnon lediglich erwidert: „Blame it on the illustrator!“

<sup>3</sup> In *The Sign of Four* (1890) rechtfertigt Holmes seinen Drogenkonsum mit folgenden Worten: „I suppose that its influence is physically a bad one. I find it, however, so transcendently stimulating and clarifying to the mind that its secondary action is a matter of small moment.“ (Conan Doyle 1966: 125).

Aspekte nicht zu vernachlässigen sind, insofern sie die Rezeptionsgeschichte des Films bis heute geprägt haben.

### **Wilder gegen Holmes**

Billy Wilder gilt unter den großen Filmemachern des Old Hollywood als der genreflexibelste, hat er doch unter anderem im Film noir (*DOUBLE INDEMNITY*, 1944), Melodrama (*SUNSET BOULEVARD*, 1950) und natürlich immer wieder in der Komödie gewirkt. Einen waschechten Krimi (jedenfalls so, wie man den Terminus im Deutschen vornehmlich versteht, nämlich als Detektivgeschichte) hat Wilder dagegen nicht hinterlassen – selbst seine einzige Adaption eines Agatha-Christie-Stoffs (*WITNESS FOR THE PROSECUTION*, 1957) vermischt Elemente des Gerichtsfilms mit Anleihen beim Melodrama und Theater, insbesondere der *comedy of manners*. Zwar werden Mord und Verbrechen auch in komödiantischen Wilder-Stoffen immer wieder thematisiert, doch greift er dabei nie auf traditionelle Ermittlungsplots zurück. Detektivfiguren und Polizisten kommen bei Wilder notorisch zu spät (etwa in *SOME LIKE IT HOT*, 1959) oder werden im Handumdrehen korrumpiert (*IRMA LA DOUCE*, 1963), und ebenso wenig Respekt wie den Ermittlern wird den strukturellen Geboten des Krimiplots entgegengebracht: Wilder hat niemals so gegen den *Whodunit* polemisiert wie Alfred Hitchcock, der zwar sehr wohl einige gedreht, in Interviews aber eine (wiewohl fragwürdige) Trennung zwischen *mystery* und *suspense* behauptet hat: Beim *Whodunit* handele es sich um ein wenig kinotaugliches, allein aufs Ende hinarbeitende Genre, das keine Emotionen biete und folglich zu meiden sei (vgl. Truffaut 1984: 74). Sowohl Hitchcock als auch Wilder haben sich denn auch mit regelrechten Anti-Krimis profiliert: Wenn Wilder in *FEDORA* (1978) zunächst ein Rätsel um das Schicksal der großen Diva strickt, dann aber ihr Geheimnis noch vor dem letzten Akt lüftet, wiederholt er damit nur Hitchcocks radikale Geste aus *VERTIGO* (1958), nämlich die vor den Showdown gesetzte Rückblende aus der Sicht von Judy. Vielleicht beugen sich damit beide implizit der Einsicht, zu der Tzvetan Todorov beim Blick auf die literarische Gattung gelangt: Im Kriminalroman, so Todorov in seiner Theoretisierung des Genres, gibt es für Kreative gemeinhin nichts zu holen, weil sich die gelungensten Exemplare innerhalb rigider Grenzen bewegen müssen und ein über diese Grenzen hinauswachsendes Exemplar nicht mehr dazugehört. Demnach wird dasjenige Exemplar der Gattung das beste sein, „über das man nichts (Besonderes) sagen kann.“ (Todorov 1998: 209)

Wilders Film beinhaltet eine in diesem Zusammenhang wichtige Lektion darüber, dass sich ohne Berücksichtigung der Erwartungshaltung aufseiten der Rezipienten sowie des paratextuellen Rahmens letztlich überhaupt nicht vom Gelingen oder Scheitern eines Werks sprechen lässt.<sup>4</sup> In einer Schlüsselszene gegen Ende des Films präsentiert Mycroft Holmes der Königin den Stolz der britischen Marine: einen Prototyp für ein Unterseeboot, mit dem

<sup>4</sup> Wilder selbst erinnert sich, dass einige Previews seiner Filme schlechte Bewertungen durchs Publikum erhielten, weil dieses nicht über das Genre des Films informiert worden war: „LOST WEEKEND was a disaster until they were told it was serious“ (im Gespräch mit Lemon 2001: 55).

die britische Seehoheit auf Jahre gesichert werden soll. Die Demonstration gerät zum Desaster; nicht nur, weil die Monarchin das plötzliche Attackieren gegnerischer Schiffe aus der Tiefe des Meeres als unsportlich und „un-English“ ablehnt, sondern auch, weil sie den Zweck des hypermodernen Kriegsgeräts zunächst hartnäckig verkennt und es für ein Ausflugschiff hält („Where is the glass bottom?“). Victoria, die hier als ein Pastiche-Element unter vielen auftritt, dürfte kaum als moralisches Wertezentrum des Films intendiert sein, wiewohl der Vorspann interessanterweise Wilders Regie-Credit neben ihr Konterfei platziert. Jedoch unterstreicht ihr Cameo einen wichtigen Punkt: Rezipiert man *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES* als Detektivgeschichte beziehungsweise als Sherlock-Holmes-Geschichte, dann vermag der Film die gestellten Erwartungen nicht zu erfüllen.

