1.

BRITISCHE UND AMERIKANISCHE KRIMINALROMANE: GENREKONVENTIONEN UND NEUERE ENTWICKLUNGSTENDENZEN

VERA NÜNNING

1. *Lousy Books?* Das neue Interesse an (gehobenen) Kriminalromanen

„It is in fact a lousy book. So I stayed up until 3 a.m. to finish it" (Harwood 1980). Dieses Lob für einen Kriminalroman spielt mit den typischen Vorurteilen gegen diese Art der Genre-Literatur, die, so wird vielfach angefügt, außer der Bedienung von fest gefügten Erwartungen und der Einhaltung – bestenfalls der leichten Variation – von strikten Regeln nichts weiter zu bieten hat. Es ist zugleich typisch für eine neue, wenngleich häufig eher widerwillig eingestandene Haltung zum Kriminalroman, der oftmals an der Grenze zwischen ‚Trivial'- und ‚Hochliteratur' eingeordnet wird: Anspruchsvolle Kriminalromane haben sich in jüngster Zeit einen Namen gemacht, sowohl bei einem breiten Lesepublikum als auch bei einer Reihe von Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern. Schon die Länge vieler Romane, die nicht selten 500 Seiten umfassen, verweist auf die Integration von Themen und Fragestellungen, die mit den üblichen Genrekonventionen nichts zu tun haben; ebenso zeugt die Komplexität der Erzählverfahren – etwa das Spiel mit verschiedenen Reflektorfiguren und Zeitebenen – vom neuen literarischen Anspruch vieler Romane (vgl. etwa Priestman 2003b: 173). Umberto Ecos *Der Name der Rose* (1980) war eines der ersten Werke, die publikumswirksam belegten, dass gut lesbare Kriminalliteratur beileibe nicht simplizistisch oder anspruchslos sein muss. Julian Barnes, der über die Grenzen Großbritanniens hinweg durch seine postmodernen Romane bekannt wurde, sagte anlässlich einer Autorenlesung in Köln sogar, dass er zu jenen Schriftstellern gehöre, die das Glück hätten, das Schreiben ihrer Kriminalromane aus den Einkünften ihrer ‚Hochliteratur' finanzieren zu können. Während Autorinnen und Autoren wie Arthur Conan Doyle und Josephine Tey um Ansehen als Verfasser von ‚guten' Romanen rangen und von der Popularität ihrer Krimis eher peinlich berührt waren, gehören das Schreiben und die Lektüre von Kriminalromanen heute fast schon zum guten Ton.

Auch viele anspruchsvolle Romane, die nicht zur Kriminalliteratur gezählt werden, beweisen die Anziehungskraft, die einige Kernbestandteile des Genres momentan ausüben. Eine ganze Reihe von Werken aus den letzten Dekaden integriert auf kreative Weise einzelne Elemente des Kriminalromans: So müssen etwa die Protagonisten von Antonia S. Byatts *Possession* (1990) eine Reihe von detektivischen Fähigkeiten praktizieren, um ihre akademische Spurensuche nach Dokumenten, die über das Leben

zweier viktorianischer Dichter Aufschluss geben, erfolgreich beenden zu können. Und Barry Unsworth beginnt seinen faszinierenden historischen Roman *Morality Play* (1995) mit einem natürlichen Tod, der die Hauptfigur schnell in einen realen Mordfall verwickelt, der mit Hilfe literarischer Mittel – und unter Einsatz des eigenen Lebens – ans Tageslicht gebracht werden kann. Muriel Spark, schon immer eine der eigenwilligsten Autorinnen der Gegenwart, verwendet Elemente der Kriminalliteratur in Romanen wie *Symposium* (1990) auf so komplexe Weise, dass nicht leicht auszumachen ist, um welches Genre es sich denn handelt. Letzteres ist einfacher bei Werken von so prominenten Autoren wie Martin Amis (*Night Train*, 1997) und Paul Auster, die das Genre des Anti-Kriminalromans maßgeblich bereichert haben – Austers *New York Trilogy* (1985-1987) gehört mittlerweile in Deutschland sogar in vielen Schulen zum Unterrichtsstoff. Kein Zweifel, Kriminalliteratur besitzt nicht nur Anziehungskraft für ein wachsendes Lesepublikum, sondern auch für Autorinnen und Autoren ‚ernsthafter' Literatur.

2. Kriminalromane und das kulturelle Imaginäre

Sowohl von der Zahl der Veröffentlichungen und der Popularität entsprechender Fernsehserien als auch vom ‚Aufstieg' einer Gattung her beurteilt, die mittlerweile nicht nur als salon-, sondern auch als schul- und forschungsfähig eingeschätzt wird, liegt der Schluss nahe, dass Krimis von besonderer Bedeutung für das kulturelle Imaginäre sind. Was aber macht die Faszination aus, die diese Gattung im Spannungsfeld zeitgenössischer Diskurse auf viele Autorinnen und Autoren wie auch auf Leserinnen und Leser ausübt? Im Kontext postmoderner Fragestellungen liegt eine Antwort auf der Hand: Die Spurensuche des Detektivs, der ein Rätsel lösen will, gleicht der Suche nach Bedeutung in Signifikationsprozessen. So wie sich Leser und Leserinnen, Autoren und Autorinnen im Geflecht von Sprache um die Ermittlung von – nach dekonstruktivistischen Überzeugungen stets vorläufigem, im Wandel befindlichem – Sinn bemühen, so sind die Ermittlungen der Detektive von falschen Fährten und Misserfolgen geprägt. Die Analogie zwischen der Inszenierung der Schwierigkeiten des Detektivs und der Thematisierung von Zweifeln an der Möglichkeit, Dinge adäquat erfassen zu können, wird im Werk von Martin Amis besonders deutlich. In vielen seiner Romane, prononciert in *The Information* (1995), steht die Frage nach der Tragfähigkeit von Motiven und damit nach dem Verstehen menschlicher Handlungen im Vordergrund; oft in metafiktionaler Absicht, wenn deren Bedeutung für den Plot realistischer Romane kritisch beleuchtet wird. In seinem Anti-Kriminalroman *Night Train* wird die für fast alle Romane zentrale Frage nach der Motivation von Handlungen (und der plausiblen Darstellung von Intentionen) in Form eines Selbstmordes inszeniert, der zunächst in üblicher Manier als Mord entschleiert zu werden verspricht. Am Ende ist die ermittelnde Polizistin jedoch so rat- und verständnislos wie am Anfang: Die junge, reiche und schöne Protagonistin, die alle Vorzüge eines erfüllten Privat- und Berufs-

lebens genoss, beging tatsächlich Selbstmord. Sie ist Täter und Opfer zugleich; ihr Motiv bleibt jedoch völlig im Unklaren, und das zentrale Verbindungsmuster von Plots realistischer (Kriminal)-Romane wird desavouiert.

Neben postmodernen Erklärungen gibt es eine Fülle von Gründen für das gegenwärtige Interesse an Kriminalromanen, die in hervorragender Weise die Funktion der Selbstreflexion einer Gesellschaft erfüllen können. Dies zeigt sich nicht nur in Bezug auf das Fehlen von Gewissheiten und die Suche nach Sinn, sondern auch im relativ traditionellen Modus der Sozialkritik. Gesellschaftsromane, die noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts etwa von den Brüdern Mann, John Galsworthy (ebenfalls ein Nobelpreisträger) und H.G. Wells verfasst wurden, sind aus der Mode gekommen – und tauchen nun im neuen Gewand der Kriminalromane auf. Besonders seit den 1980er Jahren befassen sich stetig länger werdende Krimis mit Kernfragen sozialen Zusammenlebens; die Ermittlungen führen häufig in ein breites Spektrum von gesellschaftlichen Gruppen und kontrastieren gegensätzliche Lebensstile. Im Rückblick wird die Nähe der Romane zu grundlegenden kulturellen Veränderungen sehr deutlich: Ob infolge der ökonomischen Veränderungen in den USA der 1930er Jahre die Figur des *hard-boiled private eye* ausgeprägt wurde, oder im Umfeld der *Civil Rights*-Bewegung beziehungsweise der zweiten Frauenbewegung afroamerikanische und weibliche Detektive in Aktion traten: Die Auseinandersetzung mit zentralen Kulturthemen, die oftmals mit kritischem Blick beleuchtet werden, zeichnet die jüngere Geschichte der Gattung aus.

Trotz der recht klaren Regeln, die das Verfassen von Kriminalromanen als *‚genre writing‘* in Verruf gebracht haben, eignet sich die Gattung – bei entsprechender Modifikation und Ausprägung einzelner Konventionen – sehr gut für Sozialkritik. Grundsätzlich bestehen zwei Möglichkeiten der Fokussierung, die beide in verschiedenen Subgenres verwendet werden. Zum einen kann sich die Zeitkritik an der Figur des Detektivs orientieren. So lässt sich die Diskriminierung von Minderheiten durch einen kreativen Umgang mit der traditionellen Außenseiterstellung des Detektivs – sei es aufgrund der Überlegenheit und Exzentrik eines Sherlock Holmes oder der sozialen Stellung eines Philip Marlowe – in den Vordergrund rücken. Die Widerstände, auf die Ermittler und Ermittlerinnen bei ihrer Spurensuche stoßen, werden daher auf den persönlichen Hintergrund des Detektivs bezogen, der als Repräsentant unterschiedlicher Gruppen – Schwarzen, Frauen, ethnischen Gemeinschaften, Homosexuellen – dienen kann. Zum anderen können die Verbrechen mit gesellschaftlichen Missständen aller Art verknüpft werden. Auch hier bestehen mehrere Möglichkeiten: Entweder führen die Ermittlungen den Detektiv in ein Milieu, in dem das Verbrechen passierte und das im Verlauf des Romans genau beleuchtet wird, oder es wird ein Verbrechen dargestellt, das in direktem Zusammenhang mit aktuellen Problemen steht. So lassen etwa Donna Leon oder Ian Rankin ihre sehr unterschiedlichen Detektive Umweltverbrechen aufklären, die deshalb in den Fokus der Polizei kamen, weil einige Figuren, die in Besitz der gefährlichen Wahrheit kamen, dies mit dem Leben bezahlten. Dabei sind sehr

aktuelle und – aufgrund der häufig verwendeten Verflechtung verschiedener Handlungsstränge – recht breit angelegte kritische Auseinandersetzungen mit politischen und sozialen Problemen möglich. In *The Devil's Feather* (2005) befasst sich etwa Minette Walters im Gefolge des Irak-Kriegs mit den negativen Konsequenzen, die der Zusammenbruch von Ordnung in Krisengebieten mit sich bringt. In diesem Werk, das unterschiedliche Textsorten wie Zeitungsmeldungen, Tagebuchauszüge und wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Thema auf unterhaltsame, wenngleich bedrückende und spannende Weise integriert, geht es um Frauen, die in Krisengebieten im Irak und in Sierra Leone zu Opfern von Vergewaltigung, Entführung und Mord werden. Aktuell war und ist die Problematik der Einschüchterung von Journalisten und Journalistinnen, sowie der psychischen Schäden, die Entführungen zur Folge haben.

