

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Kriminalliteratur seit der Mitte des 20. Jahrhunderts

Datum der Zweitveröffentlichung: 13.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116791x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2018): Kriminalliteratur seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, in: Susanne Düwell, Andrea Bartl, Christof Hamann, u. a. (Hrsg.), Handbuch Kriminalliteratur : Theorien - Geschichte - Medien, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 326–349, doi: 10.1007/978-3-476-05430-2_48.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

48 Kriminalliteratur seit der Mitte des 20. Jahrhunderts

Nachdem sich in der Geschichte der deutschsprachigen Kriminalliteratur – auch unter internationalem Einfluss – im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert mehr und mehr feste erzählerische Schemata herausgebildet haben, ist die Kriminalliteratur im Zeitraum von 1945 bis heute dagegen stärker geprägt von der Variation und Revision dieser vorab entwickelten Muster. Die Schwelle zwischen der Phase der Etablierung krimitypischer Schemata in der deutschsprachigen Literatur und der Phase der Variation dieser Schemata ist dabei um etwa 1960 anzusetzen (vgl. Nusser 2009, 136).

Die Entwicklung der deutschsprachigen Kriminalliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart lässt sich grob in vier zeitliche wie politikgeschichtliche Abschnitte unterteilen: die Kriminalliteratur der BRD in den Jahren 1945 bis 1969 (Abschnitt 48.1) und 1970 bis 1989 (Abschnitt 48.2), die Krimi-Szene der DDR 1949 bis 1990 (Abschnitt 48.3) und schließlich die deutschsprachige Kriminalliteratur seit der Wende 1989 bis 2018 (Abschnitt 48.4). Ein Fazit (Abschnitt 48.5) wird knapp Bilanz ziehen.

48.1 Reflexionen über Schuld und Zufall: die deutschsprachige Kriminalliteratur 1945 bis 1969

Nachkriegszeit und 1950er Jahre

Auf dem sich nach Ende des Zweiten Weltkriegs langsam wieder aufbauenden deutschen Buchmarkt findet die Kriminalliteratur rasch einen zentralen Platz. Dies wird indirekt auch durch die gezielte Angloamerikanisierung und Entnazifizierung des Literaturbetriebs durch die Alliierten begünstigt, die zu einer Reihe von deutschsprachigen Übersetzungen von amerikanischer und englischer Belletristik führt. Krimis generell werden in den 1950er Jahren in steigenden Mengen produziert (vgl. Götting 1998, 170) und öffnen sich zunehmend einerseits realitätsnahen und gesellschaftskritischen Themen sowie andererseits einem psychologischen Interesse an der Straftat bzw. dem Täter (vgl. ebd., 172).

Ab den 1960er Jahren setzt zudem eine starke Rezeption der englischen und amerikanischen Krimis in der deutschsprachigen Unterhaltungsliteratur und im populären Film ein. Ein prominentes Beispiel hierfür

sind die erfolgreichen Edgar Wallace-Verfilmungen in den Jahren 1959 bis 1972 bei Constantin-/Rialto-Film: Es werden, nach *Der Frosch mit der Maske* (1959), insgesamt über 30 weitere Wallace-Filme produziert – zunächst in Schwarz-Weiß, ab *Der Bucklige von Soho* (1966) dann in Farbe. Neben dieser Wiederentdeckung des bereits 1932 verstorbenen englischen Krimiautors Edgar Wallace im deutschen Film der 1960er Jahre werden auch wichtige zeitgenössische Texte der englischen Kriminalliteratur in den deutschen Buchhandel gebracht: 1953 erscheint Ian Flemings erster James Bond-Roman *Casino Royale*, der 1960 in deutscher Übersetzung als preisgünstiges Taschenbuch im Ullstein-Verlag vorliegt. Der 1955 publizierte, allererste Ripley-Roman Patricia Highsmiths, *The Talented Mr. Ripley*, wird 1961 erstmals ins Deutsche übertragen.

Die Autor/innen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in der BRD Kriminalromane schreiben, lassen sich in drei Gruppen einteilen: (1) Autor/innen, die schon vorher im Dritten Reich Krimis publizierten, (2) ehemalige Exilautor/innen und (3), »Nachgeborene«, d. h. eine jüngere Generation.

1) Unterhaltungsschriftsteller/innen der Nazi-Zeit veröffentlichen auch nach 1945 erfolgreich weitere neue Krimis: Ein Beispiel ist Frank F. Braun (= Fernando Max Richard Braun), dessen Krimis wie *War es der im 3. Stock? Der Roman eines unruhigen Hauses* und *Akte Fabreani* (beide 1938) in den späten 1930er Jahren von Größen der NS-Filmindustrie verfilmt wurden. Braun veröffentlicht in der BRD Krimis wie *Ich habe Dubois erschossen* (1950) oder *Die Wespe* (1959).

2) Daneben steht die Gruppe der Exilautor/innen, die nach dem Ende des Nationalsozialismus nach Deutschland zurückkehren und publizistisch wieder Fuß zu fassen suchen. Im Krimi-Bereich ist hier beispielsweise Frank Arnau zu nennen, der nach seinem Exil in mehreren europäischen Ländern und in Brasilien ab 1955 wieder dauerhaft in Deutschland wohnt und hier Kriminalromane veröffentlicht, wie z. B. *Pekari Nr. 7* (1956), *Heißes Pflaster Rio* (1958), *Nur tote Zeugen schweigen* und *Lautlos wie sein Schatten* (beide 1959), *Der perfekte Mord* (1960).

3) Zudem betritt in den 1950er und 1960er Jahren eine jüngere Generation von Autor/innen die Krimi-Szene: etwa Will Berthold mit seinen »Tatsachenromanen«, sozusagen *Doku-Fictions*, über Kriminalfälle insbesondere im Nationalsozialismus oder Alexander Borell, der in den späten 1950ern und in den 1960ern mit *Der versoffene Papagei* (1958), *Hibiskus-*

blüten (1959), *Die Tote im roten Cadillac* (1962), *Mord in h-moll* (1964) oder *Der Teufel mit den blonden Haaren* (1969) zu den viel gelesenen Krimiautoren zählt.

Einen wichtigen Wendepunkt der deutschsprachigen Kriminalliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg stellt der Schweizer Autor Friedrich Dürrenmatt dar. Er variiert gängige Muster der Kriminalliteratur, läutet die Neu-Orientierung des Kriminalromans nach 1945 mit ein und findet darin bis heute bei vielen Krimiautor/innen breite Rezeption. Neben beispielsweise seinem intermedialen Kriminal-Projekt *Die Panne* (Erzählung, Hörspiel, Theaterstück) sind hier besonders die drei in den 1950er Jahren erschienenen Kriminalromane *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht* und *Das Versprechen* sowie der erst 1985 veröffentlichte, aber in seiner Entstehungszeit bis in die 1950er Jahre zurückreichende postmoderne Kriminalroman *Justiz* von Bedeutung.

Das Versprechen eignet sich (nicht nur wegen seiner selbstgesetzten Gattungsbezeichnung »Requiem auf den Kriminalroman«) besonders gut, um Dürrenmatts radikale Variation und damit zugleich die wachsende Kontingenz und Komplexität des hochliterarischen Krimis nach dem Zweiten Weltkrieg und nach dem Holocaust kurz exemplarisch zu verdeutlichen. Dürrenmatt fügt zudem theoretische Reflexionen zum Krimi in die Rahmenhandlung des Textes (Unterhaltungen zwischen einem Kriminalschriftsteller und dem früheren Chef der Kantonspolizei Zürich Dr. H.) ein. Dabei äußert Dr. H. deutlich Kritik am Kriminalroman: Der dort gängige Glaube an die Gerechtigkeit und die harmonisierende Kraft der Rationalität sei eine »staatstragende[] Lüge[]« und »Schwindel« (Dürrenmatt 1996, Bd. 4, 429), denn die politische, gesellschaftliche, individuelle Realität sei gerade nicht von dem bestimmt, was Krimis vorgaukeln: eine Bestrafung der Täter durch einen siegreichen, ethisch guten Helden, der durch Logik ein glückliches Ende im Sinne der Gerechtigkeit und der Wiederherstellung der gestörten Ordnung herbeiführen könne. »Der Wirklichkeit ist mit Logik nur zum Teil beizukommen«, argumentiert Dr. H. (ebd., 430) und betont, dass zwei Faktoren in Krimis unzulässig vernachlässigt würden, die das Weltgeschehen prägen: der Zufall und die nur eingeschränkte Perspektive jedes einzelnen: »Ein Geschehen kann schon allein deshalb nicht wie eine Rechnung aufgehen, weil wir nie alle notwendigen Faktoren kennen, sondern nur einige wenige, meistens recht nebensächliche. Auch spielt das Zufällige, Unberechenbare, Inkommensurable eine zu große Rolle« (ebd., 430).

Dr. H. entwirft ausgehend von der Kritik an der Schein-Logik des Krimis »eine *negative Metaphysik des Zufalls*« (Vogt 2011, 226; Herv. i. O.), die sich auch mit weiteren essayistischen Äußerungen Friedrich Dürrenmatts, etwa den 1954 und damit relativ zeitgleich entstandenen *Theaterproblemen*, trifft. Ein wie auch immer gearteter Held, der die Welt konstruktiv ordnet, sei in der Kunst nicht mehr möglich, da (spätestens seit Hitler, Stalin und der Atombombe) die Welt, insbesondere die Politik, von unpersönlichen, undurchschaubaren Macht- und Schuldbeziehungen dominiert, »zu weitverzweigt, zu verworren, zu grausam, zu mechanisch geworden und oft einfach auch allzu sinnlos« sei (Dürrenmatt 1996, Bd. 7, 56). Genauer: »[D]ie heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der größte Teil im Gesichtslosen, Abstrakten versunken. [...]. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt« (ebd., 56 und 59).