Nirgendwo wird dies deutlicher als in der Umkehrung des Handlungsprimats. Längst zählt es zu den Binsenweisheiten der Genretheorie, dass im Krimi der Plot grundsätzlich ‚Vorfahrt‘ vor der Figur hat,<sup>5</sup> und in Wilders Filmen verhält es sich bekanntlich andersherum. Dass nun aber, wie bereits Sinyard und Turner in ihrer Analyse des Films herausstellen, das größte Rätsel nicht im Fall, sondern in der Hauptfigur selbst zu suchen ist (vgl. Sinyard/Turner 1980: 344), ist für Anhänger der Detektiverzählung ebenso schwer zu schlucken wie weitere Verletzungen der etablierten Formel:<sup>6</sup> Holmes tut sich eher mit bissig formulierten, aber letztlich tautologischen Bonmots als mit brillanten Schlussfolgerungen hervor, seine Ermittlung wird wiederholt vom Zufall vorangetrieben,<sup>7</sup> und darüber hinaus scheitert sie auch – nicht nur, dass der große Detektiv die Lösung aus dem Mund seines Bruders Mycroft erfährt, sie stellt darüber hinaus auch infrage, ob sich angesichts der zahlreichen *red herrings* überhaupt von einem Fall sprechen lässt. „The more we find out, the less sense it makes“, wundert sich die später als deutsche Spionin enttarnte Gabrielle Valladon gegenüber Holmes, und dieser kann ihr nur beipflichten. Er ist folglich auch kein Erfolgsmodell mehr, das seiner ideologischen Rolle nachkommen kann – der eines Symbols der Sicherheit in einer sich rapide verändernden Umgebung.

Wie radikal Wilder in seinem Film mit der Holmes-Formel bricht, wird auch im Spiegel seiner Epigonen deutlich. Für gewöhnlich bleibt der gattungsobligatorische Ermittlungsplot nämlich selbst in den Holmes-Parodien gewahrt, bei denen es sich in Wahrheit häufig um liebevolle Hommagen handelt: Filme wie *THE SEVEN-PER-CENT SOLUTION* (1976),

---

<sup>5</sup> Roger Caillois (1983: 6) hält dem Genre gar vor, es löse jegliche Humanität in seiner Funktionalisierung der Charaktere auf, vgl. hierzu auch die Grundlagentexte der an Aristoteles anschließenden Dorothy L. Sayers (1995: 407) sowie von Bertolt Brecht (1998: 34).

<sup>6</sup> Unbedingt zu ergänzen ist hier, dass bereits die Holmes-Geschichten von Conan Doyle mehr Experimente wagen, als es die spätere Holmes-Rezeption wahrhaben möchte: Weder steht die Auflösung des Falls immer am Ende, noch sind Holmes' Bemühungen jedes Mal von Erfolg gekrönt oder seine Schlussfolgerungen unfehlbar.

<sup>7</sup> Holmes formuliert die Wichtigkeit des Zufalls im Film sogar als methodisches Programm: „The art of concealment, my dear Watson, is merely a matter of being in the right place at the right time.“ Zu den zahlreichen Angriffen des Films auf die Konventionen des Detektivplots vgl. Saudo 2007: 178-184.

THE ADVENTURE OF SHERLOCK HOLMES' SMARTER BROTHER (1975) oder WITHOUT A CLUE (1988) nehmen zwar den Mythos Holmes nach Kräften aufs Korn, bestätigen ihn aber letztlich mit einer konventionell zu Ende geführten Krimihandlung. Nicht zuletzt, weil THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES am Anfang dieser Welle dekonstruktiver Holmes-Adaptionen steht und dennoch radikaler mit den Strukturgeboten des Prätextes aufräumt als all seine Nachkommen,<sup>8</sup> hat er viele Bewunderer, und sein Einfluss ist bis in die unmittelbare Gegenwart spürbar.<sup>9</sup>

Dennoch findet hier keine Liebesheirat zwischen Wilders Kino und dem Projekt der Holmes-Dekonstruktion statt: Der Film sowie seine Entstehungsgeschichte dokumentieren, dass hier zwei Ikonen auf der Flucht vor sich selbst sind. Holmes sucht dem durch Watson erschaffenen Mythos zu entkommen, Wilder dem allmählich verblassenden, nicht mehr länger praktikablen Paradigma des ‚Billy-Wilder-Films‘, was auch die Wahl der Vorlage erklären könnte, die unendlich mächtiger und prominenter ist als jede andere von Wilder verfilmte Quelle.<sup>10</sup> So lassen sich zwar in letzter Instanz Filmemacher und Protagonist miteinander überblenden – wenn Meinolf Zurhorst diesen Holmes als eine „anachronistische Figur“ liest, „die sich in den vielen Doppeldeutigkeiten und Grauzonen der Welt nicht mehr zurechtfindet“ (1993: 227), dann beschreibt er ja ebenso sehr Wilder selbst –, doch bleibt der Film von einer kaum auflösbaren Grundspannung, wenn nicht gar *Ver-*spannung heimgesucht, die auch seine schwierige Rezeptionsgeschichte mitbedingt hat.

### Legendenbildung

Umgeschnitten, zerstückelt, vom Studio ruiniert – in der Wilder-Exegese hatte sich bereits früh ein Bild des geflopten HOLMES-Films etabliert, mit dem die Realität freilich nicht Schritt halten kann. THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES mag nicht der Konzeption entsprechen, die Wilder und sein Co-Autor I. A. L. Diamond ursprünglich im Sinn

---

<sup>8</sup> Zur Welle der Holmes-Parodien in den 1970ern vgl. Redmond 2009: 239f.