Während in solchen Romanen eine potentiell disruptive und korrupte Subkultur in den Blick genommen wird, deren Mitglieder, Werte und soziale Praktiken einen fruchtbaren Nährboden für Verbrechen liefern, stehen in anderen Werken fremde, aber nicht per se subversive Subkulturen im Vordergrund, die teilweise sogar insofern der Zeitkritik dienen, als sie ein positives Gegenbild zu gegenwärtigen Praktiken liefern. Alexander McCall Smith etwa verwendet seine Hauptfigur Mma Ramotswe, eine südafrikanische Detektivin, in erster Linie für die Zeichnung von Werten und Umgangsformen, die der kapitalistischen Konsumgesellschaft entgegenstehen; auch seine bedächtige, vermögende Amateur-Detektivin Miss Dalhousie, eine in Edinburgh lebende Herausgeberin einer Fachzeitschrift für Philosophie, dient ihm eher der Exploration grundsätzlicher ethischer Fragen als der Ermittlung des Täters beziehungsweise Tathergangs.

Während solche Werke positive Alternativen zu gängigen Lebensweisen aufscheinen lassen, beschäftigen sich viele Romane mit ethischen Fragen, indem sie die Faszination und Furcht zum Ausgangspunkt nehmen, die rational nicht nachvollziehbare, brutale Verbrechen sowie jene psychopathischen Gedankengänge und Gefühle ausüben, die zu solchen Gräueltaten führen. Dieser Art von Thrillern, die teilweise durch Schilderung ekelerregender Szenen und eine groteske Überzeichnung von Gewalt auf eine bestimmte Art von Spannung setzen, ist vorgeworfen worden, lediglich niederen voyeuristischen Bedürfnissen Rechnung zu tragen. Gleichzeitig ist die Darstellung des fragilen, geschundenen Körpers seit der Antike Bestandteil von (Hoch-)Literatur und kann daher nicht als ein aktuelles Phänomen der Popkultur bezeichnet werden. Mit der *Gothic novel* ist der Schrecken in die Literatur eingezogen – und insofern kann die Integration von entsprechenden Elementen in den Kriminalroman nicht erstaunen; begründenswert wäre vielmehr, warum sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst eine Form des Rätselkrimis durchsetzte, die gänzlich andere Gesichtspunkte in den Vordergrund rückte. Obwohl es natürlich signifikante Vorläufer gibt, lässt sich doch nicht übersehen, dass die Fokussierung auf Gewaltdarstellungen, die oftmals auf Serienmörder zurückzuführen sind, besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

populär wurde – auch dies ein Phänomen, das angesichts der Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs nicht verwundert.

3. Typen und Merkmale des Kriminalromans

Verbrechen gehören schon seit Jahrtausenden zu einem festen Bestandteil der Weltliteratur – und insofern überrascht es nicht, dass sich moderne Kriminalromane zugleich von früheren Mustern abgrenzen und diese modifizieren beziehungsweise integrieren. Mord und Verrat kennzeichnen bereits biblische Erzählungen; Kain und Abel können als der wohl wichtigste Brudermord in die Geschichte der Literatur eingehen, und Evas Rolle beim Fall aus dem Paradies hatte bekanntlich ebenso weitreichende Folgen für das christliche Bild von Frauen wie für die Versuche, deren vermeintlich überbordenden Trieben Einhalt zu gebieten. Aber auch im angloamerikanischen Bereich besteht eine lange Tradition von Verbrechen in der Literatur: Prominente Genres und Werke sind etwa elisabethanische sowie jakobäische Rachekomödien, in denen die Fragen von Schuld, Rache und Mord mit teils exzessiver Gewalt verhandelt werden, oder *Newgate Calender Stories*, in denen Verbrecherbiographien – bis hin zur Hinrichtung – in populärer Aufbereitung dargeboten wurden. In diese Entwicklungslinie lässt sich auch Daniel Defoes Roman um die Prostituierte und Diebin Moll Flanders (1722) stellen, die das Licht der Welt im berüchtigten Londoner Gefängnis erblickte, sowie Henry Fieldings satirische Lebensgeschichte von Jonathan Wilde (1743), in der die Machenschaften des Verbrecher-Königs gleichgesetzt werden mit denen der regierenden Partei unter Robert Walpole. In diesen Kontext gehören zudem die verschiedenen Ausprägungen von Schauerromanen sowie die *sensation novel*, in deren Umfeld im 19. Jahrhundert auch das Werk entstand, das von T.S. Eliot als erster, längster und bester Detektivroman bezeichnet wurde: Wilkie Collins' *The Moonstone* (1868).

Schon vor der Publikation von Collins' komplexer, Figuren wie Handlung gleichermaßen in den Mittelpunkt stellender Geschichte, die zudem von einer für das 19. Jahrhundert ungewöhnlichen erzählerischen Experimentierfreude zeugt, setzten Kurzgeschichten, zunächst von Edgar Allan Poe („The Murders in the Rue Morgue", 1841), später auch von Arthur Conan Doyle, neue Maßstäbe (vgl. Kayman 2003). Das von Poe etablierte und kurz darauf von anderen Autoren verfeinerte Muster basiert auf der Gegenüberstellung eines genialen Detektivs, meist einem – wenngleich wissenschaftlich höchst versierten – Exzentriker und Eigenbrötler, mit einer unfähigen und nicht näher charakterisierten Schar von Polizisten. Obgleich viele Besonderheiten zu bedenken wären – so handeln die Kurzgeschichten Poes nicht von Verbrechen im engeren Sinne, und nur ein Bruchteil der Mörder in den Sherlock Holmes-Geschichten wird tatsächlich verhaftet und der legalen Strafe zugeführt (vgl. Kayman 2003: 44; Scaggs 2005: 78f.) – lassen sich doch einige Eigenarten ausmachen. Wegweisend wird die Charakterisierung des exzentrischen Detektivs, der mittels oftmals gepriesener Deduktion und Induktion (häufig freilich auch Intuition) selbst komplizierte Fälle souverän

löst; die Opposition zur Polizei sowie die Einführung eines recht ungleichen Ermittler-Duos, das dem genialen Protagonisten einen eher konventionellen Gefährten an die Seite stellt. Bei Poe und Doyle fungiert dieser eher mittelmäßige Partner zugleich als Erzähler, was verschiedene Vorteile hat: Nicht nur verkörpert er die Werte und Normen der Zeit und stellt die Fragen, mit denen sich Leser und Leserinnen ebenfalls konfrontiert sehen; seine Bewunderung des Detektivs erhöht dessen Glanz, und seine Unkenntnis der Sachlage sichert die Rätselspannung bis zum Ende, an dem der Fall einem rational überzeugenden Ende zugeführt wird.

Wenngleich einige dieser Merkmale in der Folgezeit immer wieder variiert wurden und in verschiedenen Strömungen des Kriminalromans zu finden sind, so ergeben sich doch im Verlauf des 20. Jahrhunderts signifikante Neuerungen, die zur Etablierung von relativ unterschiedlichen Typen des Kriminalromans führten. Trotz einiger Übereinstimmungen besteht in der neueren Forschung allerdings weder Einigkeit über die Zahl noch über die Benennung dieser Subgattungen. Im Folgenden werden drei Idealtypen identifiziert und kurz vorgestellt, die in einzelnen Kapiteln im zweiten Teil dieses Bandes näher charakterisiert werden.

Beim ersten Subgenre bezieht sich der Streit im Wesentlichen auf die Benennung: *Classic detective novel* und *golden age* sind in der Tat keine wertfreien Bezeichnungen, implizieren sie doch eine Vormachtstellung dieses Typs gegenüber anderen Formen des Kriminalromans. Unbefangene Leser und Leserinnen könnten den Eindruck gewinnen, als gehörten diese Werke zu den ersten klassischen Ausformungen des Genres, an die spätere Romane nicht heranreichen können. Daher wird teilweise die – allerdings sehr vage – Bezeichnung ‚*mystery*' ebenso verwendet wie das beschreibungsadäquatere ‚*clue-puzzle*' (vgl. Knight 2004: xii-xiii); im Deutschen findet sich neben der Übernahme der englischen Begriffe auch die Bezeichnung ‚Rätselkrimi' Diesem Begriffspuzzle zum Trotz herrscht jedoch Einigkeit darüber, was jeweils bezeichnet wird, denn diese Spielart des Kriminalromans zeichnet sich durch relativ klare Konventionen und Regeln aus – die freilich von einer Autorin wie Agatha Christie im Laufe ihrer langen Karriere alle einmal durchbrochen wurden.

Im Gegensatz zu späteren Typen des Kriminalromans betont dieses Subgenre die ludische Komponente: Es handelt sich um ein Rätselspiel, in den Lesern und Leserinnen grundsätzlich sämtliche Anhaltspunkte für die Lösung des Falles an die Hand gegeben werden – allerdings im Verbund mit einer Fülle von in die Irre führenden Spuren, die durch eine geschickte Weise der Informationsvergabe so in den Vordergrund gerückt werden, dass die ‚richtigen' Fährten im Dickicht von immer komplizierteren Verquickungen von Handlungssträngen und Figuren verschwinden. Typisch ist darüber hinaus ein exzentrischer, teils arroganter Detektiv mit außergewöhnlichen intellektuellen Fähigkeiten, der – besonders in der weiblichen Variante von Miss Marple – auch seine Intuition und Menschenkenntnis nutzt, um der Motivation des Verbrechers auf die Spur zu kommen. Psychologie und die Intentionen der Täter, deren Handlungen meist rational geplant sind und einen klaren, subjektiv verständlichen

Zweck verfolgen, werden groß geschrieben, so dass am Ende eine vollständige Aufklärung des Falles erfolgen kann. Gleichzeitig wird der Figurendarstellung relativ wenig Gewicht zugewiesen; oft handelt es sich um nur geringfügig variierte Typen aus einem Bestand von *stock figures*. Im Vordergrund steht vielmehr die Handlung mit vielfach verflochtenen Strängen, die unterschiedliche, oft kleinerer Vergehen schuldige Figuren an einem Ort zusammengeführt haben. Die gesellschaftliche Ordnung, die durch den Mord bedroht wurde, kann durch die Ausschaltung der verantwortlichen Individuen vollständig wiederhergestellt werden. Kennzeichnend für den Rätselkrimi sind darüber hinaus eine abgeschlossene Gesellschaft, meist aus Angehörigen der oberen Mittelschicht, die sich in einem relativ isolierten Raum zusammenfindet (ob es ein Landhaus in England, ein Schiff auf dem Nil oder ein Zug zwischen Istanbul und Paris ist), wobei die Raumdarstellung insofern Relevanz gewinnt als sie für ein Verständnis des Tathergangs erforderlich ist. Dass häufig ein ländliches *setting* gewählt wird, ist als weiterer Beleg für den Versuch gedeutet worden, im Sinne einer pastoralen Gattung zu einer früheren intakten Ordnung zurückzukehren (vgl. Priestman 1990: 151). Ein weiteres typisches Merkmal ist der *locked room*, der häufig auch in wörtlichem Sinne abgeschlossene Raum, aus dem der Täter eigentlich nicht entfliehen konnte.