Diese Kontingenzerfahrungen unmittelbar nach der weltpolitischen Krise des Weltkriegs machen einen neuen Typus des Krimis nötig, wie ihn dann die Binnenerzählung des *Versprechens* fast exemplarisch vorführt: Sein Ermittler Matthäi tritt zwar, zumindest zu Beginn, als überzeugter Logiker auf (vgl. Dürrenmatt 1996, Bd. 4, 431 f.), hat aber am Ende des Romans seine Souveränität verloren, ja scheitert an seinem eigenen Anspruch, den pädophilen Kindermörder Albert Schrott mit logischen Mitteln zu fassen. Matthäi stellt sich ethisch gar auf dessen Stufe, wenn er das kleine Mädchen Annemarie skrupellos als Köder für den Mörder auslegt (vgl. ebd., 531 und 538). Matthäis Ethik versagt ebenso wie sein Glaube an die Macht der Ratio – angesichts des Zufalls (vgl. ebd., 430), der den Mörder vor der Festnahme tödlich verunfallen lässt. Dieser Kritik einer allmächtigen Ratio und einer eindeutigen Schuldzuweisung arbeiten erzähltechnisch auch die zahlreichen Märchen-Motive des Romans (insbesondere Verweise auf Rotkäppchen oder Hänsel und Gretel, vgl. z. B. ebd., 569) sowie die durchweg ambivalent gestalteten Figuren entgegen. So erscheint – analog zum ethisch nicht unproblematischen Handeln des Detektivs Matthäi – der Täter Albert Schrott in manchen Szenen gar selbst als Opfer: Er ist nicht nur der böse Wolf, sondern (in der Anwendung des Rotkäppchen-Motivs auf ihn; vgl. ebd., 567 und 572) auch ein »unschuldig« Leidender – am Krieg, an seiner geistigen Behinderung, an seiner zu dominanten Ehefrau. Damit entschuldigt der Roman natürlich nicht

pädophile Gewalttaten, aber bricht im Angesicht der konstatierten Undurchsichtigkeit von Macht- und Schuldbeziehungen starre Täter/Opfer-Dichotomien ein Stück weit auf. Auch äußert sich hier der kulturpessimistische Befund, dass jeder Mensch das Potential des Verbrecherischen in sich trägt und nur der Zufall entscheidet, ob dieser Mensch eine Straftat begeht oder nicht (vgl. ebd., 513). Die klassischen Muster eines Detektivromans (die klaren Opfer/Täter- und Gut/Böse-Schemata, die an sich bestehende und nur kurzzeitig gestörte Weltordnung, die Lösung des Rätsels durch Logik) werden somit konterkariert. Die komplexe Erzählstruktur aus mehreren ineinander verschachtelten Erzählberichten macht zudem eine ontologische Krise sichtbar: Anders als in älteren, traditionellen Detektivromanen klären uns kein allwissender Erzähler und kein souveräner Meisterdetektiv mehr zuverlässig über die einzig gültige Wahrheit auf, vielmehr führt Dürrenmatts Roman von Anfang an vor, dass das hier Erzählte nur die eingeschränkte, perspektivisch geprägte Teil-Wahrheit einzelner Figuren ist, ja dass sich die Fragen nach Wahrheit und Schuld kaum mehr beantworten lassen.

1960er Jahre

Ist Dürrenmatt einer der Autoren, die in den 1950er Jahren im deutschsprachigen Raum den Kriminalroman variieren, so bringt das nächste Jahrzehnt weitere wichtige Innovationen, beispielsweise so etwas wie einen »neuen deutschen Kriminalroman«. Dessen Vorreiter/innen sind u. a. Liselotte Appel, die ab 1962 bis Ende der 1970er Jahre unter dem geschlechtsneutralen und bewusst englisch klingenden Pseudonym L. A. Fortride für den Goldmann-Verlag erfolgreich Krimis schreibt und 1963 für den Roman *Die Wohnung gegenüber* mit dem Edgar Wallace Preis ausgezeichnet wird, und weitere viel gelesene Krimiautoren dieser Jahre wie Ernst Hall (Edgar Wallace Preis 1963 für *Die Glocken des Todes*), Gerhard Baumrucker (*Schwabinger Nächte*, 1964). Weiterhin ist für seine Entstehung Richard K. Flesch entscheidend, der ab 1962 die Rowohlt Thriller-Reihe herausgibt und danach systematisch junge deutsche Krimiautor/innen fördert (vgl. Schmidt 2009, 939).

Ein solcher junger deutscher Krimiautor unter Fleschs »Mentorat« ist etwa Hansjörg Martin, dessen erster Roman *Gefährliche Neugier* zuerst in Fortsetzung in der Illustrierten *Stern*, später durch Fleschs Vermittlung als Buch bei Rowohlt erscheint. Martin wird der große Erfolgsautor dieses neuen deutschen

Krimis der Nachkriegszeit; er veröffentlicht im Rowohlt-Verlag mehr als 30 Romane (*Gefährliche Neugier*, 1965, *Kein Schnaps für Tamara*, 1966, *Einer fehlt beim Kurkonzert*, 1966, etc.) mit insgesamt 1,5 Mio. verkauften Exemplaren (vgl. ebd.). Martin vermeidet jede Imitation amerikanischer oder englischer Settings, sondern wendet sich dezidiert deutschen Schauplätzen, Milieus und Themen zu – und wird wohl auch deshalb von der zeitgenössischen Presse gefeiert. Im Anschluss an Bestseller von Autoren wie Hansjörg Martin und nach dem Erfolg der Rororo-Thriller-Reihe entsteht in den 1960er Jahren, wie Jochen Schmidt polemisch zuspitzt, »zum ersten Mal so etwas wie ein[] eigenständig deutsche[r] Krimi«, und zwar deutsch im Sinne von: in deutscher Sprache geschrieben, »in der bundesdeutschen Gesellschaft angesiedelt und von ihren Problemen und Deformationen, ihren Komplexen, Narben, Wünschen und Begierden handelnd« (ebd., 940). Neben Martin können hier Irene Rodrian, Michael Molsner, Thomas Andresen genannt werden. Mehrere Krimis dieser Phase setzen dabei weniger auf *great detectives* als vielmehr auf Figuren, die mit dem Leser auf Augenhöhe sind: einfache Polizisten oder sogar durchschnittliche Privatpersonen als Ermittler, deren Privatleben zudem breiteren Raum einnimmt als bisher. Die strikte Fokussierung auf eine Rätselstruktur nimmt zugunsten einer stärkeren psychologischen Erschließung der Detektive und Täter und ihres Umfelds ab (vgl. Götting 1998, 235 f.; Saupe 2009; Schulz-Buschhaus 1985).

In dieser Hinsicht repräsentative Krimis schreibt um 1970 Friedhelm Werremeier, der den ersten bekannten deutschen Serien-Ermittler schafft: Kommissar Paul Trimmel aus Hamburg, der nicht nur dank Werremeiers Romanen (*Ich verkaufe mich exklusiv*, 1968; *Ein EKG für Trimmel*, 1972; *Platzverweis für Trimmel*, 1972; *Trimmel macht ein Fass auf*, 1973; *Treff mit Trimmel*, 1974; etc.), sondern auch dank ARD-Tatort-Filmen zwischen 1970 und 1982, dort gespielt von Walter Richter, populär wird (vgl. Radewagen 1985). Trimmel ist stark an Simenons Maigret, Glauzers Wachtmeister Studer und Dürrenmatts Kommissär Matthäi orientiert, bei Werremeier jedoch untersucht der Ermittler hochaktuelle sozialpolitische Themen wie Organtransplantation, Giftmüll, Bestechungsskandale im Profisport. Ab etwa 1975 zeigt sich an der Figurenzeichnung Trimmels zudem eine zunehmende Problematisierung von Polizeifiguren und z. B. in Romanen wie *Trimmel hält ein Plädoyer* (1976) auch Kritik am Justizwesen.

Somit kommt es im Zeitraum 1965 bis 1970 zu ei-

nem »überraschende[n] Aufblühen des deutschen Kriminalromans« (Schmidt 2009, 940), der sich ab dann nachhaltig etabliert hat und mit Autoren wie Werremeier und Martin, die zunehmend zu Beobachtern der bundesrepublikanischen Gesellschaft werden, ein wichtiges Kennzeichen des deutschen Krimis in den 1970er Jahren mitentwickelt: den sozialkritischen Blick.

48.2 Zwischen Sozialkritik und post-modernem Spiel: die Kriminalliteratur 1970 bis 1989 in der BRD

1970er Jahre

Mit dem Aufkommen der 1968er-Bewegung und ihren Spuren in der Literatur der 1970er Jahre fokussiert sich die deutschsprachige Kriminalliteratur auf die Darstellung und Reflexion sozialer Fragen, auf eine kritische Diagnostik der bundesdeutschen Gesellschaft (vgl. Suerbaum 1984, 201). Die 1970er Jahre sind diesbezüglich geprägt vom Genre des »Sozio-Krimis«, der Verbrechen als Folge von gesellschaftlichen Ursachen analysiert und durchaus mit einer didaktischen, ideologie-vermittelnden Komponente versehen ist (vgl. ebd., 203; Nusser 2009, 136). Das krimi-typische Moment der Aufklärung ist nun doppelt zu verstehen: Zum einen geht es nach wie vor um Aufklärung eines rätselhaften Verbrechens, zum anderen um eine Aufklärung des Lesers über soziale Missstände, die zur Genese von Verbrechen beitragen. Die Detektion wird um gesellschaftskritische Reflexionen erweitert und der Leser wird implizit angeregt, über eine mögliche andere, eher sozialistisch geprägte Gesellschaft nachzudenken (vgl. Schmidt 2009, 950). Wie werden jedoch gesellschaftskritische Anliegen konkret in die Romane integriert? Peter Nusser benennt hier – mit Blick auf die Figurentypen Detektiv, Opfer und Täter – drei Komponenten sozialkritischer Aufklärungsarbeit im Krimi der späten 1960er und der 1970er Jahre (vgl. Nusser 2009, 136–160):

1) Die ermittelnden Figuren gehen auf Distanz zur staatlichen Ordnung und stellen verstärkt sozialkritische Reflexionen an. Ein aussagekräftiges Beispiel ist die Reihe von Kriminalromanen (1964–1975) der schwedischen Autoren Maj Sjöwall und Per Wahlöö, die in Stockholm eine Gruppe von Polizisten rund um Kriminalkommissar Martin Beck ermitteln lassen. Hier manifestiert sich eine Entwicklung innerhalb des »Sozio-Krimis«, die nicht mehr den großen Einzelnen

in den Mittelpunkt stellt, sondern ein arbeitsteilig agierendes Team von Ermittlern. Mehrere davon werden zudem auch in ihrem Privatleben gezeigt, um eine nähere Bindung an das Lebenswirklichkeit des Lesers herzustellen und ein breiteres Gesellschaftspanorama zeichnen zu können. Diese Ermittlerfiguren spüren nicht nur die Täter auf, sondern die eigentlichen Ursachen von Verbrechen, die im kapitalistischen Machtgeflecht der schwedischen Gegenwartsgesellschaft zu finden sind. Die Verbrecher sind dann auch eher Durchschnittsbürger, die von den Verhältnissen zu Verbrechen »gemacht« wurden. Zugleich erkennt der Leser, dass die anderen Figuren nur juristisch unschuldig, aber als Repräsentanten der Gesellschaft ethisch genauso mitschuldig sind wie die eigentlichen Täter. Oder anders gefasst: Alle Figuren dieser Krimi-Welten sind gleichermaßen Opfer und Täter, die »Grenzen zwischen Verbrechen und Nichtverbrechen« sind fließend (ebd., 142; dort hervorgehoben). Ein solches Gesellschaftsbild könnte am Ende der Krimis auch gar nicht mehr zu einem Happy End führen, vielmehr kann eine so stark gestörte Ordnung nicht einfach wiederhergestellt werden. Stattdessen müssen die Polizisten oft resigniert dabei zusehen, wie die eigentlich politisch-gesellschaftlich Schuldigen nicht belangt werden können und die Störung der Ordnung über das Ende der Krimihandlung hinaus bestehen bleibt. Damit wird häufig eine Kritik an der Polizei selbst verbunden; sie ist strukturell nicht die überwachende, reparierende Institution einer korrupten, ethisch verrohten Gesellschaft, sondern deren Abbild. Es geht solchen »Sozio-Krimis« daher – neben ihrer Unterhaltungsfunktion – darum, den Leser über das als problematisch empfundene kapitalistische Gesellschaftssystem aufzuklären, ja zu einem Bewusstwerdungsprozess und zur Bildung »emanzipatorischer Gegenbilder« anzuregen (ebd., 140).