<sup>9</sup> So haben sich u. a. die Autoren der britischen Erfolgsserie SHERLOCK auf Wilders Film als Vorbild berufen. Mark Gatiss, einer der Schöpfer der Serie, bemerkt in einem Interview: „Our favourite [adaptation] is the Billy Wilder film, THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES, which is a perfect combination of reverence and irreverence. That’s why it’s absolutely authentic. He plays very fast and loose with some of the most revered concepts, but in the end is an incredibly affecting, moving piece of cinema. We sort of wanted to get that spirit into it. It’s made by people who love Sherlock Holmes.“ (Gatiss im Gespräch mit Leader 2010) Die Serie bezieht sich in zahlreichen Szenen intertextuell auf Wilders Film: Holmes’ Begegnung mit der nackten Gabrielle Valladon wird in Sherlocks Begegnung mit Irene Adler in der Folge A SCANDAL IN BELGRAVIA aufgegriffen; Mycrofts Rolle wird deutlich aufgewertet; hier wie da beklagt sich Holmes über die durch Watsons Schreiben geschaffenen Mythen, denen der Detektiv in den Augen der Öffentlichkeit zu entsprechen hat; und in der Episode THE ABOMINABLE BRIDE erkundigt sich ein sichtlich nervöser Watson wie weiland in PRIVATE LIFE nach Holmes’ sexuellem Vorleben.

<sup>10</sup> Der Konflikt zwischen dem *auteur* und seiner literarischen Vorlage ist ein in der Adaptionforschung häufig diskutiertes Problem. So heißt es von Hitchcock etwa, dieser habe vor allem Werke von kaum bekannten Autoren verfilmt, um die Vormachtstellung der Marke ‚Hitchcock‘ zu sichern. Wilder selbst äußert sich zu seiner Wahl des Holmes-Stoffs: „You know the oil is there, if only you can tap it. On the other hand, if you’re not sure there’s any oil there in the first place, you may only strike you know what.“ (im Gespräch mit Shivas 2001: 63)

hatten, aber die verbreitete Ansicht, das Studio habe gegen die ausdrücklichen Wünsche des Regisseurs gehandelt und ihm die Kontrolle über den Film entzogen, scheint eher eine Wunschprojektion devoter Anhänger zu sein, die die wildersche Infallibilität mit dem Narrativ kurzsichtiger Studiopolitik stützen. Das hartnäckige Überdauern der stereotypen Mär vom visionären *auteur*, der nach tapferem Kampf den pragmatisch-geschäftsorientierten, jeglichen künstlerischen Sachverstand entbehrenden Studioleitern unterliegt, mag damit zu tun haben, dass im Fall Wilder die Grenzen zwischen *criticism* und Ehrerbietung sehr fließend verlaufen. Er präsidiert zwar nicht mit demselben päpstlichen Unfehlbarkeitsdogma über die Filmgeschichte und seine eigene Rezeption wie beispielsweise Hitchcock, aber seine sich über mehrere Jahrzehnte erstreckende Erfolgsgeschichte, seine zahllosen Erfolge bei Kritik und Publikum und die anhaltende Beliebtheit zahlreicher seiner Filme haben in der Summe dazu geführt, dass auch Wilders Misserfolge mit trotziger Rhetorik in Schutz genommen werden – für nahezu alle seinerzeit geflopten oder kontrovers diskutierten Wilder-Titel von *ACE IN THE HOLE* (1951) bis *FEDORA* ist mittlerweile das Argument des unterschätzten beziehungsweise verkannten Meisterwerks geführt worden. Gleiches gilt für *SHERLOCK HOLMES*: Längst gilt es als Konsens, dass dieser innerhalb des *Ceuvres* ein übersehenes Kleinod ist<sup>11</sup> und durchaus typische Wilder-Qualitäten enthält (vgl. Crowe 2000: 348), sogar „the screen’s most intelligent, coherent and convincing representation of the detective“ ist (Eyles 1986: 112).

Dazu passt das von den Exegeten verbreitete Bild: Wilder ist in dieser Darstellung ein nach Flops in den 1960er-Jahren von seinem Studio eher geduldeter als respektierter Regisseur, den die Finanziere als Fossil aus der guten, alten Zeit des Kinos verkennen, aus alter Verbundenheit noch Auftragsarbeiten drehen lassen, aber nicht mehr ernst nehmen. Dies steht freilich in einigem Widerspruch dazu, dass Wilder eine immens aufwändig ausgestattete und kostspielige Version des Holmes-Stoffs drehte, deren episches Drehbuch (der ungekürzte Rohschnitt belief sich auf 200 Minuten Länge, vgl. Sikov 1998: 527) in keiner Phase der Produktion angemahnt wurde. Im Gegenteil scheinen die Mirisch-Brüder, die seit *SOME LIKE IT HOT* jeden Wilder-Film produziert hatten, sowie *United Artists* einige Hoffnungen in den Film gesetzt zu haben, und planten sogar, ihn analog zum Erfolgsmodell letzter Old-Hollywood-Triumphe (bspw. *MY FAIR LADY*, 1964 oder *DOCTOR ZHIVAGO*, 1965) zunächst als exklusive *roadshow*-Attraktion in ausgewählte Kinos zu bringen und ihn dann mit dem gewonnenen Nimbus der Exklusivität (und beflügelt vom Kritikerecho) zum Blockbuster zu machen (vgl. Sikov 1998: 520). Insofern ist es auch wenig zielführend, Wilder eine radikale Abrechnung mit dem Mythos Holmes unterstellen zu wollen, denn er nimmt diesen aus einer kritischen Distanz heraus ernst, so wie auch David Lean T. E. Lawrence ernst nimmt. Freilich wäre die Zeit für eine genuine Holmes-Dekonstruktion reif