Die Hervorhebung der spielerischen Komponente geht einher mit einer Reduktion von Spannung auf die Frage *whodunit* – eine weitere Bezeichnung für dieses Subgenre. Obgleich sich in einigen Romanen weitere Leichen anhäufen, liegt die Spannung doch nicht in der physischen Gefährdung der Protagonisten oder des Detektivs. Vielmehr erfolgen die Ermittlungen primär durch meist ausgesucht höfliche Gespräche; der Protagonist fungiert als *armchair detective*. Die Struktur ist dementsprechend in erster Linie analytisch: Ein Verbrechen, das oft zu Beginn, zumindest in der ersten Hälfte des Romans geschieht, wird zum Gegenstand des Handlungsstranges, der sich in der Gegenwart vollzieht und maßgeblich von dem Detektiv mitgestaltet wird, der häufig in einer letzten großen Rede noch einmal alle möglichen (jedoch nicht zutreffenden) Lösungen sowie seine virtuose Art und Weise, dem in der Vergangenheit erfolgten Verbrechen auf die Spur zu kommen, Revue passieren lässt. Dass eine solche Struktur bei allem Beharren auf der psychologischen und rationalen Stringenz, die die Motivation des Täters und die Planung des Tathergangs kennzeichnet, wenig mit dem realistischen Roman zu tun hat, braucht nicht betont zu werden: Es handelt sich um ein ludisches Subgenre, und die Empörung, mit der die Detektive die völlig implausiblen Tathergänge in den populären *detective novels* zurück weisen und die eigene überlegene, realistischer Psychologie verhaftete Intellektualität unterstreichen, belegt einmal mehr den spielerischen Umgang mit Konventionen des realistischen Romans.

Während der erste Typ nicht nur aufgrund der Nationalität der meisten Autoren und Autorinnen, des *setting* und von Werten wie Fairplay oft als typisch englisch angesehen wird, etablierte sich das zweite Subgenre vor allem in den USA (differenzierter dazu vgl. Knight 2004: 132). Die meist als *hard-boiled fiction* oder *private eye*

bezeichnete Subgattung unterscheidet sich durch eine Reihe von Merkmalen recht deutlich von früheren Ausprägungen. Trotz aller Unterschiede sollte jedoch keine binäre Opposition zwischen beiden Spielarten des Kriminalromans konstruiert werden; dies hieße, der – zweifellos persuasiven – Rhetorik von Raymond Chandler auf den Leim zu gehen, der 1944 in seinem Essay „The Simple Art of Murder" diesen Typus propagierte und sich dabei rigoros von der ‚britischen' Variante abgrenzte. Chandler, zugleich einer der berühmtesten Vertreter des amerikanischen Detektivromans, hob vor allem den Anspruch auf Realismus hervor: Autoren, die sich in dieser Weise von britischen Verfassern und Verfasserinnen abgrenzten, ging es um „realistic mystery fiction", die das Ziel verfolgte, „the world you live in" (Chandler 1988 [1944]: 3, 13) adäquat darzustellen. Dies ist einerseits nachvollziehbar: In einer von wirtschaftlicher Depression und Prohibition – und entsprechenden Versuchen, diese zu umgehen – geprägten Umwelt entwickelte sich eine Form des Romans, die politische Realitäten ernst nahm und deren Handlung sich in den von Korruption und Gewalt geprägten Städten Amerikas abspielte. Der *locked room* und die isolierte feine Gesellschaft der Rätselkrimis konnte kaum deutlicher konterkariert werden. Andererseits aber wird die undurchschaubare, stets bedrohliche städtische Umgebung metaphorisch überhöht, „with violence itself often taking on symbolic force in scenes of grotesque, sometimes surreal destruction and viciousness" (Horsley 2005: 70).

Der Detektiv ist kein selbstsicherer *armchair detective* mehr, der sich in der gehobenen Gesellschaft gekonnt positioniert; vielmehr wird er zum Außenseiter, zum sozial und physisch gefährdeten Einzelgänger, der sich in einer gewalttätigen Umwelt durchsetzen muss. Die Romane beschränken sich meist auf den Detektiv als Reflektorfigur beziehungsweise als Erzähler – wobei einzelne Passagen, die sein Verhalten erklären und etwas mehr Einblick in die Situation verleihen könnten, allerdings auch hier ausgespart werden. Die Opposition zwischen Detektiv und Polizei, die für Rätselkrimis ebenso charakteristisch ist, wird hier noch gesteigert, denn Polizisten erscheinen nicht als wohlmeinende, wenngleich kriminalistisch minderbemittelte Flachköpfe, sondern als gefährliche Gegner, die den Protagonisten aktiv verfolgen und bedrohen. Der Protagonist sieht sich daher in einem undurchschaubaren, von Korruption und Gefahr geprägten (Großstadt-)Dschungel gefangen, in dem er an mehreren Fronten kämpft: gegen die Verbrecher-Bande, der er das Handwerk legen soll, einem oft nicht greifbaren, zwiespältigen Auftraggeber, und gegen die Polizei. Diesem Kampf ist er kaum gewachsen, denn er ist konzipiert als ‚Jedermann-Figur', wenn auch als eine Persönlichkeit mit viel Machismo und eigentümlichen Schwächen: oft alternd, physisch nicht in Hochform, dem Alkohol zugetan, allein und ohne Halt in menschlichen Beziehungen. Chandlers Charakterisierung dieser Figur lässt allerdings Zweifel am Realismus der Gattung aufkommen: „He is no hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor" (Chandler 1968: 533). Es überrascht daher nicht,

dass im Gegensatz zum propagierten Realismus der Gattung auch deren romantische Verklärung des Helden hervorgehoben wurde:

> Hard-boiled fiction translated the romanticism of the Western into a modern urban setting, and this movement from the Western frontier to a hostile urban environment was accompanied by an abrupt shift from the artificial gentility of the classical detective story to the creation of a fictional world of social corruption and ‚real' crime (Mandel 1984: 35).

Neben dem *setting* ist dieser Idealtypus vor allem gekennzeichnet durch die Figur des Detektivs, von dem man nie weiß, ob er wirklich ein unter widrigen Umständen kämpfender *man of honor* ist, oder ob er die Grenze zur Legalität nicht nur beim Gebrauch der Mittel überschreitet, mit denen er versucht, die Gangster dingfest zu machen. Die oben skizzierte, von Kontrasten und Oppositionen geprägte Figurenkonstellation ist noch zu ergänzen um die *femme fatale*, eine verführerische, aber gefährliche und letztlich verräterische mysteriöse Frau, deren Anziehungskraft der Detektiv zu widerstehen hat, und die diejenigen, die ihr verfallen, meist mit ins Verderben reißt. Realismus in puncto Frauendarstellung gehörte nicht zu den Stärken des Genres. Die Erzählweise zeugt von einem Rückgang der analytischen Struktur und einer entsprechenden Steigerung der Spannung: Die Untersuchung des Falles – der meist nicht befriedigend gelöst werden kann, so dass zumindest einige mutmaßliche Verantwortliche ungestraft davonkommen – verwickelt den Detektiv in eine Serie von Handlungen, die ihn ständiger Gefahr aussetzen. Die Rätsel-Spannung tritt entsprechend in den Hintergrund, während die Spannung, die sich aus der Gefährdung des Protagonisten und der Schilderung von gewalttätigen, geradezu grotesken Szenen ergibt, ansteigt. Die Figur des Detektivs ist letztlich auch mitverantwortlich für das Register und den Stil: An die Stelle der ausgesucht höflichen, korrekten Sprache des Rätselkrimis tritt die lakonische, von Slang, einem niederen Sprachstil und nüchternem *wit* geprägte Ausdrucksweise des Protagonisten (vgl. etwa Porter 2003: 99).

Ein dritter und letzter Idealtypus, der sich etwas später entwickelte, auf beiden Seiten des Atlantik Fuß fasste und schnell in eine Vielzahl von Untergattungen aufgespaltet wurde, ist der Thriller. Einigen Kritikern zufolge (vgl. Priestman 1990: 177; Scaggs 2005: 84) handelt es sich hierbei um eine Untergattung des *hard-boiled genre*, das sich aufteilte in Thriller und *police procedurals*, aber der analytischen Klarheit halber soll hier die Position vertreten werden, dass es ein Idealtypus ist, der später in vielfacher Weise variiert und mit Elementen der anderen beiden Subgenres vermischt wurde. In dieser Form des Kriminalromans verschiebt sich der Fokus der Aufmerksamkeit weg von der Ermittlung und Aufklärung des Verbrechens hin zur Figur des Mörders und der Planung beziehungsweise Vertuschung von Verbrechen. Die Ermittler werden teilweise sogar – wie etwa in Patricia Highsmiths Tom Ripley-Romanen – zu bloßen Nebenfiguren, die lediglich zur Aufrechterhaltung der Spannung beitragen. Die Struktur ist dementsprechend entgegengesetzt zum Rätselkrimi: Die analytische Ebene ist auf ein Minimum reduziert, während die Spannung aus der Art und Weise

entsteht, wie Verbrechen geplant und durchgeführt werden, und aus der Frage, ob es gelingt, die Ermittler in die Irre zu führen. Die Handlung entwickelt sich meist in chronologischer Folge; die Gegenläufigkeit von Ermittlungen, die auf die Vergangenheit gerichtet sind, und den Handlungen des Detektivs, der aktuellen Gefährdungen ausgesetzt ist, entfällt teilweise gänzlich.

Diese Verschiebung der Aufmerksamkeit und die entsprechende Änderung der Weise, Spannung zu erzeugen, wird häufig unterstützt durch eine heterodiegetische Erzählsituation mit dem Mörder als (ausschließlicher) Fokalisierungsinstanz. Der Thriller privilegiert Figuren, wobei der Detektiv, wenn überhaupt, eine Nebenrolle spielt (vgl. Symons 1993: 191, 102). Dies führt zu der merkwürdigen, in der Literaturgeschichte seltenen Situation, dass Leser und Leserinnen genaue Einblicke in das Denken und Fühlen einer gefährlichen, teilweise psychopathischen Persönlichkeit bekommen – eine erzähltechnische Konstellation, die, wenn sie auf die Hauptfigur ausgerichtet ist, normalerweise als Mittel der Sympathielenkung dient. Gerade dies ist bei Thrillern jedoch nicht intendiert, auch wenn Leser und Leserinnen durch die Erzählhaltung quasi zu Komplizen der Mörder werden. Man wird gezwungen, deren interne Logik nachzuvollziehen, in einigen Fällen vielleicht sogar dazu bewegt, die Ablehnung der Mörder gegen die bourgeoise Gesellschaft zu teilen (vgl. Glover 2003: 147) oder eigene, unterdrückte Neigungen zu Gewalt anzuerkennen (vgl. Horsley 2005: 129). Jim Thompsons homodiegetische Erzähler scheinen zunächst ganz ‚normal' zu sein; erst langsam werden Leser und Leserinnen in das Netz von Wahnvorstellungen und Klaustrophobie hineingezogen, bis hin zu einem Punkt, an dem nicht mehr ganz klar ist, wer denn überhaupt erzählt. Auch ein früher ‚Klassiker' des Thrillers, James M. Cains *The Postman Always Rings Twice* (1934), macht den Mörder zum Erzähler des Romans.