2) Die deutschsprachigen »Sozio-Krimis« der 1970er Jahre richten, mit Pierre Boileau und Thomas Narcejac argumentiert, zudem verstärkt den Blick auf das Opfer. Dessen psychische Mechanismen (beispielsweise der Furcht) werden deutlicher kommuniziert, um den Leser noch stärker zur Identifikation mit dem Opfer einzuladen – im Sinne einer »Selbsterfahrung« und »Erkenntnis über Abgründigkeiten menschlichen Handelns« (ebd., 149). Diese psychologische Vertiefung der Opferfiguren und deren erneute Einbindung in soziale Kontexte tragen dazu bei, im Leser gängige Muster und Bewertungsstrategien aufzubrechen und zu einer kritischen Revision, etwa gesellschaftlicher Missstände, anzuregen. Manche Texte nutzen dazu auch

groteske Elemente, die auf die Entwicklung des Krimis in den 1980er Jahren, der Postmoderne vorausweisen.

3) Der Täter wird folglich nur selten als absolut Böses, als extraordinäres Scheusal dargestellt, sondern vielmehr fast »entlastet«: Er ist Opfer und Produkt eines verbrecherischen Sozialsystems und ihm stehen weitere potentielle, juristisch nicht belangbare Mit-Täter zur Seite. Vom Setting her wird dies oft dadurch unterstützt, dass die Krimis in abgeschlossenen Gemeinschaften, etwa einer Kleinstadt mit ihren repräsentativen Honoratioren und Schichten, spielen; in diesem Sozialsystem sind dann die anderen Figuren häufig ebenso moralisch mitschuldig wie der Täter. Narrativ wird die Täterperspektive aufgewertet, indem die Erzähler sich oft nah beim Täter positionieren, mitunter wird sogar aus der Ich-Perspektive des Täters erzählt – in erneut sozialkritischer Absicht: »das Psychogramm des Täters ist gleichzeitig ein Soziogramm der Gesellschaft« (ebd., 143; dort hervorgehoben).

Deutschsprachige Beispiele für die genannten Entwicklungen sind Krimis wie Richard Heys *Ein Mord am Lietzensee* (1973) und *Engelmacher & Co.* (1975) oder Michael Molsners *Und dann hab ich geschossen* (1968) und *Rote Messe* (1973). Eine wichtige Schlüsselfigur stellt zudem der Berliner Soziologieprofessor Horst Bosetzky dar, der unter dem Kürzel »-ky« Krimis wie *Ein Toter führt Regie* (1974), *Einer will's gewesen sein* (1978), *Feuer für den Großen Drachen* (1982) verfasst. Besonders interessant sind an diesen Krimis einerseits die zunehmend ins Zweifeln geratenden Ermittlerfiguren wie beispielsweise Kommissar Mannhardt, der durchaus große Krisen mit der Institution Polizei und in seinem Privatleben durchlebt. Andererseits entwirft Bosetzky eine fiktive norddeutsche Kleinstadt namens Bramme als Schauplatz (vgl. *Stör die feinen Leute nicht*, 1973, *Es reicht doch, wenn nur einer stirbt*, 1975), der als repräsentativer Inbegriff für Negativentwicklungen in der bundesdeutschen Gesellschaft angelegt ist (vgl. Warner 2004, 254): Spießertum, ein latent noch immer erhaltener Faschismus, eine kapitalistische Gewinnorientierung in allen Lebensbereichen. In seinem 1983 erschienenen, zusammen mit Peter Heinrich verfassten Roman *Die Klette* setzt sich Bosetzky gar selbstreflexiv und hochironisch mit dem eigenen Krimi-Schreiben und auch der modernen Krimiforschung, beispielsweise seines Kollegen Peter Nusser auseinander (vgl. Schmidt 2009, 949).

Neben der ausgeführten Fokussierung auf sozialkritische Analysen und eine Erklärung des Verbre-

chens durch gesellschaftliche Ursachen eines fehlgeleiteten, bundesrepublikanischen Kapitalismus sind noch weitere Veränderungen zu benennen, die die Kriminalliteratur in den 1970er Jahren erfährt: eine stärkere (1) Intermedialität, (2) Psychologisierung und (3) Gender-Diversifizierung von Krimis.

1) Die 1970er Jahre sind das Jahrzehnt des wachsenden Interesses am Fernseh-Krimi. TV-Serien-Klassiker wie *Der Kommissar* (1969–1976), *Tatort* (seit 1970), *Derrick* (1974–1998) und *Der Alte* (seit 1977) gehen auf Sendung. Ein wichtiger Autor für diese intermediale Befruchtung von Kriminalliteratur und TV-Serien ist Herbert Reinecker, der nicht nur Kriminalromane, sondern zahlreiche Drehbücher für *Der Kommissar* und *Derrick* schreibt und mit seinem spezifischen Stil (»Es ist jemand erschossen worden«) die Krimilandschaft der Folgejahre prägt (vgl. dazu Zwaenepoel 2004). Auch Michael Molsner verfasst neben seinen Romanen Drehbücher und Skripts für *Tatort*-Filme; Molsners Roman *Tote brauchen keine Wohnung* (1980) folgt zudem einem zeitlich vorangegangenen Drehbuch für einen Film des BR unter der Regie von Wolfgang Staudte nach. Der Kriminalroman der 1970er Jahre und seine Interaktion mit TV-Serien und Filmen ist daher ein spannendes Untersuchungsfeld neuer Formen von Intermedialität.

2) Unter dem Einfluss von – ab den 1960er Jahren zunehmend in deutscher Übersetzung vorliegenden und stark rezipierten – Autorinnen wie Patricia Highsmith kommt es auch im deutschsprachigen Krimi zu einer stärkeren Psychologisierung der Figuren, was sich durchaus mit der Tendenz zur kritischen Gesellschaftsanalyse verbinden lässt. Als repräsentatives Beispiel für das neuerwachte psychologische Interesse im deutschen Krimi werden oft die Krimis von Irene Rodrian angeführt: *Wer barfuß über Scherben geht* (1970), *Finderlohn* (1971), *Ein bißchen Föhn, und du bist tot* (1975), *Der Tod hat hitzefrei* (1976) oder auch *Schlaf, Bübchen, schlaf* (1980).

3) Nicht zuletzt ist es den 1970er Jahren zu verdanken, dass wir seitdem nicht nur Ermittlern, sondern Ermittlerinnen bei ihrer Arbeit über die Schulter schauen dürfen. Sicherlich gab es in der Geschichte der deutschsprachigen Kriminalliteratur schon weit früher weibliche Ermittler – eine der ersten ist wahrscheinlich das Fräulein von Scuderi in E. T. A. Hoffmanns gleichnamiger Erzählung –, aber im deutschen Krimi der 1970er Jahre tritt erstmals eine große Zahl von ihnen in Erscheinung, zum Teil sogar in Serie. Richard Hey beispielsweise entwickelt die Berliner Polizistin Katharina Ledermacher (*Ein Mord am Lietzen-*

see, 1973, *Engelmacher & Co*, 1975, *Ohne Geld singt der Blinde nicht*, 1980) und die Mainzer Kommissarin Marianne Buchmüller (*Feuer unter den Füßen*, 1981) – und konfrontiert beide mit denselben Problemen wie ihre männlichen Kollegen: Seien es zunehmende eigene Zweifel am Polizeiapparat oder seien es aktuelle sozialpolitische Themen wie illegale Abtreibung, Hausbesetzung, Prostitution, Terrorismus etc.

Diese Tendenzen zu gesteigerter Intermedialität, Psychologisierung und Gender-Diversifizierung, verbunden mit einem wachsenden Interesse für soziale Prozesse, einer Kritik der bundesrepublikanisch-kapitalistischen Gesellschaft, die in einer Aufwertung und stärkeren Ausgestaltung der Täter-, Opfer- und Ermittler-Figuren mündet, weisen die deutsche Kriminalliteratur der 1970er Jahre als interessantes, zukunftssträchtiges Phänomen aus. Die häufig geäußerte Kritik, die Verstärkung des sozialkritischen Blicks sei auf Kosten der Rätselspannung gegangen, ja der deutsche ›Sozio-Krimi‹ der 1970er Jahre sei wenig unterhaltsam und daher als Krimi missglückt (vgl. Nusser 2009, 139), ist mittlerweile fast ein Topos, wird aber vielen Romanen nicht gerecht.

Auch von den Autor/innen selbst wird dieser Spagat zwischen einer sozialkritisch-didaktischen Gesellschaftsschilderung einerseits und andererseits den konstitutiven Gattungsmerkmalen sowie Unterhaltungsansprüchen des Krimis reflektiert. So betont beispielsweise Richard Hey in seiner krimitheoretischen Abhandlung *Byron, Bogart und Gebrodel. Zum Irrationalen im Kriminalroman* selbstkritisch (und unter Rückbezug auf u. a. Friedrich Dürrenmatt) die Grenzen des Genres: Gerade ein sozialkritischer Krimiautor, der die komplexen Schuld-Verstrickungen aller Figuren und die soziale Bedingtheit des Verbrechens (= »die Abgründe der Justiz, der Klassengesellschaft, der Produktionsverhältnisse«), zudem die anthropologisch-psychologischen Abgründe »der Begierden, der Leiden« kritisch sichtbar machen möchte (Hey 1985, 70), muss am Ende des Krimis doch den Fall lösen, den einzelnen Verbrecher bestrafen und damit die vorher aufgezeigte Komplexität, soziale Bedingtheit und anthropologische Nachhaltigkeit von Verbrechen wieder vereinfachen: »Das heißt, der Kriminalgeschichten-Autor vernichtet durch die von ihm verwendete Methode gerade das, was er mit Hilfe der Methode deutlich machen wollte. Lässt er aber die Abgründe so, wie sie in Wahrheit sind, unberechenbar, unzugänglich, fast nur durch Zufall, selten der kausal nachforschenden Logik erschließbar, dann ruiniert er

das Denkspiel [des Krimis], und das geht ihm gegen die Ästhetik« (ebd., 70).

Hey formuliert damit ein ›unauflösbares‹ Problem der Gattung, deren eingeführte Muster rationaler Detektion in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend ausgehöhlt und selbstkritisch reflektiert werden: Wie lassen sich die Allgegenwart überindividueller Schuld, die gesellschaftliche Bedingtheit von Verbrechen, der Zufall und die (vom Einzelnen unüberschaubaren) politischen Handlungsmechanismen im Hintergrund mit der Grundidee des Krimis vereinen, dass es eine gerechte, stabile Weltordnung gibt, deren kleine Störungen ein souveräner Detektiv mit seiner brillanten Ratio schon wieder beizulegen weiß? Eine Lösung, die manche deutschen Krimis der 1970er Jahre entwickeln, ist die Öffnung des Krimis für Erzählmuster aus anderen Genres (vgl. Suerbaum 1984, 204 f.) oder auch der Beginn multiperspektivischen Erzählens in der Kriminalliteratur (vgl. Nusser 2009, 136). Und damit sind wir – die Linie von Dürrenmatt über Heys Äußerung und den ›Sozio-Krimi‹ der 1970er bis in die 1980er Jahre hinein ziehend – mitten im Kriminalroman der Postmoderne.