---

<sup>11</sup> So argumentieren etwa Sinyard und Turner, wie Wilder, „dieser angeblich so ätzende Regisseur hier Zärtlichkeit, ja Liebe zu erkennen gibt, hat einige Kritiker so sehr überrascht, daß sie seine Absichten verdrehten und ihm eine mißlungene Satire unterstellten, obgleich es offenkundig ist, daß Wilder überhaupt nicht an eine Satire gedacht hat.“ (1980: 341)

gewesen; schließlich sollte die milde Revolte wenig später tatsächlich im kulturellen Mainstream ankommen. Nicht zufällig scheitern auch die Produzenten der James-Bond-Reihe um 1970 mit einem vergleichbaren Versuch skeptischer *fan fiction*: Der mit dem unbekanntem Australier George Lazenby als Nachfolger Sean Connerys besetzte ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE (1969) unterzieht ebenfalls seine überlebensgroße Hauptfigur einer einerseits kritischen, andererseits hochgradig selbstreferenziellen Revision und begibt sich dabei auf die Suche nach dem ‚Menschen‘ hinter der *persona*.<sup>12</sup>

Das Holmes-„Epos“ sollte nie das Licht der Welt erblicken, denn als der Film abgedreht war, lag Old Hollywood bereits am Boden und waren seine jüngsten Prestigeprojekte empfindlich gescheitert.<sup>13</sup> Wilder stahl sich nicht aus der Verantwortung, aber er überließ den ausführenden Organen das Feld, um das Unvermeidliche zu tun. Sein Biograf Ed Sikov weist darauf hin, dass Wilder nach wie vor das vertraglich zugesicherte Recht des *final cut* besaß, aber hier nicht exerzierte (1998: 527) – wer nach einem Sündenbock für das Schicksal des HOLMES-Films sucht, ignoriert dies in der Regel. Die Ironie ist dabei kaum zu übersehen: Der Cutter Ernest Walter, der vorher noch nie mit Wilder gearbeitet, aber unter anderem in den 1960er-Jahren die Miss-Marple-Filme mit Margaret Rutherford geschnitten hatte, produzierte eine Zwei-Stunden-Fassung, der man zwar den episodischen Gestus nach wie vor anmerkt (vgl. Saudo 2007: 175), die allerdings der Wilder-typischen Strukturformel durchaus nahekommt.<sup>14</sup> Was Wilders radikalsten Bruch mit seinem eigenen Erfolgsrezept hätte bedeuten können, verwandelte sich unter der Hand in die aus der Zeit gefallene Paraphrase eines Billy-Wilder-Films.

Von Wilder fiel kein böses Wort gegen seine Produzenten; er gab niemand anderem außer sich selbst die Schuld am Scheitern des Films, dessen Schicksal weder zum Bruch mit den

---

<sup>12</sup> Saudo (2007: 188f.) sieht Wilders Holmes durchaus in der Tradition des im Banne seines eigenen hypersexuellen Männlichkeitsmythos stehenden James Bond. Sikov berichtet, dass die Rahmenhandlung des ursprünglichen HOLMES-Drehbuchs eine explizite Referenz auf James Bond enthielt (1998: 516f.). Es bestehen sogar zahlreiche personelle Überschneidungen mit der ebenfalls in den *Pinewood*-Studios gedrehten Bond-Reihe, bspw. in Gestalt des bereits eingangs erwähnten Maurice Binder, der Kostümbildnerin Julie Harris, des Regieassistenten Tom Pevsner und des Schauspielers Christopher Lee. Billy Wilder selbst hat (ohne Credit) als einer von zahlreichen *script doctors* am Drehbuch der Bond-Parodie CASINO ROYALE (1967) gearbeitet (vgl. Crowe 2000: 123).

<sup>13</sup> Vgl. die exorbitanten Verluste, die Musicals wie DOCTOR DOLITTLE (1967) und HELLO, DOLLY! (1969) in den späten 1960er-Jahren einfuhren. Das Ende dieses Erfolgsmodells im Zeichen des aufkommenden New Hollywood wird en détail in Mark Harris' exzellenter Studie *Scenes from a Revolution* erörtert (vgl. Harris 2005).

<sup>14</sup> Auch wenn die Ballett-Episode im Mittelpunkt des ersten Akts in keinem Zusammenhang mit dem nachfolgenden Plot steht, funktioniert das Hollywood-typische Drei-Akt-Schema auch im Fall von THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES – das Einsetzen des Spionageplots führt sogar zur Wilder-typischen Schauplatzverlagerung, wie sie an identischer Stelle bspw. auch in SOME LIKE IT HOT oder THE FORTUNE COOKIE (1966) greift. Da die beiden Episoden freilich in keinem direkten Zusammenhang miteinander stehen, überwiegt bei vielen Zuschauern der Eindruck, den der Schriftsteller Jonathan Coe in einem Essay zum Film so resümiert: „The shape of it is all wrong. The two stories – one lasting half an hour, the other lasting 90 minutes – don't seem to fit together.“ (Coe 2005) Von den lange Zeit als vermisst geltenden Szenen lassen sich inzwischen zumindest einige in der nur in den USA erhältlichen *Special Edition* des Films nachvollziehen.