Dieser Typ des Kriminalromans unterscheidet sich auch von der Intensität der Spannung her von den anderen beiden Ausprägungen. Während es beim Rätselkrimi um ein eher intellektuelles Spiel geht – das Leser und Leserinnen allerdings kaum gewinnen können – und die *hard-boiled*-Romane zumindest teilweise auf Sozialkritik und analytische Spannung hin ausgelegt sind, zielt der Thriller, ebenso wie der Schauerroman, von dem er viele Elemente übernimmt (vgl. Botting 2001 5), darauf ab, Spannung, Schauer und Horror zu erzeugen. Dieser Typ eignet sich nicht zufällig besonders gut für sensationsheischende Verfilmungen, die oft genug bekannter sind als die Romane selbst. Der Begriff ‚*noir thriller*' zeugt von der engen wechselseitigen Beziehung zwischen Romanen und Filmen dieser Art: Der Terminus ‚*film noir*', der später auf den ‚*noir thriller*' übertragen wurde,

> is derived from the French term ‚*roman noir*', which was used to describe the American hard-boiled fiction that was popular in France in translation, and which became an enormous influence on French writing. The word ‚noir', meaning ‚black', codifies the dark, shadowy atmosphere and setting of hard-boiled fiction, which is a clear indicator of the Gothic heritage of crime fiction (Scaggs 2005: 69).

‚*Noir thriller*' versetzen Leser in die Perspektive des Bösen, sie zeichnen eine Welt des Wahnsinns, des Sadomasochismus, der stetig gesteigerten und pervertierten Gewalt. Die Spannungssteigerung wird oft dadurch bewirkt, dass die Psychopathen zugleich Serienmörder sind, die das nächste Opfer immer schon im Visier haben. Der berühmteste dieser Mörder ist wohl Thomas Harris' Hannibal Lecter, am markantesten dargestellt in *The Silence of the Lambs* (1989).

Diese drei Grundformen werden in der Folgezeit stetig diversifiziert, an kulturelle Veränderungen angepasst und zu neuen Formen zusammengefügt. Insbesondere seit den 1980er Jahren wird es immer schwieriger, einzelne Subgattungen zu identifizieren, da die Tendenz besteht, Elemente aller drei Typen miteinander zu vermischen. ‚Reine' Rätselkrimis gibt es etwa heute kaum noch. Dennoch zeugen viele Romane vom nachhaltigen Einfluss dieses Typs. Einzelne Elemente wie die Beschränkung auf einen kleinen Ausschnitt aus der Gesellschaft, einen relativ isolierten Ort, kennzeichnet ebenso wie das *locked room puzzle* und ein recht hoher Anteil an traditionellen Zeugenbefragungen immer noch eine Fülle von Romanen. Auffällig ist dies etwa in Val McDermids *Report for Murder* (1987), in dem das Figurenpersonal – mit Ausnahme der Amateurdetektivin – aus der gehobenen Gesellschaftsschicht und dem Kreis von Lehrern und Schülern beziehungsweise Eltern einer isoliert gelegenen Privatschule stammt, oder Elizabeth Georges *Well-Schooled in Murder* (1990), in der das bewährte Polizisten-Team Thomas Lynley und Barbara Havers einen Fall in einer Schule untersucht. Bei Elizabeth George ergeben sich natürlich schon durch die Hinzuziehung des Polizeiapparates Änderungen in der Figurenkonstellation, der Struktur des Romans und den Ermittlungsmethoden. Aber auch die Journalistin Lindsay Gordon, die in Val McDermids Roman als Detektivin fungiert, kommt in Situationen, die in der feinen Gesellschaft des *golden age* nicht denkbar gewesen wären: Auf eigene Faust, in bewusster Missachtung der Vorgaben der Polizei, unternimmt sie eine gefährliche Kletterpartie und bringt sich schließlich sogar in Lebensgefahr, um dem Mörder ein Geständnis zu entlocken. Auch der Alkohol-, insbesondere Whisky-Konsum der Protagonistinnen – eine meiner Studentinnen meinte, das seien ja alles Alkoholiker – und die prononcierte Außenseiterstellung der Detektivin, die keine Gelegenheit auslässt, ihrer Skepsis gegenüber den Lebensformen der etablierten Gesellschaftsschichten Ausdruck zu verleihen und den Job nur annimmt, um die Miete für den nächsten Monat bezahlen zu können, entspricht eher dem Muster der *hard-boiled fiction*. Ganz zu schweigen davon, dass die Amateur-Detektivin lesbisch ist und ihre persönliche Beziehung zu einer neuen Geliebten, die sich in diesem Roman mehr oder weniger unwillig in die Rolle Watsons fügt, in traditionellen *golden age*- oder *hard-boiled*-Romanen undenkbar wäre.

Trotz der vielfältigen Modifikationen, die Gegenstand des zweiten Teils dieses Bandes sind, kann man doch einige Merkmale identifizieren, die bis heute zu den Kernbestandteilen des Kriminalromans gehören – wenngleich sie selbstverständlich nicht alle in allen Romanen zu finden sind. Erstens bestimmen ein oder mehrere Ver-

brechen, in der Regel Mord, die Struktur und Thematik des Romans. Dabei ist zu unterscheiden zwischen zwei Grundmustern: Romanen, die in erster Linie um die Ermittlungen und die (wenngleich meist nur partielle) Aufklärung des Verbrechens kreisen, und solchen, die nicht nur punktuellen Einblick in die Gedankengänge des Täters verleihen, sondern dessen Persönlichkeit und Gefühlen einen maßgeblichen Teil des Werks widmen. Zweitens sind Kriminalromane gekennzeichnet von einem zentralen oder mehreren miteinander verknüpften Spannungsbögen, die sich aus den Handlungen eines Mörders oder aus ungelösten Rätseln ergeben, die mit Tod oder Verbrechen verknüpft sind.

Drittens lässt sich ein weiteres, wenngleich nicht überall zu findendes Merkmal benennen, das nicht mit der Thematik und Wirkungsintention der Romane verknüpft ist: ein teilweise recht hohes Maß an Intertextualität sowie zumindest impliziter Metafiktion. Dies ist schon den Rätselkrimis Agatha Christies zu eigen. Obgleich diese hochgradig konstruierten frühen Romane nicht den Anspruch vertreten, ein Verbrechen realistisch wiederzugeben, finden sich schon hier viele spielerische Abgrenzungen von ‚diesen Krimis', aus denen die Figuren angeblich ihre völlig unzureichenden Vorstellungen von Verbrechen beziehen, bis sie von jemandem wie Hercule Poirot eines Besseren belehrt werden. Bereits in diesen Werken dient der abschätzige Verweis auf ‚die populären Kriminalromane' nicht in erster Linie dazu, den Wahrheitsanspruch einer vermeintlich realistischen Gattung herauszuheben, sondern paradoxerweise dazu, den Lesern und Leserinnen die Fiktionalität und Implausibilität der gedanklichen Kapriolen des Detektivs ins Bewusstsein zu heben. An solchen Stellen wird Lesern und Leserinnen verdeutlicht, dass sie einen populären Kriminalroman in den Händen halten – wenn auch, so lässt der leicht abschätzige Ton vermuten, einen weit besseren und einfallsreicheren als die konventionelle Massenware.

Obgleich Intertextualität in Kriminalromanen in unterschiedlicher Weise eingesetzt wird, so behält sie, sofern es sich um einen Verweis auf ‚klassische' Werke handelt, meist einen spielerischen Unterton. Die Bezugnahme auf Sherlock Holmes und Hercule Poirot dient häufig der Abgrenzung von diesen aus heutiger Sicht konventionellen Detektiven und hebt die Besonderheiten der jeweiligen Figurenkonstellation (wenn etwa ‚hartgesottene' Detektivinnen oder gar lesbische Frauen mit der Verbrechensaufklärung betraut sind), Ermittlungsmethoden und Inhalte hervor. Gleichzeitig sind solche intertextuellen Zitate oft von einem Augenzwinkern begleitet – schließlich stellt sich der jeweilige Roman dadurch auch in die Tradition des Kriminalromans, zu dem er einen weiteren Beitrag liefert. Ein Anspruch auf eine realistische Darstellungsweise ist damit nicht verbunden. Wenn Intertextualität nicht spielerisch oder in metafiktionaler Absicht verwendet wird, so handelt es sich meist um Verweise auf Werke aus dem literarischen Kanon, wobei dieser – wie etwa bei Ian Rankin – durchaus idiosynkratische Züge tragen und beispielsweise eine Reihe schottischer Autoren enthalten kann. Insgesamt zeichnet sich dieser Gebrauch von Fiktionalität dadurch aus, dass der Kriminalhandlung durch den Verweis auf beziehungsweise die Verwendung von In-

halten oder Strukturen klassischer Werke eine zusätzliche Strukturierungs- und Bedeutungsebene verliehen wird. Gerade bei dem Gebrauch von vorangestellten Mottos aus der als ‚Hochliteratur' eingeschätzten ‚schwierigen' Literatur (etwa John Milton oder Dichter der Renaissance) kann man sich manchmal des Eindrucks nicht erwehren, dass hier schon vorab der Anspruch auf Ernsthaftigkeit sowie Zugehörigkeit zu einer etablierten Tradition erhoben wird.

4. Zeitgenössische Ausprägungen des Kriminalromans

Aus den drei Grundformen des Kriminalromans haben sich recht schnell einige mittlerweile etablierte Subgenres herausgebildet. An erster Stelle zu nennen wären sogenannte *police procedurals*, die zunächst eine Nähe zum *hard-boiled*-Krimi aufwiesen, von dem sie sich im Wesentlichen dadurch unterschieden, dass die Ermittlungen nun nicht mehr von einem einsamen Helden, sondern von einem Team von Polizisten und Polizistinnen durchgeführt werden. Im Zuge der Frauenbewegung bildete sich auch eine feministische Variante des ‚harten' Kriminalromans heraus, in der auf sich allein gestellte Detektivinnen in einer von Korruption und Gewalt geprägten Welt versuchen, Verbrechen aufzuklären. Zu solchen Formen gibt es bereits eine Fülle von Fachliteratur, die ein rasches Einarbeiten in diese Romane erleichtert. Im Zentrum des zweiten Teils dieses Bandes sollen daher nicht in erster Linie diese Werke stehen, sondern vielmehr zeitgenössische Ausprägungen der entsprechenden Subgattungen, d.h. Romane, die in Überblickswerken häufig genannt werden, zu denen jedoch noch nicht viel Literatur existiert.