1980er Jahre

Die facettenreiche Krimi-Szene der 1980er Jahre changiert zwischen zwei Polen: einerseits den weiterhin veröffentlichten sozialkritischen Krimis, die die 1970er Jahre geprägt haben und die sich nun zunehmend einer multiperspektivischen Erzählweise und psychologisch komplexen Figuren öffnen. Beispiele hierfür sind Autoren wie Detlef Wolff (mit seinen Krimis um den Detektiv Gernot Katzenkamp), Ulf Mieke (*Puma*, 1976; *Lilli Berlin*, 1981) und Hans Werner Kettenbach (*Grand mit Vieren*, 1978; *Glatteis*, 1982; *Minnie oder Ein Fall von Geringfügigkeit*, 1984). Andererseits setzt sich mehr und mehr ein postmodernes, mitunter parodistisches Spiel mit gängigen Mustern des Krimi-Genres durch. Einen wichtigen Wendepunkt der europäischen Krimigeschichte stellt diesbezüglich sicherlich Umberto Eco's *Il nome della rosa* / *Der Name der Rose* (1980/dt. 1982) dar, dessen Wirkmacht 1986 durch die populäre filmische Adaption durch Jean-Jacques Annaud noch verstärkt wird. Eco's Roman entwickelt gängige Schemata der Kriminalliteratur in Bezug auf ein umfangreiches intertextuelles, postmodernes Spiel weiter (vgl. Suerbaum 1984, 206–211) und facht zudem die Begeisterung der Leser/innen für Krimis in historischen Settings neu an. Romane wie Adolf Muschgs *Baiyun oder die Freundschaftsgesell-*

schaft (1980) oder auch Friedrich Dürrenmatts *Justiz* (1985) treiben auf Deutsch ein ähnlich augenzwinkerndes, postmodernes Spiel mit Schemata des Kriminalromans wie Umberto Eco auch in späteren Texten, etwa *Il pendolo di Foucault / Das Foucaultsche Pendel* (1988/dt. 1989).

Hinzu kommen Krimi-Parodien wie Helmut Zenkers intermediales Projekt *Kottan ermittelt* (ab 1974 als Erzählungen, ab 1976 als Hörspiel und TV-Serie des ORF, ab 1980 auch im ZDF ausgestrahlt) oder weitere Krimis, etwa die vier Bände um die körperbehinderte Detektivin Minni Mann (*Minni Mann*, 1989; *Kleiner Mann – was nun?*, 1989; *Die Mann im Mond*, 1990; *Die Mann ist tot und läßt Sie grüßen*, 1990). Hierin zeigt sich, wie die Krimis der 1980er Jahre gängige Topoi von Ermittlerfiguren spielerisch-parodistisch oder auch mit dezidiert *race-/class-/gender-diversifizierender* Absicht aufbrechen. Ein weiteres Beispiel ist der Deutsch-Türke Kemal Kayankaya, eine der ersten bekannteren interkulturellen Detektivfiguren der deutschen Kriminalliteratur. Kemal Kayankaya ermittelt in Jakob Arjounis Romanen *Happy birthday, Türke!* (1985), *Mehr Bier* (1987) oder *Ein Mann, ein Mord* (1991).

Eine wichtige Spielart der Kriminalliteratur der 1980er Jahre und desgleichen eine Variation gängiger Ermittler-Figuren sind auch die Kinder-Krimis, die für Kinder als Zielgruppe geschrieben sind und Kinder als Ermittlerfiguren auftreten lassen. Insbesondere Krimi-Reihen wie Rolf Kalmuczaks *Ein Fall für TKKG* (1979–2011, ab 1981 als Hörspiel) oder international Enid Blytons *The Famous Five / Fünf Freunde* (als Buch 1942–1995, als Hörspiel seit 1975, als unterschiedliche TV-Serien 1957–1997) oder auch die Buch- und Hörspielreihe *The Three Investigators / Die Drei ???* (als Texte seit 1968, als Hörspiele seit 1979, inzwischen sogar als Computer-, Konsolen- und Handyspiele sowie Mobile Apps) erzielen große Verkaufszahlen, eine intermediale Vermarktung und eine erstaunliche Langlebigkeit.

Diese Variation der Ermittlerfigur im Krimi der 1970er und 1980er Jahre geht mit ihrer Diffundierung einher. So entwickelt Mirko F. Schmidt in Analogie zum postmodernen Spiel mit Mustern des Kriminalromans insbesondere für die Phase von 1968 bis in die 1990er Jahre die Untergattung des Anti-Detektivromans, der traditionelle Muster des klassischen Detektivromans auflöst: Am Ende ist keine klare Ordnung wiederhergestellt, das »Aufklärungsversprechen[]« (Schmidt 2014, 56) wird nicht eingelöst. Der Detektiv ist eine stark verunsicherte, an der Wahrheit

zweifelnde Figur, deren Identität eher durch die Krise als durch eine feste Konsolidierung bestimmt ist. Letzteres spiegelt sich in dem dort häufigen Handlungsmoment des »missing person case, der Suche nach einer verschwundenen Person« (ebd.), die zunehmend auch wie eine Suche nach der verlorenen eigenen Identität des Detektivs selbst wirkt. Dieses Motiv der Suche wird zum anthropologischen Grundmodell, zum Zeichen eines Transzendenzverlustes und eines unabgeschlossenen, unabschließbaren Rätsels (vgl. ebd.). Orientierungslosigkeit, Inkohärenz und Destabilisierung zeichnen diese Krimis und ihre Ermittlerfiguren aus. Dem folgt die Erzählweise: Sie ist fragmentarischer und weniger chronologisch-logisch als traditionellere Krimis. Die Texte sind vielmehr von »Ellipsen, Paralipsen, Paralogismen, Unbestimmtheitsstellen und repetitiven oder zirkulären Momenten gekennzeichnet« (ebd., 57). Das macht den Text für den Leser ebenso zum Labyrinth, wie dies die Weltwahrnehmung der Figuren ist. Der Erzähler (und das ist oft in Ich-Erzählperspektive die Ermittlerfigur selbst) ist unzuverlässig. Schmidt nennt als typische Vertreter dieses »Anti-Detektivromans« der späten 1960er bis frühen 1990er Jahre: Kobo Abe *Moetsukita chizu* (1967), Patrick Modiano *Rue des Boutiques Obscures* (1978), Antonio Tabucchi *Notturmo indiano* (1984) und *Il filo dell'orizzonte* (1986), Paul Auster *City of Glass* (1985) und Jean-Philippe Toussaints *La réticence* (1991).

Diese Diffundierung der Ermittlerfigur wie überhaupt das Changieren zwischen einer Gesellschaftsdiagnose und -kritik, einer Psychologisierung und Problematisierung der Ermittler- und Täter-Figuren (als weitergeführte Spur aus den 1970er Jahren) einerseits und einer postmodernen, selbstreflexiven Öffnung des Genres hin zu anderen Gattungen lässt sich gut an drei prominenten Kriminalromanen der 1980er Jahre exemplifizieren: Jörg Fausers *Der Schneemann* (1981), Patrick Süskinds *Das Parfum. Geschichte eines Mörders* (1985) und Gerhard Roths *Der Untersuchungsrichter* (1988).

Jörg Fauser vollzieht in seinen Kriminalromanen wie *Der Schneemann* (1981), *Das Schlangenmaul* (1985) oder *Kant* (1987) den Brückenschlag zwischen postmoderner Variation und Gesellschaftsdiagnostik, zwischen internationalen Vorbildern (etwa der US-amerikanischen *hard boiled school* eines Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Eric Ambler) und der westdeutschen Realität um 1980. Dieser diagnostische Blick auf die BRD wird in *Der Schneemann* noch durch die personale Erzählhaltung gesteigert: Wir fol-

gen als Leser/innen der Hauptfigur Siegfried Blum aus dem Ausland wieder zurück in die BRD, werfen mit Blum den distanzierten Blick des Fremden auf deren Alltag und erkennen (sozusagen durch Blums Augen), wie die früheren Ideale der 1968er-Generation in der BRD um 1980 inzwischen »untergegangen« sind. Blum ist nicht nur aufgrund seiner längeren Abwesenheit aus Deutschland fremd, sein »fremder« Blick entsteht auch aus seiner Außenseiterrolle: Er ist der sozial deklassierte *Underdog*, zudem eine Schelmen-Figur, die bekanntlich durch diesen Blick des Fremden tiefer sieht als die anderen Figuren, die im bürgerlichen Alltag integriert und gefangen sind. Blum erkennt die BRD seiner Gegenwart als »eine Welt im Verfall« (Kniesche 2015, 127): moralisch, politisch und ökonomisch. Das durchgehende Leitmotiv der Kälte verstärkt Blums sozialkritisches Bild dieser Welt.

Wer ist dieser Blum? Diese Frage zeigt – neben dem sozialdiagnostischen Potential – die spielerische Intertextualität und Komplexität des Textes: Über seinen Nachnamen verweist er auf Leopold Bloom, den Held des *Ulysses* von James Joyce, und auch von seiner Figurenanlage her ist er ein moderner Odysseus, dem kein dauerhaftes Verweilen, keine Stabilität und Heimat vergönnt sind. Vielmehr ist Blum permanent unterwegs, ja wird gehetzt und gejagt. Das und auch die vielen Transit-Orte als Schauplätze machen den Kriminalroman zur *Road Novel*. In seiner Entwurzelung ist Blum aber mehr als ein Einzelfall, vielmehr repräsentiert er die Unbehautheit einer Schicht, einer Generation, eines Jahrzehnts: »Blum ist ein *exemplum*, ein stellvertretendes und repräsentatives Beispiel, ein *Jedermann*« (ebd., 127). In dieser Repräsentanz, die auch einer bewussten erzählerischen Unschärfe und Lakonie der Figur entspricht, wendet sich Fausers Roman dezidiert von einer damaligen literarischen Mode der starken Psychologisierung oder der neuen Subjektivität (etwa eines Peter Handke oder Botho Strauß; vgl. ebd., 128) ab und eröffnet bewusst Leerstellen, die der Leser selbst (freilich mit sozialkritischem Impetus) füllen kann. Die Verfilmung des Romans durch Peter F. Bringmann im Jahr 1984 wird ein Kassenschlager und gibt mit Marius Müller-Westernhagen in der Hauptrolle Siegfried Blum ein Gesicht, das bis heute sicherlich bei der Lektüre des Romans fast untrennbar mit der Hauptfigur verbunden ist.