Mirischs noch mit *United Artists* führte. Er verbuchte HOLMES zwar in der Rückschau als persönliche Niederlage und räumt ihm daher in seinen Interviews wenig Platz ein,<sup>15</sup> doch es ist die Enttäuschung eines Vaters, der nicht verwunden hat, wie wenig das Kind mit dem größten Potenzial aus sich gemacht hat. Diese Metapher hat bei Wilder eine Geschichte – angesprochen auf die fatalen Reaktionen auf *KISS ME, STUPID* (1964), der eine deutliche Zäsur im Gesamtwerk markiert und häufig als ‚Anfang vom Ende‘ gelesen wird, schildert Wilder, er und Diamond hätten sich wochenlang nur hilflos angeschaut, „like parents who have produced a two-headed child and don't dare to have sexual intercourse.“ (Wilder im Gespräch mit Lemon 2001: 41)

Die in dieser Zeit in der akademischen Welt tobenden Diskussionen um den Tod des Autors dürften an Wilder vorbeigegangen sein, doch es ist eine adäquate Pointe der (Film-) Geschichte, dass er im Zuge dieser Kette von Misserfolgen den Tod des Autors am eigenen Leib zu erfahren scheint. Ab Mitte der 1960er-Jahre entgleitet Wilder immer mehr die Deutungshoheit über sein Werk, der Regisseur fühlt sich missverstanden, und seine neuen Filme locken nur noch wenige Zuschauer an,<sup>16</sup> während die älteren immer mehr gegen den Strich gelesen werden. Was ist *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES* vor diesem Hintergrund? Sicher kein ‚zweiköpfiges Monstrum‘, dessen sich seine (geistigen) Eltern hätten schämen müssen, aber sicher auch nicht der Stolz der Familie – „an expensive error“, heißt es aus dem Munde Wilders später lapidar (im Gespräch mit Bradshaw 2001: 96). Kein anderer Film in seinem Schaffen steht für einen derartigen formalästhetischen wie thematischen Paradigmenwechsel: Immerhin verabschiedet er sich hier endgültig vom Schwarzweißfilm und bricht (jedenfalls in der Phase der Konzeption und des Drehs) mit dem klassischen, zweistündigen Hollywoodfilm zugunsten eines episodischen Erzählreigens.

Das ursprüngliche Anliegen, eben *keinen* ‚typischen‘ Wilder-Film zu drehen,<sup>17</sup> verrät sich durchaus noch in zahlreichen Aspekten der Dramaturgie wie auch der filmischen Umsetzung. So steht der bereitwillig in Kauf genommene Verzicht auf Stars in den Hauptrollen, der eigentlich dem Paradigma des epischen Prestigefilms alter Schule widerspricht, absolut im Einklang mit der New-Hollywood-Philosophie. Zahlreiche Interpreten betonen, Wilder

---

<sup>15</sup> Crowes Interviewband etwa handelt den Film lediglich anekdotisch ab, Wilder beschränkt sich hier auf ein paar wenige Erinnerungen an den Schauspieler Robert Stephens (vgl. Crowe 2000: 301f.).

<sup>16</sup> Symptomatisch für die Sicht, dass Wilders Filme nicht mehr in die Zeit passten, steht etwa die Einschätzung Andreas Kilbs (2002: 19): „Sein Kino atmete und zauberte im Atelier. Nun aber [Ende der 1960er-Jahre] wurden die Fenster aufgerissen, und in der frischen Luft, die hereindrang, wirkte Wilders Zauber auf einmal blaß.“

<sup>17</sup> Einige Quellen sprechen davon, Wilder habe den Stoff zunächst als Musical konzipiert und dafür eine Kollaboration mit dem Erfolgsduo Alan Jay Lerner und Frederick Loewe versucht (vgl. Zurhorst 1993: 226 und Sikov 1998: 514). Das würde die These vom ‚Anti-Wilder-Film‘ bestätigen, denn in diesem Genre hatte sich Wilder zuvor lediglich einmal (*THE EMPEROR WALTZ*, 1948) erprobt, dabei einen immensen Misserfolg gelandet und das Genre fortan gemieden. Seine Musical-Adaption *IRMA LA DOUCE* zeichnet sich durch Verzicht auf so gut wie alle Song-Einlagen der Vorlage aus.