Eine mittlerweile sehr populäre, aber insgesamt schwer einzuordnende Form des Krimis bildet der historische Kriminalroman. Die Beliebtheit dieser Form ist vermutlich zum einen der Popularität von historischen Romanen sowie fiktionalen wie nichtfiktionalen (Auto-)Biographien geschuldet, die durch Hinzufügen einer Rätsel-Handlung oder brutaler Verbrechen einen noch größeren Unterhaltungswert gewinnen können. Von diesem Rezept zeugen mittlerweile ganze Regale in Bahnhofs- oder Flughafenbuchläden. Oftmals liegt der Fokus solcher Romane stärker auf der Darstellung der Vergangenheit als auf der Kriminalhandlung: Es geht primär um die Evokation einer Epoche, um die Darstellung von Lebens- und Denkweisen, die dann mit einem eher an der Peripherie angesiedelten Verbrechen verbunden werden. Solche Romane, deren Autoren und Autorinnen wie Paul Harding (P.C. Doherty) oder Kate Ross oftmals Geschichte studiert haben, zeugen häufig von einer genauen Kenntnis der Zeit; hier wird teilweise ‚nebenbei' mehr Wissen vermittelt, als in auf Politik fokussierten Überblickswerken zu finden ist. Eine Spannung zwischen realistischer Darstellung und der Berücksichtigung des Publikumsgeschmacks ergibt sich jedoch aus den Abweichungen zwischen heutigen und früheren Werte- und Normensystemen: Eine strenge Anlehnung an damalige Denkweisen würde heutige Leser vermutlich abschrecken – wer kann schon mit einem Detektiv sympathisieren, der sich etwa im 18. Jahrhundert mit

Vergnügen Hinrichtungen oder das ‚lustige' Gebaren von angeketteten ‚Verrückten' in entsprechenden Anstalten anschaut? Trotz einiger Anachronismen und Anpassungen an Erwartungen heutiger Leser und Leserinnen wirkt etwa Lindsey Davis' Detektiv Marcus Didius Falco, der in der römischen Spätantike ermittelt, durch seinen Zynismus teilweise schwer verständlich und unsympathisch.

Eine Spielart des historischen Kriminalromans zeichnet sich dadurch aus, dass der Schwerpunkt auf der Aufklärung eines Verbrechens liegt, das in der Vergangenheit verübt wurde und erst viele Jahre später (erneut) untersucht wird. Die wohl früheste, klassische Ausprägung dieser Form des Kriminalromans bildet Josephine Teys *The Daughter of Time* (1951), die im Mittelpunkt eines Kapitels dieses Bandes steht. Diese Form ist besonders interessant, da sich ihre wesentlichen Merkmale – wenngleich in untergeordneter Funktion – auch in postmodernen Romanen finden. Die Faszination, die das Aufdecken von Geheimnissen in der Vergangenheit ausübt, ist sogar bei Romanciers zu spüren, die sich nicht oder nur sehr sporadisch mit Krimis befassen. Wenn sich ein zu lüftendes Geheimnis in der Vergangenheit befindet, so ist die Nähe zwischen Historiker oder Historikerin und Detektiv oder Detektivin auch dann sichtbar, wenn es sich um die Suche nach einem verschollenen, aber wertvollen Bild handelt, das den mysteriösen Tod eines Dichters erklären und Dutzende von Geschichtsbüchern auf den Kopf stellen würde (wie in Peter Ackroyds *Chatterton*, 1987), oder wenn verschollene Briefe aufgespürt werden, die eine Liebesbeziehung zwischen bekannten Dichtern endlich ans Tageslicht bringen würden (wie in Antonia S. Byatts *Possession*, 1990). Während dergleichen Ermittlungen von Laien und Historikern in renommierten *literary novels* meist eine untergeordnete Rolle spielen, gibt es eine Reihe von Kriminalromanen, in denen Detektive in der Gegenwart historische Fälle recherchieren. Sehr populär war in dieser Hinsicht Dan Browns *The Da Vinci Code* (2003), in dem die Integration einer Thriller-Struktur ebenso zur Spannung beiträgt wie die persönliche Gefährdung der Protagonisten. In Sara Paretskys *Blacklist* (2003) wird dieses Muster verwendet, um scharfe Kritik an der US-amerikanischen Reaktion auf die Terroranschläge von 9/11 zu üben: Durch die Ermittlungen der Protagonistin wird die Behandlung ganzer Bevölkerungsgruppen, die potentiell in die Verbrechen involviert sein könnten, eng verknüpft mit der geradezu hysterischen Verfolgung mutmaßlicher Kommunisten in den 1950er Jahren – einem Phänomen, dem man heute allgemein mit Unverständnis gegenübersteht. Da diese Form – auch durch den Einsatz postmoderner Erzählverfahren – seit der Veröffentlichung von *The Daughter of Time* weiterentwickelt wurde, widmet sich das letzte Kapitel, das zugleich die Funktion eines zusammenfassenden Ausblicks erfüllt, Kriminalromanen, die nach dem Jahr 2000 erschienen sind und mehrere Zeitebenen in einer über Tey und auch Brown hinausgehenden Weise miteinander verknüpfen.

Historische Kriminalromane dagegen, die sich ganz auf die Darstellung der Vergangenheit konzentrieren, sind im Kontext der neuen Entwicklungen des Kriminalromans nicht besonders interessant und in diesem schmalen Band daher auch nicht mit

einem eigenen Kapitel vertreten. Dennoch soll zumindest hier kurz auf ein typisches Werk eingegangen werden, das gänzlich in der Vergangenheit angesiedelt ist und in dem das historische Verbrechen eine relativ große Rolle spielt (wenn auch nicht im Vordergrund steht). Jaqueline Winspears Romane, in denen die Detektivin Maisie Dobbs in den 1920er Jahren in England ermittelt, folgen dem klassischen Muster des Rätselkrimis. Maisie ist eine *armchair*-Detektivin; sie ermittelt mit femininer Intuition und formvollendeten Manieren. Ihre Arbeit führt sie im Auftrag reicher Klienten in die Ober- oder gehobene Mittelschicht; die Fälle löst sie primär durch Gespräche. Ein Zugeständnis an den Realismus ist lediglich durch die Figur ihres Assistenten Billy Beale gegeben, der auch mal gefährlichere Interviews oder Aufgaben meistern kann.

Gleichzeitig merkt man diesem Werk an, dass es bewusst als historischer Roman mit Blick auf die Vermittlung von früheren Denkweisen und Alltagsgewohnheiten verfasst wurde. So hat Maisie engen Kontakt mit einigen Dienstmädchen, deren Arbeit und soziale Position kurz beleuchtet wird; zudem werden Maisies Kleidung, ihre Frisur und ihre Reaktion auf die (neu eingeführte) Dusche sowie die nicht vorhandene Möglichkeit zum Trocknen der Haare genau beschrieben. Von historischem Interesse zeugt zudem die ständige Präsenz der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg, sei es in der stetig schmerzenden Wunde von Billy, der Thematisierung der vielen Arbeitslosen oder der Trauer um die Toten. Trotz – beziehungsweise wegen – der historischen Detailtreue ist unverkennbar, dass die Romane nicht zur Zeit des *golden age* verfasst wurden und modernen Bedürfnissen Rechnung tragen. Maisie ist keine Miss Marple, sondern eine unabhängige junge Frau, die mit großer Freude einen kleinen Sportwagen fährt und ihre Privatsphäre gegenüber Männern behauptet. Auch ihre nach fernöstlicher Manier im Schneidersitz vollzogenen Meditationen verweisen eher auf heutige Werte als auf eine historische Wertschätzung des Orients. Ein in der Gattung des historischen Romans gründender signifikanter Unterschied zum klassischen Rätselkrimi liegt zudem in der Privilegierung der Figuren, deren Gefühlen und alltäglichen Problemen mindestens ebenso viel Raum zugebilligt wird wie der Handlung.

In den 1960er Jahren bildete sich im Zuge der Bürgerrechtsbewegung ein Subgenre des *hard-boiled*-Kriminalroman heraus, das sich noch heute – in verschiedenen Ausprägungen – großer Beliebtheit erfreut. In dieser Form, die Chester Himes' Romanen zu ihrer Bekanntheit verhalf, stehen Detektive im Mittelpunkt, die sich durch ihren kulturellen Hintergrund – und manchmal auch durch ihre Hautfarbe – von klassischen Ermittlern unterscheiden. Himes ist in diesem Zusammenhang auch deshalb interessant, weil er als Beispiel für die Herausbildung des klassischen *police procedural* dienen kann. Viele seiner Werke kreisen um die Ermittlungen von zwei afroamerikanischen Polizisten, Coffin Ed Johnson und Grave Digger Jones, deren Spitznamen schon auf ihr Image als *tough guys* verweisen. Die Form des *police procedural*, das in den USA zunächst vor allem durch die Werke Ed McBains geprägt wurde, eignet sich – mit geringfügigen Adaptionen – sehr gut für die Auseinandersetzung mit Fragestellungen, die um die Diskriminierung von Schwarzen oder anderen ethnischen Gruppen

kreisen. Himes' Ermittler stehen insofern noch in der Tradition von Philip Marlowe, als sie zwar für den Polizeiapparat arbeiten, aber gleichzeitig Außenseiter sind. Um Fälle aufzuklären, die sich in den Slums von amerikanischen Großstädten vollziehen, müssen sie ebenso in die Welt von Gangstern und Prostituierten eintauchen wie in die von arbeitslosen Schwarzen, denen die amerikanische Gesellschaft keine Chance zum Aufstieg gibt. Die Problematik der Rassendiskriminierung prägt solche Romane – die sich in ähnlicher Form in einem indianischen Reservat (wie in vielen Werken von Toni Hillerman) oder im Umfeld anderer ethnischer Gruppen abspielen könnten – daher in zweifacher Weise: Zum einen leiden die Detektive selbst unter den Vorurteilen weißer Polizisten und etablierter Gesellschaftsschichten, zum anderen werden die Hindernisse und Schwierigkeiten von Schwarzen durch die Ermittlungen, die ihre Lebensumstände beleuchten, hinlänglich deutlich.