Ob ein anderer Bestseller-Roman, der ebenfalls mit großem Erfolg von Tom Tykwer 2006 filmisch adaptiert wird, überhaupt ein Kriminalroman ist, darüber kann man trefflich streiten und das zeigt bereits eine postmoderne Mischung unterschiedlichsten literari-

schen Materials (vgl. Willems 1993, 241): Patrick Süskinds *Das Parfum. Geschichte eines Mörders* (1985). Ähnlich wie Ecos *Der Name der Rose* verbindet der Text ein historisches Setting mit einem postmodernen Pastiche aus Romangattungen und thematischen wie stilistischen Zitaten vor allem aus dem beschriebenen Zeitraum der Literatur des 18. Jahrhunderts. Süskinds *Das Parfum* verbindet somit Kriminalroman, historischen Roman, Künstlerroman, (Anti-)Bildungsroman, (Anti-)Liebesroman, einen Roman über Wahrnehmung etc. mit zahlreichen Anleihen an literarische wie philosophische Werke der deutschen Aufklärung und Romantik. Ähnlich wie der geniale Künstler und *serial killer* Cardillac in E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819) beobachten wir Jean-Baptiste Grenouille beim künstlerischen Schaffen (perfekter Düfte) und beim Morden. Ähnlich wie Michael Kohlhaas in Heinrich von Kleists gleichnamiger Novelle (1810) ist dieser Grenouille einer der »genialsten und abscheulichsten Gestalten« seiner Zeit (Süskind 1994, 5). Ähnlich wie Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786) versucht der Roman zu erklären, wie Grenouille auch durch eine amoralische Gesellschaft zum Verbrecher wurde. Damit setzt sich Süskinds Roman – neben intertextuellen Bezügen zu thematisch anderen Werken – mit kanonischen Texten aus der Frühphase der deutschsprachigen Kriminalliteratur auseinander, »kanonisiert« diese, aber reflektiert sie auch kritisch. Nicht zuletzt durch den geschwätigen, nur scheinbar verlässlichen Erzähler, der Grenouille vom ersten Satz an mit Klischees und Aburteilungen belegt, und durch (im Gegensatz dazu) die Lakonie Grenouilles gerät der Leser immer mehr ins Zweifeln: Wo liegt die »Wahrheit«, die Gerechtigkeit, die Lösung? Dieses Vertrauen des Kriminalromans auf eine gerechte Weltordnung, glückliche Lösung, rationale Detektion wird von Süskinds Roman zurückgewiesen und in ein postmodernes Spiel der Versatzstücke überführt. Folglich haben wir in diesem Roman keine krimitypische Rätsellösung und keine Ermittlerfigur. Der Täter Grenouille zudem bleibt, obwohl wir ihn von der ersten Seite her kennen und es auch auf den nächsten 300 Seiten nur um ihn geht, selbst ein blinder Fleck, eine unfassbare Größe: Ist er ein Mensch oder ein Tier, gar eine Zecke (vgl. Süskind 1994, 29)? Ein böses Monstrum, ein »Heilige[r] oder Prophet[]« (ebd., 157) oder ein naiv-kindliches Naturwesen jenseits jeder Moralität? Ein Genie oder Verbrecher? Das bedauernswürdige Opfer einer brutalen Gesellschaft oder ein verdammungswürdiger Täter? Grenouille bleibt unfassbar. Tom Tykwers Blockbus-

ter-Verfilmung vereindeutigt diese Vieldeutigkeit, indem sie Grenouille (gespielt von Ben Whishaw) zum Sympathieträger für den Zuschauer, zum Opfer seiner Umwelt und vor allem zum unglücklich Liebenden macht.

Noch ein drittes Textbeispiel – Gerhard Roths *Der Untersuchungsrichter. Geschichte eines Entwurfs* (1988) – sei hier angeführt, auch weil der Autor Gerhard Roth in Bezug auf die Gattung des Kriminalromans eine interessante Entwicklung durchmacht: »vom spielerischen Experiment mit der literarischen Konvention [des Kriminalromans] zur kritischen Auseinandersetzung mit den ästhetischen und sozialpsychologischen Implikationen dieses Genres« (Schreckenberger 1993, 171) und seiner möglicherweise problematischen Ideologie. *Der Untersuchungsrichter* stellt sicherlich die intensivste Auseinandersetzung mit der Gattung Kriminalroman dar; Roth höhlt freilich schon vorher in einigen Romanen deren Konventionen zunehmend aus: *How to be a detective. Ein Kriminalroman* (1972) ist eine fast surrealistisch wirkende Szenenfolge, die das Vertrauen des klassischen Krimis in die Rationalität, in Detektion und in die Wiederherstellung einer gestörten Ordnung ironisch-parodistisch destruiert (vgl. ebd., 171 f.). *Der große Horizont* (1974) und *Ein neuer Morgen* (1976) erzählen von Selbstentfremdung, Ich-Krisen und einer an Dürrenmatt erinnernden, alogisch-chaotischen Welt, die der Einzelne nicht mehr durchschauen und auch nicht mehr ordnen kann. *Am Abgrund* (1986) schließlich erschüttert das Vertrauern des Lesers auf die Gerechtigkeit der Justiz und die weltordnende Kraft des Kriminalromans völlig und zeigt die »Brüchigkeit und moralische Unhaltbarkeit der verbindlich gesetzten Gesellschaftsordnung« (ebd., 175).

Damit ist der literarische Boden bereitet für Gerhard Roths umfassende ideologiekritische Revision des Kriminalromans in *Der Untersuchungsrichter*. Roth kämpft darin gegen stilistische und inhaltliche Fesseln der Gattung an, die für ihn auch ideologische Implikationen haben. So verkehrt er beispielsweise das klassische Gut/Böse-, Detektiv/Täter-Schema, indem die Hauptfigur, der Untersuchungsrichter Sonnenberg, eher Täter als ein dem Guten zum Sieg verhelfender Detektiv ist. Dies wird aber, im Gegensatz zu anderen postmodernen Romanen, nicht parodistisch eingesetzt, sondern Sonnenberg ist das verstörende Produkt eines problematischen gesellschaftlichen Normsystems, das er vertreten muss. Sonnenberg schwankt fast schizophren zwischen der Identifikation mit dem einzelnen Angeklagten einerseits und

der Vertretung eines anonymen Kollektivs, des Staates, andererseits. Er hat zwar noch Züge des genialen, alle Details beobachtenden Detektivs, kann aus den Beobachtungen aber keine sinnvollen Schlüsse mehr ziehen und die Welt nicht mehr deuten (vgl. ebd., 177 f.). Der Leser misstraut dieser Figur immer mehr und erhält auch am Ende nicht die tröstliche Gewissheit eines Happy Ends, im Gegenteil: Eine traditionelle Lösung wird verweigert, die Morde werden nicht aufgeklärt und Sonnenbergs (schuldhafte?) Verstrickung darin bleibt weiter unklar. Das Verbrechen wird zudem generell auch nicht moralisch abgewertet: »Der Verbrechensakt jedoch stellt [...] – ähnlich wie der Wahnsinn – die letzte Möglichkeit dar, sich den normativen Bestrebungen der Gesellschaft zu entziehen. Er ist eine Form von Protest gegen eine gleichgültige und selbstsüchtige Gesellschaft« (ebd., 181 f.). Verbrechen ist damit der Spiegel einer verbrecherischen Gesellschaft und zugleich paradoxerweise (und provokanterweise!) ein Ausweg daraus. Gerhard Roths Roman lässt am Ende bewusst Fragen offen und gibt damit dem Leser den Impuls, sich (wie ein Detektiv) auf die Suche zu machen – nach einer alternativen Ethik und Welterkenntnis, »die [...] bezeichnenderweise nur in Irrenhäusern, Gefängnissen und Krankenhäusern, also fern der etablierten Norm, entstehen kann« (ebd., 182).

Auch stilistisch verweigert sich *Der Untersuchungsrichter* dem gängigen teleologischen, chronologischen Erzählen und der Rätselstruktur eines Krimis zugunsten von erzählerischen Abweichungen, Exkursen, dem Wechsel von kognitiver Klarheit und Halluzination. Wie in Bezug auf den Inhalt versucht auch die Form des *Untersuchungsrichters* zum gedanklichen Widerstand aufzurufen, sich falschen Ordnungen zu entziehen, auf produktive Umwege zu gehen. Diese generelle sozialkritische und anthropologische Botschaft hat im Kriminalroman eine besondere Brisanz, ja Gerhard Roth kritisiert mit seinem *Untersuchungsrichter* den Konformismus und ordnungsstabilisierenden Konservatismus der Gattung Krimi: »Durch seine Protagonisten zeigt Roth die Isolation und Entfremdung, die aus der unbedingten Anpassung an die Norm resultieren. Erst der Ausbruch aus den normativen Bestimmungen ermöglicht eine positive Identitätsentfaltung« (ebd., 183).

Um die Zementierung einer ideologischen Ordnung und deren subversive Infragestellung kreist auch die Kriminalliteratur der DDR, die zum Teil ähnliche, zum Teil systembedingt andere Ausprägungen findet als die bislang skizzierte Kriminalliteratur der BRD.

48.3 Zwischen Indoktrination und Subversion: Kriminalliteratur der DDR (1949–1990)

Auch in der DDR gehören Krimis durchgehend zu den populären Gattungen der Unterhaltungsliteratur und des Fernsehens. Die von der SED propagierte Formel vom ›Leseland DDR‹ lässt sich diesbezüglich durchaus erweitern zum ›Krimi-Leseland DDR‹, denn die Gattung Krimi bildet rasch nach der Gründung der DDR bis zu deren Ende eines der beliebtesten Genres. So startet beispielsweise 1969 im Verlag Das Neue Berlin die Reihe »Delikte – Indizien – Ermittlungen« (DIE), die ausschließlich Krimis bringt, mit pro Band jeweils einer Erstauflage von 100.000 und Nachauflagen in Höhe von 60.000. Jeder dieser Bände der DIE-Reihe hat nach vorsichtigen Schätzungen wohl bis zu 600.000 Leser/innen (vgl. Eik 1997, 128; Schilling 2013, 69). Dabei lassen sich erstaunliche Ähnlichkeiten, aber auch systembedingte Unterschiede des deutschen Krimis in West und Ost ausmachen.

Die Krimiszene der DDR stellt heute noch immer ein Forschungsdesiderat dar. Zwar gibt es vereinzelte Studien dazu, diese werden jedoch häufig mitten im Kalten Krieg aus westdeutscher Perspektive geschrieben und weisen ideologische Verzeichnungen auf, die (mit historischem Abstand) durch eine wissenschaftliche Neu-Sichtung der DDR-Krimis zu revidieren wäre. Diese Gattung eignet sich dabei besonders, um einerseits die Spezifika zensurgeprägter Literatur innerhalb diktatorischer Regime zu untersuchen, andererseits um Auskunft über kulturgeschichtliche Muster des DDR-Alltags zu geben. So ist der Krimi aufgrund seiner Popularität und seiner juristischen sowie ethischen Verhandlung sozialer Normen ein Genre, in dem sich staatserhaltende Ideologien möglicherweise breit unter Volk bringen lassen und das zugleich für vorsichtige Kritik an einem totalitären Regime taugen kann. Manche systemtragende Krimi-Publikationen (beispielsweise in den Jahren 1959–1961 sogar als eigene Hefereihe im Kongreß-Verlag) sollen vom Ministerium für Staatssicherheit gezielt gesteuert worden sein (vgl. Mittmann 1997, 123). Andere systemkritische Krimi-Publikationen (etwa Jan Eiks *Dann eben Mord*) werden hingegen in der DDR nicht zur Veröffentlichung freigegeben und können erst nach der Wende erscheinen (vgl. Germer 1998, 186).