habe mit HOLMES nicht nur seinen postmodernsten Film gedreht (vgl. Dassanowsky 2013: 10), sondern dabei durchaus Impulse der *counter-culture* aufgenommen, von der er – in der Selbst- wie auch in der Fremddarstellung ein Fossil des Old Hollywood – sich sonst entschieden zu distanzieren pflegte. Wilder mochte noch so sehr darauf beharren, dass sein Film keine Dekonstruktion mit *camp*-Anleihen, sondern eine respektvolle Verbeugung vor dem Holmes-Mythos sei (vgl. Shivas 2001: 61), doch der Film selbst spricht eine andere Sprache.<sup>18</sup> THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES berichtet schon nicht mehr vom Versuch, den eigenen Mythos zu bewältigen, sondern beugt sich bereits der Einsicht in die Unmöglichkeit dieses Unterfangens. Die Großtaten von Holmes gehören der Vergangenheit (genauer: der *behaupteten* Vergangenheit aus Dr. Watsons Tagebüchern) an, Holmes löst die Versprechen seiner Reputation in keiner Szene des Films ein, sondern bereitet seinen Abgang vor: Ein Leitmotiv des Films ist der diskrete Rückzug des Detektivs; der hier Abgehende ist bereits ein wandelnder Untoter: *Exit Ghost*. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund birgt der Film „das Selbstporträt Billy Wilders“, wenn auch auf andere Art, als es Karasek mit seiner Formulierung (1992: 470f.) impliziert: Wie Wilder befinden sich der Protagonist Holmes und der Film, durch den er sich bewegt, auf der Flucht vor dem eigenen Mythos und seinen Widersprüchen.

Um das, was der Film dabei insgeheim verhandelt, richtig einordnen zu können, muss man schon zu Klischees jener Gattung greifen, die Wilder hier so auffällig umschiffet, nämlich des Krimis. Einer der stereotypsten Plots sieht hier das Camouflieren eines Mordes als Selbstmord vor; Wilders Film verkehrt dieses Klischee ins Gegenteil – er dokumentiert den künstlerischen Suizid eines Regisseurs, der seinen Zenit überschritten hat. Es blieb Wilders Anhängern überlassen, die Mär vom Dolchstoß in den Rücken des *auteurs* in die Welt zu setzen, um so den Suizid mit einem Mordkomplott zu kaschieren.

### Auflösung

Im Epilog von THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES verschränken sich noch einmal die beiden zentralen *trademark*-Signaturen, die der Film freilich eher gegen ihren eigenen Willen aufbietet: die Marken Holmes und Wilder; hier die charakterdominierte Komödie, dort die plotzentrierte Detektivgeschichte. Eigentlich sollten diese gar keinen unüberbrückbaren Gegensatz darstellen, sind doch beide dem Muster einer temporären Anarchie verpflichtet und rütteln wenigstens für einen kurzen Moment an den Grenzen der geltenden Ordnung. Allerdings ist die Rückkehr zum Normalzustand in beiden Gattungen unterschiedlich semantisiert: Während das Publikum angesichts der unvermeidlichen Bestrafung des Täters im Krimi durch die Identifikation mit dem Detektiv einem Interessenkonflikt entgeht – eben weil es sich für das Über-Ich und gegen den „unterdrückten Teil [seines] Wesens“ entscheidet (Wellershoff 1976: 67) –, erlaubt uns die Komödie eine

---

<sup>18</sup> Die zahlreichen Aspekte der Satire finden sich konzise in den Analysen von Sinyard/Turner (1980) sowie von Saudo (2007) aufgeschlüsselt.

größere Identifikation mit dem närrischen, primitiven, lustgetriebenen Es, das im Krimi per definitionem nur als schemenhafte Präsenz existiert beziehungsweise erst im Verlauf der Ermittlung überhaupt identifiziert wird. Die Komödie dagegen ermutigt von Beginn an zur Identifikation mit denjenigen, die durch einen erzählerischen Kniff in ein wahnwitziges Spiel hineingezogen werden – Jazzmusiker in Frauenkleidern (*SOME LIKE IT HOT*), kostümierte Zuhälter (*IRMA LA DOUCE*) oder unerfahrene junge Frauen, die sich als Femme fatales ausgeben (*LOVE IN THE AFTERNOON*, 1957). Die restaurative Auflösung wird hier weniger als Befreiung erlebt, eher als das unvermeidliche Ende eines amüsanten Spiels: Die Narren werden wieder an die Kette gelegt, Sitte und Moral greifen aufs Neue. Wilder schmuggelt typischerweise etwas von diesem anarchischen Geist an der strukturbedingten Fügung in die Konvention vorbei. So wie Shakespeare am Schluss von *As You Like It* (1599) Rosalind aus der Rolle fallen und das Publikum direkt ansprechen lässt – was innerhalb der Logik des Stücks an Jacques' berühmten „All the world's a stage“-Monolog (2.7.140-167) anschließt und das Spiel trotz konventioneller Auflösung fortleben lässt –, so bleibt auch in vielen Wilder-Filmen ein nicht integrierbarer Rest, der entweder dem *Happy End* einen bitteren Nachgeschmack verpasst oder sogar die vierte Wand durchbricht.<sup>19</sup>

Eine solche filmische Entsprechung der sprichwörtlichen *fly in the ointment* ist im konventionellen Krimi nicht vorgesehen, und wenn dieser als triviale Gattung erachtet wird, dann nicht zuletzt aufgrund dieser finalen Rückkehr „[zum] alten gesicherten Stand des Bewußtseins“ (Wellershoff 1975: 95). Wilders Film bekennt sich dagegen zur Ambivalenz (vgl. Saudo 2007: 187-189), die prototypisch im Witz selbst realisiert wird, der der Eindeutigkeit detektivischer *ratio* seine Mehrdeutigkeit entgegenhält. Wenn sich Holmes am Schluss vollkommen resigniert zurückzieht, dann geschieht das nicht, ohne dass mit seinem Abgang ein letzter doppelbödiges Scherz einhergeht, denn Wilder und Diamond ersetzen in einer Art metareflexivem Kalauer die Lösung (*solution*) des Krimis einfach durch die Koka-in-Lösung („the seven-per-cent solution“), die sich Holmes zum Trost spritzt.<sup>20</sup>