Für einen gänzlich anderen Umgang mit der Diskriminierung und dem Einsatz von *ethnic sleuths* stehen die Werke von Barbara Neeley, die nicht in die Tradition des *hard-boiled*-Romans einzuordnen sind, sondern Bestandteile des Rätselkrimis nutzen, um Verständnis für die Denk- und Lebensweise einer auf zweifache Weise marginalisierten ethnischen Gruppe zu wecken. Im Mittelpunkt von Neeleys Romanen stehen afroamerikanische Frauen, die sich nicht nur mit der Rassenproblematik, sondern auch mit der traditionellen Geschlechterhierarchie auseinandersetzen müssen. Wie in dem entsprechenden Kapitel in diesem Band deutlich wird, steht Neeleys Detektivin Blanche White – ironischerweise eine Afroamerikanerin mit besonders schwarzer Hautfarbe – dabei stellvertretend für weibliche Angehörige unterschiedlicher Ethnien. Als clevere Hausangestellte, die über unterschiedliche Verbrechen stolpert, ist Blanche primär eine *armchair*-Detektivin. Obgleich sie bei ihrer Suche nach Indizien durchaus auch mal unwissentlich in Gefahr gerät, ermittelt sie auf den Spuren von Miss Marple; einige ihrer Fälle führen sie sogar in isolierte Etablissements gehobener Gesellschaftsschichten. Allerdings mit dem feinen, aber gewichtigen Unterschied, dass sie sich ihrer ethnischen und kulturellen Herkunft bewusst ist, dass sie Rassendiskriminierung ebenso wie Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern nicht nur am eigenen Leibe erfährt, sondern in ihrer Umgebung auch einfühlsam beobachtet, und dass ihre Lebensgewohnheiten ebenso wie ihre religiösen Überzeugungen Einblicke in die Kultur ihrer afroamerikanischen Vorfahren verleihen.

Die doppelte Agenda einer Autorin wie Barbara Neeley mag mit dafür verantwortlich sein, dass sie sich recht eng an eine klassische Form anlehnt, die sie im Sinne einer völlig anderen politischen Stoßrichtung zu funktionalisieren versteht. Die klassische Form des Thrillers lässt sich ebenfalls in unterschiedlicher Weise mit Inhalt füllen. Oben wurden Erzählsituation, Struktur und Wirkungsintention hervorgehoben und das Beispiel des Serienmörders genannt. Als Stoff für Thriller taugen, wie unzählige Werke gezeigt haben, jedoch auch völlig korrupte Institutionen, Geheimgesellschaften, Agenten, Spione und *master criminals*, wie sie etwa in James Bond-Romanen zu finden sind. Entsprechend haben sich rasch eine Fülle von Spezialformen des

Thrillers herausgebildet: „legal thrillers, spy thrillers, racing thrillers, psychological thrillers, futuristic thrillers, political thrillers, cyberpunk thrillers, gangster thrillers, serial killer thrillers, heist thrillers, and more" (Scaggs 2005: 108). Im Kontext dieses Bandes wird der Fokus auf einer für die Literatur der Gegenwart besonders typischen und zugleich populären Ausprägung liegen: dem *noir thriller*, der unter anderem die Formen des ‚psychologischen' und des *serial killer*-Thriller subsumiert.

Eine Besonderheit dieser Subgattung, die Inszenierung von Gewalt und zugrunde gerichteten Körpern, findet sich auch in einer anderen, momentan sehr populären Ausprägung des Kriminalromans (und entsprechenden Fernsehserien), in der Pathologen als die wichtigsten Ermittler fungieren. Diese Form mag mit der Betonung des Körpers einhergehen, die die Populärkultur momentan ebenso prägt wie wissenschaftliche Theorien. Fast schon seltsam erscheint jedoch der in dieser Ausprägung des Romans zumindest implizite Glaube an die Naturwissenschaften, denn wissenschaftliche Methoden der Forensik dienen hier dazu, die Körper der Opfer zum Sprechen zu bringen und dadurch die Täter zu identifizieren. Die Wissenschaft wird's schon richten! In viel stärkerem Maße als beim Thriller liegt der Fokus auf den Ermittlungen der Mediziner und Medizinerinnen – die teilweise in der Gerichtsmedizin arbeiten, teilweise als Universitätsangestellte um Rat gefragt werden. Eine weitere Anleihe beim Thriller stellt die häufig mit den Untersuchungen einhergehende Gefährdung der Pathologen und Pathologinnen dar: Selbst wenn das Verbrechen Jahrzehnte zuvor geschah, so sind doch oft noch düstere Gestalten in der Gegenwart daran interessiert, seine Aufklärung zu verhindern. Dass es meist Wissenschaftlerinnen sind, die Serienmördern erfolgreich das Handwerk legen, mag auch biographisch bedingt sein: Die beiden bekanntesten Verfasserinnen dieses Subgenres, Patricia Cornwell und Kathy Reichs, haben selbst im Umfeld der Forensik gearbeitet.

Die Verfolgung von psychopathischen Serientätern hat auch in anderen Subgenres Einzug gehalten (sogar in *police procedurals* hat man es in jüngster Zeit in einem Handlungsstrang teilweise mit Serientätern zu tun) und bestimmt ein weiteres Genre, das Ähnlichkeiten mit dem forensischen Kriminalroman aufweist und in diesem Band nicht eigens behandelt wird: sogenannte *profiler*-Romane. In diesen Werken sind die Wissenschaftler, die für die Aufklärung des Falles maßgeblich sind, nicht Mediziner oder Anthropologen, sondern Psychologen, die mit Hilfe von modernen Softwareprogrammen – und viel Intuition – Raster erstellen, die auf der Basis von Gemeinsamkeiten zwischen scheinbar unterschiedlichen Morden Persönlichkeitsmerkmale des Täters herausarbeiten, die letztlich zu dessen Identifizierung führen. Wie fast alle Protagonisten von zeitgenössischen Kriminalromanen haben auch diese Psychologen, etwa Tony Hill in den entsprechenden Romanen von Val McDermid, mit Vorurteilen von Vorgesetzten und anderen Polizisten zu kämpfen.

Bekannter ist Val McDermid, die wie viele Autoren und Autorinnen in unterschiedlichen Serien verschiedene Ausprägungen des Kriminalromans verwendet, allerdings durch Werke, in denen Frauen als Ermittlerinnen im Vordergrund stehen. In den

Romanen um die Privatdetektivin Kate Brannigan führt sie eine aus den USA stammende Traditionslinie weiter, deren erste herausragende Vertreterin Sara Paretsky ist, die den *hard-boiled*-Roman für Frauen als Detektivinnen öffnete. Der zeitliche Abstand ermöglicht es McDermid, spielerisch mit einem Subgenre umzugehen, das nicht leicht zu etablieren war: Frauen sind zweifellos ein Problem, besonders dann, wenn sie die Rolle von harten, gewaltbereiten, einsamen Helden füllen sollen. Paretskys Protagonistin V.I. Warshawski gelingt es seit den 1980er Jahren, auch verbal ein Bild von mentaler wie physischer Abgebrühtheit zu projizieren und die Position des männlichen Helden zu übernehmen, die McDermids Kate schon ironisch kommentieren kann. Während V., die ihren Namen abkürzt, um ihr Geschlecht nicht gleich preiszugeben, sich in ihrem Umfeld und in ihren Fällen meist mit der Unterdrückung von Frauen konfrontiert sieht (vgl. Reddy 2003: 198f.), geht es bei McDermid eher um geschlechtsunspezifische Fälle von Korruption und Machtmissbrauch. Vorurteile gegenüber Frauen als Privatdetektivinnen gehören jedoch zu den Bestandteilen dieser Form des Kriminalromans – ebenso wie ein für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts untypischer Umgang mit Gewalt: Trotz der Anlehnung an das *hard-boiled*-Gattungsmuster scheuen die Protagonistinnen vor Gewalt zurück und nutzen sie lediglich zur Selbstverteidigung. Wie auch andere zeitgenössische Ermittler – man denke nur an Henning Mankells Kurt Wallander – erleben sie, wie der Gebrauch von Gewalt das Leben aller Beteiligten verändert.

Die für den *hard-boiled*-Roman eigentlich untypische Erinnerung an frühere Opfer von Gewalt und Mord kennzeichnet auch *Detective Inspector* Rebus, den Protagonisten einer typisch britischen – beziehungsweise schottischen – Ausformung des *police procedural*, die augenzwinkernd als *‚tartan noir'* bezeichnet wird. Rankin ist dabei repräsentativ für die Vermischung unterschiedlicher Typen und Elemente des Kriminalromans. Einerseits ist Rebus der typische *tough guy*. In der Tradition amerikanischer ‚harter' Helden ist er einsam (mit im Verlaufe der Serie mehreren scheiternden Beziehungen), hart gegen sich selbst und andere, physisch auch aufgrund seines Whiskykonsums nicht mehr auf der Höhe seiner durch sein Alter ohnehin eingeschränkten Leistungsfähigkeit und geradezu obsessiv, was die Verfolgung der Täter angeht. Abweichend von dieser Tradition ist er Polizist, allerdings als Mann einsamer Entscheidungen trotz der (teils ungeliebten) Teamarbeit ein Einzelgänger. Obgleich Rankin der *hard-boiled*-Tradition näher steht als viele andere Verfasser von *police procedurals*, integriert er doch Elemente anderer Subgenres. So führen einige seiner Ermittlungen (meist sind zwei oder mehr Handlungsstränge miteinander verbunden) immer wieder in die gehobene Gesellschaft, in der er sich ähnlicher Methoden zu bedienen hat wie die Ermittler in Rätselkrimis. Der Kontrast zwischen ‚altem' und ‚neuem' Edinburgh, zwischen der gehobenen Mittelschicht und der Unterwelt bildet zudem ein durchgängiges Strukturmuster der Romane, die meist zugleich Kritik an unterschiedlichen Missständen von politischer Korruption bis hin zur Umweltverschmutzung üben. Die Verbindung verschiedener Handlungsstränge geht häufig einher

mit der Einfügung von Thriller-Strukturen und der Gefährdung eines oder mehrerer Polizisten und Polizistinnen. Mehrfach kommen auch Serienmörder mit ins Spiel – und mit ihnen ein weiteres Element einer spezifischen Ausformung des Genres. Typisch für einige ‚gehobene' Krimis ist zudem die Verwischung der Grenzen zwischen Täter und Opfer beziehungsweise Täter und Ermittler: In den Rebus-Romanen ist dies die offensichtliche Nähe zwischen dem Protagonisten und einem Gangsterboss, der immer wieder große Faszination auf den Inspektor ausübt.

Schon bei Rebus bemerkbar ist ein Kennzeichen fast aller Romane, die sich mit den Ermittlungen von Polizisten befassen: Die Ausweitung des Interesses auf die privaten Beziehungen der Figuren zueinander. In zeitgenössischen Kriminalromanen liegt der Fokus der Darstellung nicht auf der Handlung, sondern gleichermaßen auf der Entwicklung der Figuren (fast im Sinne eines Bildungsromans) sowie auf den spannungsvollen Beziehungen zwischen ihnen. Der Umgang miteinander, die komplexen Gefühle und Erwartungshaltungen werden dabei häufig über die Grenzen der einzelnen Romane hinweg verfolgt. Die Beziehungen konzentrieren sich auf das Verhältnis zwischen Kollegen und Kolleginnen, wobei oft ein Polizisten-Duo – teils mit dem Mann als Vorgesetzten und einer Frau als oftmals bewundernde Helferin – im Vordergrund steht. Zusätzlich rücken Probleme zwischen Detektiven und ihren Freunden und Freundinnen in den Blickpunkt. Oft gehören zu den Reflektorfiguren nicht nur die Protagonisten und einige jeweils privilegierte Polizeibeamte, sondern auch (potentielle) Opfer, Verdächtige und – teilweise anonym bleibende – Verbrecher. Der Kriminalroman entwickelt sich so auch von der Länge, der Verflechtung mehrerer Handlungsstränge und der Komplexität her zu einem Nachfahren jener Gesellschaftsromane, die kritisch die Werte, Sitten und sozialen Missstände der Zeit reflektieren.