So finden sich denn in der DDR-Krimi insgesamt (vor allem in den 1950er und 1960er Jahren) Züge einer staatstragenden Ideologie und einer indoktrinären Wirkungsabsicht; in den 1970er Jahren nimmt der

Krimi der DDR zunehmend an Komplexität zu und begleitet dann insbesondere in den 1980er Jahren den Zerfall der DDR. Diese Entwicklung der ostdeutschen Kriminalliteratur im Spannungsfeld zwischen den Polen der Indoktrination und Subversion sei im Folgenden knapp nachvollzogen.

1950er und 1960er Jahre

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg beginnen mehrere Zeitungen – beispielsweise die *Berliner Zeitung* oder die *Tribüne* – damit, Kriminalromane, die vor dem Nationalsozialismus entstanden, als Unterhaltungsliteratur wieder abzdrukken. Diese Zeitungen sind auch in der Sowjetischen Besatzungszone zugänglich. Zeitgleich startet eine kleine öffentliche Diskussion über die erzieherische Funktion von Kriminalliteratur: So spricht sich beispielsweise 1947 Hans Friedrich Lange in seinem Aufsatz *Von Kolportage, Kriminalromanen und Unterhaltungsliteratur* dafür aus, Krimis bewusst zur Volkserziehung einzusetzen, darüber antifaschistisch-demokratische Ideale breit in die Gesellschaft hinein zu verbreiten und ein neues, fortschrittliches Deutschland pädagogisch anzuleiten. Ähnlich äußert sich Hans Morgan 1953 in seinem Aufsatz *Wir brauchen gute Kriminalromane* im *Sonntag* (vgl. Mittmann 1997, 115). Daraus speist sich eine pädagogische Funktionalisierung des Krimis in der frühen DDR, in der die Gattung Kriminalliteratur als Medium der sozialistischen, antifaschistischen Pädagogik und zugleich als »Damm [...] gegen die Unterhaltungsliteratur aus Westdeutschland« (Germer 1998, 39) eingesetzt wird.

Schon früh, sozusagen mit Gründung der DDR im Jahr 1949, erscheinen die ersten Texte, die diesen pädagogischen ›Auftrag‹ des Krimis als Instrument im Dienste einer sozialistischen Erziehung der Leser/innen aufnehmen: Ein viel gelesener Autor ist hier Hannes Elmen (wobei heute nicht bekannt ist, ob dies nicht ein Pseudonym ist und wer sich gegebenenfalls dahinter verbirgt). Elmen veröffentlicht beispielsweise in Heft 1 der Hefromanreihe »Geschichten, die das Leben schrieb« (1949–1951) die Kriminalerzählung *polizeifunk meldet: mordfall lemke aufgeklärt* auf der Basis eines authentischen Kriminalfalls als Vorlage. Diese Hefereihe versucht gezielt, ein sozialistisches Gegengewicht zu westdeutschen und englischsprachigen Romanreihen aufzubauen und über den Köder der Unterhaltungslektüre sozialistische Indoktrination zu leisten (vgl. Mittmann 1997, 115). Hannes Elmen schreibt noch weitere Krimitexte, etwa die Erzäh-

lung *Was geschah im D 121?*, die interessante Anleihen bei Edgar Allan Poe nimmt (vgl. ebd., 119). Der erste längere, selbständig erschienene DDR-Krimi überhaupt ist Wolfgang Schreyers *Großgarage Südwest*, der 1952 im Verlag Das Neue Berlin als erster Band der neugegründeten Taschenbuchreihe »Gelbe Reihe« erscheint.

Weitere populäre Autoren der frühen DDR-Krimis sind Friedrich Karl Kaul, Peter Kast, Gerhard Hardel und Günter Prodöhl (vgl. ebd., 122); viele von ihnen publizieren ihre Texte in Zeitschriften-Fortsetzungsvorabdrucken oder Heft- bzw. Buch-Reihen wie etwa der DDR-Taschenbuchreihe »NB-Romane« im Verlag Das Neue Berlin. In dieser Reihe publizieren auch Hans Morgan und Klaus Kunkel; Kunkel emigriert 1960 in die BRD und schreibt dort weiter Hefroman-Krimis, u. a. Jerry Cotton Romane (vgl. ebd., 121).

Die staatstragende Ideologie der DDR macht das wichtigste Thema eines Krimis, das Verbrechen, eigentlich obsolet: Geht man von der Annahme aus, dass mit einer sozialistischen Verbesserung der Gesellschaft und Ausschaltung des Kapitalismus im gleichen Verhältnis die Motivation für Verbrechen sinkt, so kann es in einem idealen sozialistischen Staat denklologisch kein Verbrechen mehr geben. Auch steht dem die Selbstinszenierung der DDR als sicherer, innenpolitisch stabiler Staat ohne nennenswerte Kriminalität entgegen (vgl. Germer 1998, 37). Kommen trotzdem in den Krimis Verbrechen vor, so sind diese oft als Indikatoren für »Reste kapitalistischer Umgebung und Vergangenheit« (Nusser 2009, 144) gestaltet. Viele DDR-Krimis – insbesondere in dieser frühen Phase – zeigen damit Verbrechen als kapitalistische Fehlleistung und zugleich als Angriff auf die sozialistische Gesellschaft. Die Täter wurden durch intensive Kontakte mit dem Kapitalismus zu amoralischem Verhalten fehlgeleitet, sind aber an sich entwicklungs- und verbesserungsfähig und können am Ende (nach Aufdeckung und Ahndung des Verbrechens) wieder konstruktiv in die sozialistische Gemeinschaft integriert werden. Aus diesem Grund erzählen die DDR-Krimis der 1950er Jahre auch zumeist nicht von spektakulären, einzelnen, privaten Gewaltverbrechen, sondern eher von kriminellen Machenschaften im Agenten- und Geheimdienst-Umfeld, ab etwa 1965 auch von kleinerer Alltagskriminalität, die als Hindernis auf der Entwicklung hin zu einer idealen sozialistischen Gesellschaft angelegt ist und überwunden wird (vgl. Nusser 2009, 144; Mittmann 1997, 123; Germer 1998, 43).

Ein spezifischer Figurentypus bildet sich heraus

und ist ein charakteristisches Merkmal von ostdeutscher Kriminalliteratur in den 1960er Jahren: der Sabogent, eine Zusammenziehung aus den Wörtern »Saboteur« und »Agent«. Der Sabogent ist ein Agent aus West-Deutschland, der *undercover* in die DDR reist, um dort Sabotageakte zu begehen (vgl. Mittmann 1997, 118). Natürlich werden diese von positiv gezeichneten Mitgliedern der Volkspolizei (u. U. in Zusammenarbeit mit couragierten DDR-Bürgern aus dem Arbeitermilieu) vereitelt. Der Bau der Berliner Mauer 1961 und die darauf folgenden Erschwernisse für die Einreise in die DDR läuten freilich relativ bald das Ende dieses Figurentypus im DDR-Krimi ein.

Dieser starke Hang zur Stereotypen-Bildung im Krimi der DDR (vgl. Germer 1998, 40) betrifft auch die Ermittlerfiguren. Sie sind zumeist Mitglieder des Polizeiapparats bzw. der Staatssicherheit, die durchweg positiv dargestellt werden und nur in ihrem beruflichen Umfeld, kaum als Privatmenschen gezeigt werden. Sie sind vor allem auf ihre zentrale Funktion reduziert: als Garanten sozialistischer Ordnung. Engagiert bemühen sie sich darum, den verirrt, da kapitalistisch indoktrinierten Sozialisten (= den Täter) wieder konstruktiv in die Gemeinschaft zu integrieren. Um diese Interaktion zu zeigen, wechselt die Erzählperspektive oft zwischen Täter und Ermittler hin und her (vgl. Nusser 2009, 145), was ebenso auf Kosten von *Action*-Szenen oder der Rätselspannung gehen kann wie die häufig eingestreuten, expliziten ideologisch-politischen Reflexionen und Wertungen, die »Agitpropeinschübe« (Mittmann 1997, 117, 120), die die Krimihandlung unterbrechen. In den Krimis der 1950er Jahre sind diese ideologischen Kommentierungen etwas subtiler eingefügt, in den Krimis der 1960er Jahre werden sie dominanter und ausufernder (vgl. ebd., 123).

Trotz dieser systemstabilisierenden Tendenzen gibt es aber auch schon früh systemkritisch angelegte Krimis von bis heute namhaften oppositionellen Autoren: Erich Loest schreibt, zum Teil unter Pseudonymen wie Hans Walldorf, Krimis wie *Der Mörder saß im Wembley-Stadion* (1967) und Johannes Bobrowski verfasst mit *Levins Mühle. 34 Sätze über meinen Urgroßvater* (1964) einen systemkritischen Text, der wegen seiner Nähe zu Kleists *Michael Kohlhaas* durchaus in den Umkreis der Kriminalliteratur gezählt werden kann.

Neben den Agitpropeinschüben mag noch ein weiteres Faktum zum Vorurteil mancher westdeutscher Leser/innen beigetragen haben, der Krimi der DDR sei weniger spannend oder weniger unterhaltsam. Die

ostdeutsche Kriminalliteratur orientiert sich, mit der Verpflichtung zum sozialistischen Realismus, an einem anderen Realismuskonzept: »Der Schwerpunkt dieser Literaturform lag nicht auf der Darstellung der Aufklärung eines möglichst ausgeklügelten Verbrechens, sondern auf der wirklichkeitsnahen Schilderung gesellschaftlicher Phänomene« (Germer 1998, 259). In diesem Sinne kann ostdeutsche Kriminalliteratur Historikern durchaus als (literarisch überformte, aber dennoch realitätsnahe) Quelle zur Schilderung des DDR-Alltags dienen. Dieser Selbst-Anspruch einer gesellschaftsdiagnostischen, realitätsnahen Beschreibung wird in der ostdeutschen Kriminalliteratur durchgehend von ihren Anfängen in den 1950er Jahren bis weit nach der Wende 1989/90 erhalten bleiben (vgl. ebd., 404).

Publizistisch wird die DDR-Kriminalliteratur in den 1960er Jahren durch Gründung mehrerer erfolgreicher und langlebiger Buch-Reihen unterstützt: Im Verlag Das Neue Berlin erscheint neben der schon erwähnten Reihe »DIE: Delikte – Indizien – Ermittlungen« (ab 1969, mit Autoren wie Fred Unger, Werner Toelcke, Werner Steinberg etc.) auch »Blaulicht« (ab 1963, mit Autor/innen wie Ingeburg Siebenstädt, Hartmut Mechtel, Erich Loest [unter Pseudonymen wie Bernd Diksen, Hans Walldorf etc.]; vgl. Mittmann 1997, 124 f.).