Mit dieser (Auf-)Lösung ist der Film nicht nur wieder bei seinem einleitenden, im Bild der Spritze versinnbildlichten Duell zweier auktorialer Signaturen angekommen, sondern er vollendet auch seine dekonstruktive Agenda: Das erzählerische Werk, das – so erörtert es Foucault in seinem bereits zitierten Text zur Autorschaft – einst seine Entsprechung in Scheherazades Überlebensmission fand, verleiht sich in der Moderne das Recht „zu töten, seinen Autor umzubringen“ (Foucault 2007: 204), und tatsächlich kann man sich keinen Film vorstellen, der stärker seinen eigenen Gestus der Resignation betont und seinem

---

<sup>19</sup> Jerry alias Daphne fährt am Schluss von *SOME LIKE IT HOT* einer ungewissen Zukunft an der Seite eines Mannes entgegen, der ihn/sie auch nach der Demaskierung noch zu ehelichen bereit ist; Moustache steht in der geradezu absurden finalen Einstellung von *IRMA LA DOUCE* plötzlich der leibhaftigen Verkörperung des von ihm erfundenen Lord X gegenüber; Texttafeln lassen in *THE FRONT PAGE* (1974) das gerade erkämpfte *Happy End* kollabieren.

<sup>20</sup> Selbst der Untergang des U-Boots mit den Mönchsspionen an Bord kommt nicht ohne Kalauer aus: „Must amuse you, Mr. Holmes – Trappists walking into a trap!“

Schöpfer regelrecht einen Totenschein ausstellt. *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES* mag nicht der letzte Film von Billy Wilder sein, aber seine zentrale Geste ist die Auflösung,<sup>21</sup> die das derridasche Diktum von der Signatur illustriert, deren Iterierbarkeit nur um den Preis der eingestandenen Sterblichkeit zu haben ist (vgl. Derrida 1999: 333). Insofern ist *HOLMES* in letzter Instanz ein suizidales Werk, das seinen eigenen Regisseur abschafft. Was danach folgt, ist – der Prolog des Films nimmt es vorweg – nur noch Nachlassverwaltung.

\*\*\*

### Über den Autor

Wieland Schwanebeck, Dr. phil., Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Professur für Englische Literaturwissenschaft an der TU Dresden, Promotion 2013 mit einer Arbeit über das Hochstapler-Motiv im Werk von Patricia Highsmith. Er lehrt und forscht u. a. zu den Themen Gender Studies, Männlichkeit, britische Filmgeschichte, Alfred Hitchcock und Hochstapler-Erzählungen. Aktuelle Publikationen: *Männlichkeit: Ein interdisziplinäres Handbuch* (hg. mit Stefan Horlacher und Bettina Jansen, 2016), *Der weiße Hai revisited: Steven Spielbergs JAWS und die Geburt eines amerikanischen Albtraums* (hg., 2015), *Der flexible Mr. Ripley: Hochstaperei und Männlichkeit in Literatur und Film* (2014), *Über Hochstaperei: Perspektiven auf eine kulturelle Praxis* (hg., 2014).

### Filme

ACE IN THE HOLE (REPORTER DES SATANS, USA 1951, Billy Wilder)

CASINO ROYALE (Großbritannien 1967, Ken Hughes u.a.)

DOCTOR DOLITTLE (USA 1967, Richard Fleischer)

DOCTOR ZHIVAGO (DOKTOR SCHIWAGO, Großbritannien/USA 1965, David Lean)

DOUBLE INDEMNITY (FRAU OHNE GEWISSEN, USA 1944, Billy Wilder)

FEDORA (Frankreich/Deutschland 1978, Billy Wilder)

HELLO, DOLLY! (USA 1969, Gene Kelly)

IRMA LA DOUCE (DAS MÄDCHEN IRMA LA DOUCE, USA 1963, Billy Wilder)

KISS ME, STUPID (KÜSS MICH, DUMMKOPF, USA 1964, Billy Wilder)

---

<sup>21</sup> Dass auf Holmes' berühmtes *Final Problem* auch eine (tödliche) *Final Solution* folgen muss, denkt der amerikanische Schriftsteller Michael Chabon (2008) konsequent zu Ende, wenn er diesen Titel – der im Englischen die ‚Endlösung‘ der Nazis, d. h. den Genozid an den Juden bezeichnet – für seine kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs spielende Sherlock-Holmes-Hommage wählt.