Insbesondere in britischen Kriminalromanen, deren Ermittler der Polizei angehören, ist die Tradition der *hard-boiled fiction* weniger wichtig als die des Rätselkrimis. Das Erbe des ‚Goldenen Zeitalters' zeigt sich ironischerweise in besonders pointierter Form im Werk der amerikanischen Autorin Elizabeth George, die für ihre *police procedurals* jeweils typisch britische *settings*, gern auch abgelegene Landsitze und ländliche Umgebungen wählt. John Scaggs (2005: 53) zufolge ist es George, „who employs the most straightforward mapping of the whodunit onto the procedural, in her Inspector Lynley novels. Without a trace of irony, in addition to being a detective Inspector, Thomas Lynley is also the 8th Earl of Asherton, and in many ways can be viewed as an updated version of Sayers's Lord Peter Wimsey." Hier zeichnet sich allerdings vielleicht eine Wende ab, denn in der unlängst erschienenen Folge *What Came Before He Shot Her* (2007) dient London als Handlungsraum, und der Fokus liegt – mit vielfältigen Anleihen beim Thriller – auf drei schutzlosen Geschwistern mit karibischem Migrationshintergrund, die ihren Kampf um ein einigermaßen sicheres Leben in der Großstadt verlieren. Diese Entwicklung zeigt einmal mehr die Integrations- und Anpassungsfähigkeit des zeitgenössischen Kriminalromans, der scheinbar mühelos Komponenten ganz unterschiedlicher Traditionen zu vereinen vermag.

Während die Anklänge an die Muster des Rätselkrimis etwa bei P.D. James sehr deutlich sind, zeichnen sich die Romane Ruth Rendells, die mittlerweile ebenso zu den ‚Klassikern' gehört, durch eine größere Hybridität aus. Hybrid ist das Oeuvre Rendells zum einen, weil es sich – ebenso wie etwa das von McDermid oder Rankin – durch die parallele Veröffentlichung von Thrillern und *police procedurals* beziehungsweise Detektivromanen unterschiedlicher Ausprägungen auszeichnet. Häufig sind diese leicht durch die entsprechenden Hauptfiguren zu identifizieren, die jeweils in mehreren Romanen zu finden sind. Zum anderen sind die *police procedurals* der Autorin, die im fiktiven kleinstädtischen Kingsmarkham spielen und meist um das Team von Inspektor Wexford kreisen, deshalb hybrid, weil Rendell mit klassischen Formen spielt, ohne sie gänzlich aufzulösen. Auch bei ihr sind Anklänge an die *hard-boiled-* und die Thriller-Tradition bemerkbar, wenn etwa weitere Morde zu befürchten und die Ermittler selbst gefährdet sind; zugleich ist das Erbe des Rätselkrimis unverkennbar, das sich teilweise schon im ländlichen *setting* und der Figurenkonstellation zeigt und sich manchmal, etwa in *End in Tears* (2005), sogar in der großen Aufklärungsszene am Ende manifestiert. Durch die genaue Beobachtung von ländlichen Umgangsformen und Vorurteilen, die durch den Kontrast mit eher urbanen Figuren deutlich hervortreten, ergeben sich sogar Anklänge an die *comedy of manners* – wenngleich Komik im engeren Sinne bei Rendell seltener zu finden ist als etwa bei McDermid. Die Präsenz des Polizeiapparates, die sich oft in den Problemen verdichtet, die die jeweiligen Polizisten mit ihren Vorgesetzten – Donna Leons Commissario Brunetti wäre hier repräsentativ – oder aufgrund ihrer Außenseiterstellung haben, ist bei Rendell kaum spürbar. Obgleich die Wexford-Romane aufgrund der Figurenkonstellation zum *police procedural* zu zählen sind, spielt die Routine der Ermittlungen und die Teamarbeit im engeren Sinne bei ihr eine geringere Rolle als bei anderen Autoren und Autorinnen. Auch liegt der Fokus zwar teilweise auf den bewährten Zweier-Konstellationen, teilweise steht jedoch deutlich die Persönlichkeit eines einzelnen Beamten im Vordergrund. Kurz: Rendells Romane sind ein typisches Beispiel für die Tendenz zu Hybridität und Entgrenzung, die neuere Kriminalromane auszeichnet.

Da die Verbrechen in *police procedurals* in der Regel aufgeklärt werden, ist diesem Subgenre eine sozial konservative Stoßrichtung unterstellt worden: Durch die Darstellung der polizeilichen Ermittlungen werde der Eindruck erweckt, dass das Gemeinwesen insgesamt in guten Händen ist; die Polizei werde es schon richten (vgl. Priestman 2003b: 188; Scaggs 2005: 98). Tatsächlich setzen sich einzelne Kommissare oft über ihre individuellen Leistungsgrenzen hinweg ein; die Ermittlung wird, was das Engagement Einzelner angeht, fast zur Passion. Dennoch ist diese These zu modifizieren, denn tatsächlich werden längst nicht alle Fälle völlig aufgeklärt; vor allem bleiben die Vergehen oft unbestraft. Donna Leons Kommissar Brunetti etwa muss häufig zusehen, wie es hoch stehenden Beamten gelingt, die Taten geschätzter Mitglieder der Gesellschaft, die sich etwa durch Umweltverbrechen oder durch Prostitution und Pornographie bereichern, zu vertuschen. Zudem werden in den letzten Kapiteln

der Romane häufig begründete Zweifel daran geweckt, ob es den – wie Leser und Leserinnen auch durch das Mitverfolgen von Gedankengängen der Täter zweifelsfrei erfahren haben – überführten Verbrechern gelingen wird, der gerechten Strafe durch ihre Beziehungen, Vortäuschen falscher Tatsachen und geschicktes Ausnutzen von Verfahrensfehlern oder Gesetzeslücken zu entgehen. Beruhigend ist das – vor allem dann, wenn man gerade mehrere Hundert Seiten lang vor Augen geführt bekommen hat, wie gut organisiert und rational durchkalkuliert verschiedene Delikte von teilweise anonym bleibenden Drahtziehern sind – nicht gerade.

Die Teilhabe am kulturellen Imaginären, die Integrationsfähigkeit und Flexibilität zeichnet zeitgenössische Kriminalromane ebenso aus wie ihr Potential, jene Funktionen zu erfüllen, die Hubert Zapf (2005: 67ff.) als typisch für den ‚kulturkritischen Metadiskurs' und ‚reintegrativen Interdiskurs' bezeichnet hat: Sie repräsentieren, kritisieren und bilanzieren die Defizite, Widersprüche und Deformationen innerhalb einer Kultur, und sie integrieren das Verdrängte und Ausgegrenzte in das Gesamtsystem kultureller Diskurse. Sie dienen nicht nur als Medium der Zeitkritik, sie eignen sich auch in hervorragender Weise dazu, das zur Sprache zu bringen, was in Kulturen ausgeschlossen oder marginalisiert wird – gerade durch die Grenzüberschreitungen, die die Ermittler nicht verhindern und oftmals nicht bestrafen können, und durch das Aufzeigen von Ähnlichkeiten zwischen Täter, Opfer und Ermittler werden Grenzbereiche ausgelotet und ein Bewusstsein für Tabus und Außenseiterpositionen ebenso geweckt wie für das, was außerhalb der Grenzen unserer Kultur liegt und liegen sollte.

Dies alles geschieht – und das ist für die Popularität dieser Romane sicher wichtig – innerhalb von relativ klaren Gattungsmustern. Bei aller Hybridität haben sich doch Subformen herausgebildet, die Leser und Leserinnen das wohltuende Gefühl vermitteln, im Prinzip zu wissen, worauf sie sich einlassen und die Grenzen dessen, was ihnen zugemutet wird, vorab einschätzen zu können. Hinzu kommen in vielen zeitgenössischen Werken die plausible – wenn auch komplexe – Figurendarstellung, die an humanistischen Werten orientierte Charakterisierung von Beziehungen zwischen unterschiedlichen Protagonisten und das Aufspüren zusätzlicher Bedeutungsebenen durch intertextuelle Anspielungen. Trotz der kritischen, teilweise erschreckenden und verstörenden Darstellung von Normabweichungen bleibt eine relativ klare Form, die ihrerseits Grenzen vorgibt und Sicherheit vermitteln kann.

Angesichts dieses Potentials des Kriminalromans und der Analogie zwischen der Sinnsuche innerhalb von Zeichensystemen und der Ermittlung von Verbrechen verwundert es nicht, dass sich eine recht stattliche Zahl von Autoren und Autorinnen für den Kriminalroman interessiert. In der Postmoderne führte dies allerdings nicht nur zu einem – meist sporadischen – Gebrauch der Gattung, sondern vor allem zu einer Integration von Bestandteilen und Genrekonventionen in ‚normale' Romane. So verwendet Julian Barnes in *Arthur & George* (2005) zweifellos Muster des Kriminalromans. In dieser fiktionalen Doppelbiographie ermittelt schließlich kein Geringerer als Sir Arthur Conan Doyle, um einem Verbrechen auf die Spur zu kommen, für das

George – allem Anschein nach unschuldig – Jahre hinter Gittern verbracht hat. Obgleich die Diskriminierung von George, die in seiner Verurteilung gipfelt, eine zentrale Thematik des Romans darstellt, handelt es sich doch nicht um einen Kriminalroman. Bezeichnenderweise gelingt es Sir Arthur nicht, den Fall aufzuklären – er orientiert sich viel zu sehr an seiner Romanfigur Sherlock Holmes, um dies bewerkstelligen zu können. Nicht nur bleibt der wahre Täter unbekannt, die Lösung des Rätsels selbst tritt im Romanverlauf in den Hintergrund. Als am Ende etwas Licht auf die Ereignisse fällt, hat sich der Leser längst auf andere, komplexere Geheimnisse menschlichen Zusammenlebens konzentriert; die Lösung des Falles ist kaum noch von Interesse.