1970er und 1980er Jahre

Die 1970er Jahre bringen dann weitere literarische Veränderungen in die Ost-Kriminalliteratur, denn die deutschsprachige Kriminalliteratur hat sich inzwischen auch in der DDR zur festen Größe im Leseverhalten etabliert. Nach den mitunter etwas schematisch und pädagogisch gestalteten Krimis der Vorjahre nimmt die erzählerische wie ideale Komplexität der Krimiplots wie der Figuren zu. Sind die Verbrechen in den Krimis der Jahre 1950–1975 vor allem durch verführerische Westkontakte, durch ein Liebäugeln mit dem Kapitalismus motiviert, so zeigen manche Krimis ab ca. 1975 erstmals DDR-interne Verbrechen: Die Ursachen der Verbrechen liegen nun nicht mehr ausschließlich in den kapitalistischen Verfehlungen des nicht-sozialistischen Auslands, sondern innerhalb der sozialistischen DDR-Gesellschaft, die mit ihren »Strukturen und Widersprüchen« in den Fokus genommen wird (Germer 1998, 259). Wie im westdeutschen »Sozio-Krimi« dieser Phase interessieren sich nun auch ostdeutsche Krimiautor/innen für die Frage, auf welchen gesellschaftlichen Strukturen das gezeigte Ver-

brechen basiert. Genauer: Ab etwa 1975 wird diese Frage nicht mehr nur dem kapitalistischen Ausland, sondern auch dem sozialistischen Inland gestellt. Hinzu kommen komplexere Figurenzeichnungen und Erzählperspektiven.

Hat der DDR-Autor Fritz Erpenbeck ab 1964 mit seiner Romanreihe um den Ermittler Hauptmann Peter Brückner im Verlag Das Neue Berlin, einem der wichtigsten Verlage der DDR für Krimis, sozusagen den ersten sozialistischen Serientektiv erfunden, so verstärkt sich in den 1970er Jahren dieses Interesse an Serienhelden noch – »in der Art eines sozialistischen *Sherlock Holmes*« (Mittmann 1997, 123, Herv. i. O.). Analog zu einer vielschichtigeren Gestaltung des Detektivs werden dann auch manche Täterfiguren aufgewertet: Durch die – für den Krimi der DDR typischen – Perspektivwechsel zwischen Polizeifiguren und Tätern weiß der Leser phasenweise mehr über die Täter als die Detektive. Dies wertet die Täterperspektive auf subversive Weise zu Ungunsten der Detektive auf und unterläuft eine allzu schematische Ideologisierung der Krimihandlung (vgl. Nusser 2009, 145).

In den 1980ern steigern sich solche Verschiebungen zu systemkritischen Tendenzen. Eine neue, junge Autorengeneration betritt die Krimiszene und viele Krimis lösen sich vom eindimensionalen pädagogischen Anspruch der sozialistischen Indoktrinierung und werfen – implizit, aber deutlich spürbar – einen kritischen Blick auf den DDR-Alltag. Auch wenn offen formulierte Proteste und explizite Kritik noch immer nicht denkbar sind, zeigen doch die brüchiger gestalteten, nachdenklicheren, mitunter undogmatisch agierenden Ermittlerfiguren und eine relativ offene Darstellung von Alltagsproblemen in den Krimis der 1970er und 1980er Jahre eine Eröffnung gedanklicher Freiräume, wie sie sonst in nur wenigen Publikationen der DDR möglich ist. Mehr noch: der ostdeutsche Krimi bietet nun die literarische Chance, eine kritische Bestandsaufnahme der DDR zu zeichnen und ihre Krise in den späten 1980er Jahren abzubilden, was die offizielle Presse nicht leisten kann (vgl. Germer 1998, 259; Mittmann 1997, 126). Krimis wie Wolfgang Kienasts *Das Ende einer Weihnachtsfeier* (1981), Jürgen Höpfners *Verhängnis vor Elysium* (1983), Gert Prokops *Das todsichere Ding* (1986), Hartmut Mechtels *Das geomantische Orakel* (1987), Karl-Heinz Bergers *Sirenengesang* (1988), Jan Eiks *Der siebente Winter* (1989) (vgl. Mittmann 1997, 126) sind in diesem Sinne kritische Spiegel einer (untergehenden) DDR. Diese Kriminalliteratur, die ab spätestens 1985 den Verfall des DDR-Staates im Medium der Unterhaltungslitera-

tur nachzeichnet, wird in der Forschung zu Recht als »Endzeitkrimi« (Eik 1997, 128, dort kursiv), »Vorboten eines gesellschaftlichen Umbruchs« (Schilling 2013, 85) und »Chronistin des Niedergangs der DDR« (Germer 1998, 53) bezeichnet.

Auch in manchen Kinder-Krimis der DDR ist dies zu spüren. Eine wissenschaftliche Neu-Sichtung hätten hier beispielsweise Gert Prokops kurze, an Sherlock-Holmes-Stories erinnernde Kindergeschichten rund um Detektiv Pinky (ersch. ab 1982) verdient. Diese könnten aufgrund ihrer dystopischen Elemente (vgl. etwa das despotisch geführte Waisenhaus, in dem der 12-jährige Junge Pinky und sein Freund Monster leben) und eines erstaunlich ausgewogenen, nicht nur negativ besetzten USA-Bildes durchaus implizite DDR-Kritik enthalten. Wie auch weitere Kinderliteratur der DDR ist diese jedoch bislang zu wenig wissenschaftlich erschlossen.

Unmittelbar nach der Wende

Was bleibt von der ostdeutschen Kriminalliteratur nach der Wende? Das Jahr 1990 bildet hier durchaus einen starken Einschnitt, ändern sich doch die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen deutlich. Die neue politische Freiheit für die DDR-Autor/innen bedeutet zugleich eine neue wirtschaftliche Unfreiheit, denn mehrere gängige Publikationsorgane stehen plötzlich nicht mehr zur Verfügung: Viele krimiaffine Verlage und Publikationsreihen der DDR (wie der Greifenverlag, die »Blau-licht«-Reihe etc.) werden nach der Wende aufgegeben. Westdeutsche Verlage wie Spurbuch, Rotbuch, Bastei Lübbe drucken zwar einzelne DDR-Krimis nach oder Nachfolge-Verlage in Ostdeutschland wie der Reiher-Verlag gründen neue Reihen (etwa ab 1990/91 die Taschenbuchreihe »Reiher Crime«; vgl. Eik 1997, 130), auch bleibt beispielsweise die Reihe »DIE: Delikte – Indizien – Ermittlungen« als das große Flaggschiff des DDR-Krimis weiter bestehen, aber trotzdem müssen sich die früheren Krimiautor/innen der DDR nun mit einem deutlich kleineren Marktanteil zufrieden geben und sich überhaupt den harten Regeln der freien Marktwirtschaft bzw. des kapitalistischen Buchmarkts unterwerfen. Das führt dazu, dass manche das Schreiben ganz aufgeben müssen (z. B. Gunter Antrak, Helfried Schreiter; vgl. Eik 1997, 134) oder auf andere Genres umschwenken. Auch die Leser/innen in der DDR interessieren sich kurz nach der Wende verstärkt für bislang nicht erhältliche West-Krimis; so resümiert der einst viel gelesene ostdeutsche Krimiautor

Hartmut Mechtel in einem Radio-Feature 1991 resignativ: »Die solide gearbeiteten DDR-Krimis haben bei ihren nach Hunderttausenden zählenden Lesern keinen nachhaltigen Eindruck hinterlassen« (zit. nach Germer 1998, 77).

Institutionell gelingt die konstruktive Verbindung von ost- und westdeutscher Krimiszene besser. Die ostdeutschen Krimiautor/innen sind bis zum Ende der DDR in der Sektion Kriminalliteratur des DDR-Schriftstellerverbandes organisiert. Um 1989 nehmen viele unter ihnen langsam Kontakte zur westdeutschen Krimiautorenvereinigung »Syndikat« auf und gründen im März 1990 zunächst die ostdeutsche Vereinigung »Syndikat II«. Beide »Syndikate« verbinden sich schließlich zu einer gemeinsamen »Autorengruppe deutschsprachige Kriminalliteratur« unter dem eingeführten Titel »Das Syndikat«. Zudem kommt es kurz nach der Wende zu mehreren gezielt gesuchten Austauschprojekten: So findet im November 1991 im Literarischen Colloquium Berlin das Seminar »Krimis schreiben im ›neuen‹ Deutschland« mit Autor/innen aus Ost und West statt, bei dem insbesondere die Frage einer möglichen staatlichen Indienstnahme von Krimis in der DDR zur sozialistischen Infiltration diskutiert wird. Ost-Autor/innen wie Bärbel Balke und Hartmut Mechtel wehren sich in dieser Runde explizit dagegen und betonen gerade das subversive Potential des DDR-Krimis (vgl. Eik 1997, 129; Germer 1998, 68).

Horst Bosetzky (»-ky«) ist nach der Einschätzung des ostdeutschen Krimiautors Jan Eik unmittelbar nach der Wende eine wichtige »Integrationsfigur des nunmehr gesamtdeutschen Krimis«. So lässt Bosetzky seinen (westdeutschen) Oberkommissar Mannhardt sofort nach der Wende auch in Brandenburg ermitteln, veröffentlicht bewusst in ostdeutschen Publikationsorganen und sucht immer wieder den Austausch und die Kooperation mit ostdeutschen Krimiautoren (vgl. Eik 1997, 133). Ein dezidiert »gesamtdeutsch« angelegter Krimi wie *Schau nicht hin, schau nicht her*, den der westdeutsche Autor Horst Bosetzky mit dem ostdeutschen Autor Steffen Mohr zusammen schreibt, ist zudem einer von mehreren Brückenschlägen zwischen ost- und westdeutscher Krimiszene. Weitere sind Krimis wie *Gemischtes Doppel* und *Flotter Dreier* von Leo P. Ard (= Jürgen Promorin) und Michael Illner oder auch das Krimimagazin *underground*, herausgegeben von Manfred Drews und Thomas Wörtche (vgl. Eik 1997, 130 und 132). Schnell entstehen nach der Wende zudem die ersten Krimis, die Themen rund um die deutsche Wiedervereinigung aufgreifen,

z. B. Romane von Frank Goyke, Tom Wittgen (= Ingeburg Siebenstädt) und Heinz Werner Höber (vgl. Eik 1997, 132; Schilling 2013, 113–168; Galli 2005, 60–62; Wołowska 2015). Inzwischen hat auch ein Generationenwechsel stattgefunden, der die deutsche Teilung innerhalb der Krimiszene gänzlich überwindet: Mehrere ältere Krimiautoren der früheren DDR-Literatur wie Gerhard Scherfling, Gert Prokop und Karl Heinz Berger sind verstorben (vgl. Eik 1997, 134) und eine neue, junge Generation hat die gesamtdeutsche Krimibühne betreten. Was freilich in vielen Krimis aus dem Kreis ostdeutscher Autor/innen als Relikt der früheren DDR-Kriminalliteratur bleibt, ist der »geschärfte gesellschaftsanalytische Blick« (Schilling 2013, 165).