LAWRENCE OF ARABIA (LAWRENCE VON ARABIEN, Großbritannien 1962, David Lean)  
 LOVE IN THE AFTERNOON (ARIANE – LIEBE AM NACHMITTAG, USA 1957, Billy Wilder)  
 MR. HOLMES (Großbritannien/USA 2015, Bill Condon)  
 MY FAIR LADY (USA 1964, George Cukor)  
 MURDER ON THE ORIENT EXPRESS (MORD IM ORIENT-EXPRESS, Großbritannien 1974, Sidney Lumet)  
 ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE (IM GEHEIMDIENST IHRER MAJESTÄT, Großbritannien 1969, Peter Hunt)  
 SHERLOCK (Großbritannien 2010ff., Paul McGuigan u.a.)  
 SOME LIKE IT HOT (MANCHE MÖGEN'S HEIß, USA 1959, Billy Wilder)  
 SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DER DÄMMERUNG, USA 1950, Billy Wilder)  
 THE ADVENTURE OF SHERLOCK HOLMES' SMARTER BROTHER (SHERLOCK HOLMES' CLEVERER BRUDER, USA 1975, Gene Wilder)  
 THE EMPEROR WALTZ (ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME, USA 1948, Billy Wilder)  
 THE FORTUNE COOKIE (DER GLÜCKSPILZ, USA 1966, Billy Wilder)  
 THE FRONT PAGE (EXTRABLATT, USA 1974, Billy Wilder)  
 THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES (DAS PRIVATLEBEN DES SHERLOCK HOLMES, USA 1970, Billy Wilder)  
 THE SEVEN-PER-CENT SOLUTION (KEIN KOKS FÜR SHERLOCK HOLMES, Großbritannien/USA 1976, Herbert Ross)  
 VERTIGO (VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN, USA 1958, Alfred Hitchcock)  
 WITHOUT A CLUE (GENIE UND SCHNAUZE, Großbritannien 1988, Thom Eberhardt)  
 WITNESS FOR THE PROSECUTION (ZEUGIN DER ANKLAGE, USA 1957, Billy Wilder)

## Literatur

Barthes, Roland (2007): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, S. 185-193.

Bradshaw, Jon (2001): „You Used to Be Very Big.“ „I Am Big. It's the Pictures that Got Small.“ In: Robert Horton (Hg.): Billy Wilder: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, S. 89-98.

Brecht, Bertolt (1998): Über die Popularität des Kriminalromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, S. 33-37.

Caillois, Roger (1983): The Detective Novel as Game. In: Glenn W. Most/William W. Stowe (Hg.): The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory. San Diego u. a.: Harcourt Brace, S. 1-12.

Chabon, Michael (2008): The Final Solution. London u. a.: Harper.

Coe, Jonathan (2005): Detective Work. In: The Guardian, veröffentlicht: 30.4.2005, URL: <http://www.theguardian.com/film/2005/apr/30/jonathancoe.arthurconandoyle>, Zugriff 9.2.2016.

Derrida, Jacques (1999): Signatur Ereignis Kontext. In: Peter Engelmann (Hg.): Randgänge der Philosophie. Wien: Passagen, S. 325-351.

- Conan Doyle, Arthur (1966): *The Complete Sherlock Holmes Long Stories*. London: Murray.
- Crowe, Cameron (2000): *Hat es Spaß gemacht, Mr. Wilder?* München, Zürich: Diana.
- Dassanowsky, Robert (2013): *Home/Sick: Locating Billy Wilder's Cinematic Austria in THE APARTMENT, THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES, and FEDORA*. In: *Journal of Austrian Studies* 46.3, S. 1-25.
- Eyles, Allen (1986): *Sherlock Holmes: A Centenary Celebration*. New York: Harper & Row.
- Foucault, Michel (2007): *Was ist ein Autor?* In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 198-229.
- Harris, Mark (2005): *Scenes from a Revolution*. Edinburgh: Canongate.
- Karasek, Hellmuth (1992): *Billy Wilder: Eine Nahaufnahme*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Kilb, Andreas (2002): *Spiel's noch mal, Billy: Wilder perfektioniert das Erzählen*. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 13, S. 19.
- Leader, Michael (2010): *Steven Moffat and Mark Gatiss Interview: SHERLOCK*. In: *Den of Geek!*, veröffentlicht: 21.7.2010, URL: <http://www.denofgeek.com/tv/sherlock/20536/steven-moffat-and-mark-gatiss-interview-sherlock>, Zugriff 9.2.2016.
- Lemon, Richard (2001): *The Message in Billy Wilder's Fortune Cookie: ‚Well, Nobody's Perfect ...?‘* In: Robert Horton (Hg.): *Billy Wilder: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. 38-59.
- Redmond, Christopher (2009): *Sherlock Holmes Handbook*. Toronto: Dundurn Press.
- Saudo, Nathalie (2007): *‚A Beautiful Baby?‘: The ‚Extra-Extraordinary‘ Case of Billy Wilder's Sherlock Holmes*. In: George-Claude Guilbert (Hg.): *Literary Readings of Billy Wilder*. Newcastle: Cambridge Scholars, S. 173-189.
- Sayers, Dorothy L. (1995): *Aristotle on Detective Fiction*. In: *Interpretation* 22.3, S. 405-415.
- Shakespeare, William (2006): *As You Like It*. London: Thomson.
- Shivas, Mark (2001): *Yes, We Have No Naked Girls*. In: Robert Horton (Hg.): *Billy Wilder: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. 60-63.
- Sikov, Ed (1998): *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion.
- Sinyard, Neil/Turner, Adrian (1980): *Billy Wilders Filme*. Berlin: Volker Spiess.
- Todorov, Tzvetan (1998): *Typologie des Kriminalromans*. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink, S. 208-215.
- Truffaut, François (1984): *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster.
- Wellershoff, Dieter (1975): *Literatur und Lustprinzip: Essays*. München: dtv.
- Zurhorst, Meinolf (1993): *Lexikon des Kriminalfilms*. München: Heyne.