Stärker, wenngleich in kritischer Absicht, vom Kriminalroman geprägt sind Werke, die häufig als ‚Anti-Kriminalromane' bezeichnet werden und die Genremuster nur verwenden, um sie konsequent zu unterlaufen. In welcher Weise Paul Auster eine Reihe von Gattungsmerkmalen verwendet, um sie in postmoderner Absicht zu unterlaufen, wird im vorletzten Kapitel dieses Bandes dargelegt. Eine ähnlich komplexe, wenn auch von der Wahl der Mittel her ganz andere Form der Integration und Unterminierung findet sich in Diran Adebayos Roman *My Once Upon a Time* (2000), dessen Verwendung von Gattungsmustern des Märchens bereits im Titel anklingt. Adebayo transponiert die teilweise kafkaeske, teils existentialistisch geprägte Auseinandersetzung mit der Suche nach Identität und Sinn in eine multikulturelle Umgebung und treibt Entgrenzung und Hybridität des Genres durch die Verbindung von *fictions of migration*, experimentellem Erzählen und Anti-Kriminalroman weiter voran.

5. Aber warum noch ein Buch über Krimis?

Die Weiterentwicklung des Kriminalromans zur ‚gehobenen' Literatur, die stetige und faszinierende Ausdifferenzierung in unterschiedliche Subgattungen, die Popularität der Gattung bei Autoren und Autorinnen und Lesepublikum, ihre Nähe zum kulturellen Imaginären, die vielfältigen Funktionen, die sie – quasi als Nachfolger des Gesellschaftsromans – übernehmen kann, all dies spricht für eine zeitgemäße Auseinandersetzung mit dieser Form von Literatur. Andererseits aber – so könnte man einwenden – ist dies doch in der jüngsten britischen und amerikanischen Forschung bereits geschehen; mal ganz abgesehen von älteren deutschen Einführungen in dieses Genre (vgl. Suerbaum 1984; Vogt 1998 [1971]; Nusser 2003 [1980]), die die jüngsten Entwicklungen naturgemäß nicht in den Blick nehmen konnten. Tatsächlich mangelt es nicht an Überblickswerken, die in den letzten Jahren erschienen sind (vgl. Priestman 2003a; Horsley 2005; Scaggs 2005) und die gute Einführungen in die unterschiedlichen Tendenzen und Subgenres geben. Diese Werke sind jedoch historisch orientiert; sie erzählen die Geschichte des Kriminalromans beziehungsweise einer spezifischen Subgattung und erwähnen eine Fülle von Werken, die der einen oder anderen Traditionslinie zugeordnet werden. Die Vielzahl der meist nur kurz angerissenen Romane und die Tendenz, die historischen Umstände sowie die sozialkritischen Funktionen der Werke

in den Vordergrund zu stellen, resultiert jedoch in einem bestenfalls kursorischen Umgang mit dem einzelnen Werk. Was die einzelnen Strömungen und Tendenzen genau auszeichnet und wie sich diese Eigenheiten in spezifischen, zugleich repräsentativen und interessanten Romanen manifestieren, findet man in diesen Studien nicht.

Genau das ist es aber, was man für eine fundierte eigene Beschäftigung mit dem Genre braucht: einen Überblick über die unterschiedlichen Tendenzen, der sich nicht auf die knappe Erwähnung von vielen Romanen beschränkt, sondern der die Besonderheiten von Subgenres anhand der vertieften Auseinandersetzung mit einem repräsentativen Werk herausarbeitet – wo sich weitere Werke in der sich ständig verändernden Krimi-Landschaft einordnen lassen und durch welche Besonderheiten sie sich auszeichnen, kann dann jeder für sich entscheiden. Daher befassen sich die einzelnen Kapitel dieses Bandes jeweils mit einer spezifischen Ausprägung des britischen und amerikanischen Kriminalromans, deren Besonderheiten zu Beginn jeweils kurz herausgestellt werden. Auf den ersten Seiten werden einige allgemeine Merkmale des behandelten Subgenres sowie die wichtigsten Autoren und Autorinnen und Werke, die zu ihm gezählt werden, kurz vorgestellt, um die maßgeblichen Tendenzen zumindest in ihren Grundzügen erkennbar werden zu lassen. Im Mittelpunkt des Kapitels steht die Interpretation von ein oder zwei repräsentativen Werken, wobei sich die Deutung nicht auf wenige (wenn auch interessante) Details kapriziert, sondern einen Überblick über die Eigen- und Besonderheiten des Romans gibt. Die Konzentration auf einzelne Romane und Strömungen beziehungsweise Genres dient dem Ziel, Lesern und Leserinnen nicht nur Modellinterpretationen, sondern auch grundlegende Informationen an die Hand zu geben, die eine weiterführende selbständige Einarbeitung in diesen faszinierenden Bereich der britischen und amerikanischen Literatur erlauben.

Die Struktur des Bandes orientiert sich an der Zielsetzung, fundierte Einsichten insbesondere in die jüngere Entwicklung des Kriminalromans zu geben. Diese, so die zugrunde liegende These – zeichnet sich aus durch eine stetig voranschreitende Diversifizierung von Subgenres auf der einen und durch eine Hybridisierung und Re-Integration von Gattungselementen auf der anderen Seite. Um diese gegenläufigen Tendenzen nachvollziehen zu können, ist es zunächst notwendig, die drei Grundmuster des Genres, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert haben, darzulegen. Daher befassen sich zunächst drei Kapitel dieses Bandes mit diesen Typen. Im Mittelpunkt der darauffolgenden Kapitel stehen die unterschiedlichen Subgenres, die sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts – insbesondere seit den 1980er Jahren – herausgebildet haben. Sofern ein relativ frühes Muster (etwa das *police procedural*) später weiter differenziert wurde, steht ein vergleichsweise ‚klassischer', älterer Roman im Mittelpunkt der Kapitel. Wenn sich jedoch nur vergleichsweise geringfügige Abwandlungen ergaben, wurde hingegen jüngeren Ausprägungen der Vorzug gegeben. In dem Fall wird der jeweiligen früheren, ‚klassischen' Form in der Einleitung breiter Raum zugebilligt; der Fokus liegt dann auf einem neueren Roman. Auf diese Weise werden neuere Tendenzen des Genres ebenso erschlossen wie Werke von bekannten,

bislang jedoch in der Forschung noch kaum behandelten Autoren und Autorinnen. Vor allem aber ermöglicht diese Vorgehensweise Lesern und Leserinnen den Aufbau eines – wenn auch in den einzelnen Teilen sehr eng vernetzten – Modells von der verästelten Entwicklung des Kriminalromans, in die weitere, bislang noch nicht erkennbare hybride Formen sowie neue (Lieblings-)Werke integriert werden können.

Literatur

Werke

Adebayo, Diran. 2000. *My Once Upon a Time*. London: Abacus.
Amis, Martin. 1995. *The Information*. London: HarperCollins.
——. 1997. *Night Train*. London: Jonathan Cape.
Auster, Paul. 1988. *The New York Trilogy*. London: Faber & Faber.
Barnes, Julian. 2005. *Arthur & George*. London: Jonathan Cape.
Byatt, Antonia S. 1990. *Possession*. London: Chatto & Windus.
George, Elizabeth. 1990. *Well-Schooled in Murder*. Ealing: Bantam.
——. 2007. *What Came Before He Shot Her*. London/Abingdon: Hodder & Stoughton.
McDermid, Val. 1987. *Report for Murder*. London: Women's Press.
Paretsky, Sara. 2003. *Blacklist*. New York: Penguin.
Rendell, Ruth. 2005. *End in Tears*. London: Hutchinson.
Spark, Muriel. 1990. *Symposium*. London: Constable.
Unsworth, Barry. 1995. *Morality Play*. New York: N.A. Talese.
Walters, Minette. 2005. *The Devil's Feather*. London: Macmillan.

Ausgewählte Fachliteratur

Horsley, Lee. 2005. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

Auf die Bedürfnisse von Studierenden ausgerichtetes Überblickswerk zu verschiedenen theoretischen Ansätzen, Entwicklungen und Eigenschaften der wichtigsten Subgenres sowie der gesellschaftspolitischen Funktion des Krimis.

Knight, Stephen. 2004. *Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Eine Entwicklungsgeschichte der Kriminalliteratur, die sich nicht nur mit gängigen Genrekonventionen, sondern auch mit neuesten Entwicklungen befasst.

Mandel, Ernst. 1984. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. London: Pluto Press.

Literatur- und sozialgeschichtliche Untersuchung der Geschichte des Verbrechens als soziales Phänomen einerseits und der Entwicklung des Kriminalromans als Populärliteratur andererseits.

Nusser, Peter. 2003 [1980]. *Der Kriminalroman.* Stuttgart/Weimar: Metzler.

Bietet eine Einführung in die Strukturen und wichtigsten Elemente der Gattung, eine Übersicht über die Geschichte und sozialpsychologische Erklärungsversuche zur Wirkung.

Priestman, Martin. 1990. *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet.* Basingstoke: Macmillan.

Umfassende, analytisch und theoretisch überzeugende Darstellung des Genres, die von Ödipus bis zum *police procedural* reicht.

—— (Hg.). 2003a. *Cambridge Companion to Crime Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gute Sammlung von Aufsätzen, die die Geschichte des (vor allem anglo-amerikanischen) Kriminalromans beleuchten.

Suerbaum, Ulrich. 1984. *Krimi: Eine Analyse der Gattung.* Stuttgart: Reclam.

Übersichtliche, systematische Untersuchung der gattungsspezifischen Grundschemata der wichtigsten Subgenres anhand der Analyse von Beispieltexten.

Symons, Julian. 1993. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel.* New York: The Mysterious Press.

Nützlicher historischer Überblick, der die wichtigsten Entwicklungen deskriptiv aufbereitet.

Vogt, Jochen (Hg.). 1971 *Der Kriminalroman: Zur Theorie und Geschichte einer Gattung.* Bd. 1 und 2. München: Fink.

Eine gute Sammlung von Aufsätzen mit dem Schwerpunkt auf der Gattungstheorie und der geschichtlichen Entwicklung, die anhand exemplarischer Analysen zu einzelnen Autoren aufgezeigt wird.

Weitere zitierte Literatur

Botting, Fred. 2001. *Gothic.* London: Routledge.

Chandler, Raymond. 1988 [1944]. *The Simple Art of Murder.* New York: Vintage Books.

Glover, David. 2003. „The Thriller." In: Martin Priestman (Hg.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press. 135-53.

Harwood, Richard. 1980. „Hooked on the Lure of Ludlum." In: *The Washington Post,* 23. März.

Kayman, Martin M. 2003. „The Short Story from Poe to Chesterton." In: Martin Priestman (Hg.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press. 41-57.

Porter, Dennis. 2003. „The Private Eye." In: Martin Priestman (Hg.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press. 95-113.

Priestman, Martin. 2003b. „Post-War British Crime Fiction." In: Ders. (Hg.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 173-89.

Reddy, Maureen T 2003. „Women detectives." In: Martin Priestman (Hg.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 191-207.

Scaggs, John. 2005. *Crime Fiction*. London: Routledge.

Zapf, Hubert. 2005. „Das Funktionsmodell der Literatur als kultureller Ökologie: Imaginative Texte im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Regeneration." In: Marion Gymnich & Ansgar Nünning (Hgg.). *Funktionen von Literatur: Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*. Trier: WVT 55-78.