48.4 Spielerische Variationen: die deutschsprachige Kriminalliteratur 1989–2018

Kriminalliteratur ist auch im wiedervereinten Deutschland ein viel beachtetes, viel gelesenes Genre, was sich in statistischen Zahlen belegen lässt: Im Jahr 1996 werden über 1250 Krimis veröffentlicht (vgl. Przybilka 1997, 488). Im Jahr 2015 machen Krimis nach Angaben des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels rund ein Viertel des Gesamtumsatzes des deutschen Buchhandels von 9,188 Mrd. € aus – zwar mit leicht fallender Tendenz im klassischen Buch-Verkauf, aber mit leicht steigender Tendenz im Bereich E-Book. Im Jahr 2017 werden für die Krimipreise der Autorengruppe »Das Syndikat« (nach eigenen Angaben auf der Homepage) in den Sparten »Kriminalroman« und »Debüt-Kriminalroman« von den Verlagen insgesamt 576 neu erschienene, deutschsprachige Kriminalromane für Erwachsene eingereicht. Krimis führen die Bestsellerlisten an, werden mit eigenen Preisen ausgezeichnet, auf spezialisierten Festivals präsentiert und in anderen Medien wie TV, Film, Internet zahlreich adaptiert (vgl. Holzmann 2005). Die Internet-Rezensionsplattform *krimi-couch.de* ist auf dieses Genre spezialisiert und bietet neben Rezensionen, verschiedenen Suchmasken, Informationen zu Neuerscheinungen etc. mittlerweile sogar einen individualisierten »Krimi-Berater« an.

Die gerade genannte Vereinigung deutschsprachiger Krimiautor/innen mit dem Namen »Das Syndikat« besteht seit 1986. Sie hat sich nach der Wende rasch und dezidiert auch für ostdeutsche Krimischriftsteller/innen geöffnet und vergibt jährlich mehrere renommierte Krimi-Preise: drei »Krimiprei-

se der Autoren« für den besten Roman, Debütroman und Kurzkrimi, den Hansjörg-Martin-Preis für den besten Kinder- und Jugendkrimi und den Ehrengläuser für das Lebenswerk herausragender Krimiautor/innen bzw. für hohe Verdienste um die deutschsprachige Kriminalliteratur. Auch weitere literarische Gesellschaften wie die Raymond-Chandler-Gesellschaft Deutschland, die Deutsche Sherlock-Holmes-Gesellschaft oder das Bochumer Krimi Archiv loben zum Teil regelmäßig Preise rund um die Gattung Krimi aus (vgl. Przybilka 1997, 493–497). Von wachsender Anzahl und steigendem Publikumsinteresse sind auch Krimifestivals: Neben den drei größten, dem Krimifestival München, der »Criminale« (an wechselnden Orten) und »Mord am Hellweg« im Ruhrgebiet, gibt es mehrere kleine, regionale: Krimifestival Marburg/Gießen, Krimi-Tage Berlin, Braunschweiger Krimifestival, Krimi-Fest Salzburg etc. Auch im Bereich der Gesellschaftsspiele sind Krimis seit den 1980er Jahren zunehmend populär: ob (zum Teil mit renommierten Spiele-Preisen ausgezeichnete) Brett- und Kartenspiele wie *Scotland Yard*, *Cluedo*, *Top Secret*, *Inkognito*, *Kommissar Rex*, *Täter unter uns*; ob aktuelle PC- und Online-Spiele rund um Sherlock Holmes und andere bekannte Täter/Ermittler-Figuren, die mittlerweile in spezialisierten Online-Shops angeboten werden; ob öffentliche oder privat organisierte Krimi-Dinner-Runden – der/die Bundesdeutsche spielt Verbrechen!

Überblickt man die genannten Krimifestivals, Krimipreise, Krimi-Online-Plattformen und vor allem die Bestsellerlisten als Mechanismen der Selektion und Kanonisierung, die einzelne Autor/innen und Bücher aus der Masse der Krimi-Neuerscheinungen herausheben, so ergeben sich einige Namen – gleichsam »große Einzelne« –, die die Rezeption der deutschsprachigen Krimis in den Jahren 1989 bis zur Gegenwart maßgeblich prägen: Ingrid Noll, Bernhard Schlink, Martin Suter, Friedrich Ani, Wolf Haas, Charlotte Link, Ferdinand von Schirach, Sebastian Fitzek.

Darüber hinaus gibt es natürlich zahllose Autor/innen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, die regelmäßig Krimis schreiben. Um diese literarische Vielfalt zu fassen, bietet sich ein Dreischritt an, der charakteristische Elemente des deutschsprachigen Gegenwartskrimis stimmig abbildet: Variationen von gängigen Ermittlerfiguren, Variationen von etablierten Raum- und Zeitstrukturen, Intertextualität und Intermedialität.

Variationen von gängigen Ermittlerfiguren

Die postmodern-spielerische Variation eingeführter Detektionsmuster im westdeutschen Krimi der 1980er Jahre setzt sich auch in der Gegenwart fort und führt zu einer Vielzahl von Ermittlerfiguren, die auf Schemata der klassischen Detektivliteratur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (allen voran: Sherlock Holmes) aufbauen, aber diese Elemente – zum Teil parodistisch, zum Teil ideologiekritisch, zum Teil einfach zur Stärkung von Überraschungseffekten – deutlich modifizieren. Zwar betrifft diese Tendenz auch andere Krimi-Figuren wie den Täter, das Opfer, den Gehilfen des Detektivs etc., aber die Veränderungen des Detektivs sind die auffälligsten. Generell laufen hier Linien aus dem Krimi der 1970er und 1980er Jahre weiter: Statt gefestigter, streng rational operierender Detektive, die vor allem auf ihre gesellschaftliche Rolle reduziert bleiben und am Ende des Krimis die gestörte Ordnung souverän wiederherstellen, haben wir im Krimi der Gegenwart – wie in den Vorläuferjahrzehnten – eher ambivalente, in sich gebrochene Ermittlerfiguren, die nicht nur auf der Suche nach dem Täter, sondern auch nach ihrer eigenen Identität sind und dabei oft Schiffbruch erleben. Beruflich wie privat sind es Scheiternde, Desillusionierte, die Norm selbst Übertretende – so etwa die Polizistenfiguren bei Fred Breinersdorfer, Uwe Friesel oder Gisbert Haefs.

Unter den Ermittlern ist es im Krimi der Gegenwart vor allem eine Gruppe, die häufig die Hauptfiguren stellen: die Forensiker bzw. Pathologen, und zwar in männlicher wie weiblicher Gestalt. Patricia Cornwells Romane rund um die Pathologin Dr. Kay Scarpetta (z. B. *Body of Evidence / Ein Mord für Kay Scarpetta*, 1991) sind hier wichtige Vorbilder, die die Rechtsmediziner/innen in aktuellen Romanen und TV-Serien inspirierten: die »forensische Anthropologin« Temperance Brennan in den Krimis von Kathy Reichs (ab: *Déjà Dead / Tote lügen nicht*, 1997) und deren filmische Adaption in der US-amerikanischen TV-Serie *Bones – Die Knochenjägerin* (2005–2017), das forensische Ermittlerteam in der US-amerikanischen TV-Serie *CSI: Den Tätern auf der Spur* (2000–2015), dann Dr. Leo Dalton und Dr. Samantha Ryan in der britischen TV-Serie *Silent Witness* (seit 1996), zudem David Hunter in den Bestseller-Romanen von Simon Beckett (*The Chemistry of Death / Die Chemie des Todes*, 2006; *Written in Bone / Kalte Asche*, 2007). Diese und weitere Texte wie TV-Serien werden auch in Übersetzung in der BRD breit rezipiert.

Auf dem deutschen Buchmarkt kommt noch eine

konkrete Weiterentwicklung hinzu: halb faktische, halb fiktionale Fallsammlungen von populären Rechtsmedizinerinnen wie Klaus Püschel (zus. mit Bettina Mittelacher: *Tote schweigen nicht: Faszinierende Fälle aus der Rechtsmedizin*, 2016), Michael Tsokos (*Die Klaviatur des Todes: Deutschlands bekanntester Rechtsmediziner klärt auf*, 2013), Toni Feller (*Das Gesicht des Todes: Authentische Mordfälle*, 2011) und Mark Benecke (*Mordspuren. Neue spektakuläre Kriminalfälle – erzählt vom bekanntesten Kriminalbiologen der Welt*, 2008; *Aus der Dunkelkammer des Bösen. Neue Berichte vom bekanntesten Kriminalbiologen der Welt*, 2011). Internationale TV-Serien wie *Autopsie – Mysteriöse Todesfälle* (seit 2001) verstärken diesen Trend zum neuen forensischen »Pitaval«.

Die Gerichtsmediziner in den fiktiven oder realitätsbasierten Fallgeschichten inszenieren sich dabei als Amalgam von tradierten Mustern der rational geprägten Detektivliteratur (schon Sherlock Holmes betrieb ja eine detailgenaue Tatortanalyse) und von einer neuen, hochtechnisierten Wissenschaft. Hinzu kommt das in diesen Formaten mittlerweile zum festen Topos etablierte Bild des Gerichtsmediziners als Anwalt des Opfers. Der Forensiker fungiert (über seine Technikversessenheit und Rationalität hinaus) als ethische Instanz, die als einziger empathisch am Leid der Opfer Anteil nimmt (vgl. Brittnacher 2004, 111; Kniesche 2015, 81). Rezeptionsästhetisch basiert die Popularität neben diesem Aspekt und der nach wie vor vorhandenen Rätselspannung (*whodunit*) vor allem auf Schock-Effekten (wie etwa Maden als Boten der Verwesung in den Augenhöhlen des Toten etc.) und dem *Thrill* der fingierten Authentizität.

Noch eine weitere auffällige Variation gängiger Ermittler-Muster tritt im Krimi der Gegenwart auf: eine immer größer werdende Anzahl von Frauen, von weiblichen Detektiven. War die Kriminalliteratur in ihren Anfängen eine eher männlich geprägte Gattung – Literatur von männlichen Autoren über männliche Protagonisten für häufig zunächst männliche Leser –, so entdecken deutsche Krimis in den 1970er Jahren erstmals Frauen als Hauptfiguren. Diese Tendenz verstärkt sich in den 1990er Jahren und hat in diesem Jahrzehnt einen ersten Höhepunkt. Seitdem hat sich auch der (mitunter problematisch verwendete, aber doch den Fokus zu Recht auf Weiblichkeit legende) Gattungsbegriff des »Frauenkrimis« etabliert, mit der Untergattung des »feministischen Kriminalromans«. »Frauenkrimis« könnte man dabei lapidar als »Krimis von, mit und über Frauen« definieren (Kniesche 2015, 89; vgl. ähnlich Wilke 2001, 256; Kei-

tel 2001, 30). Das heißt: Häufig weibliche Autoren schreiben Krimiplots mit weiblichen Ermittlerfiguren, die sich gegen ein männlich bestimmtes Umfeld behaupten müssen und oft andere, weiblich codierte Arten von Ermittlungsmethoden (z. B. die sprichwörtliche ›weibliche Intuition‹) anwenden. In diesen Geschichten werden traditionelle Rollenzuschreibungen kritisch reflektiert und verkehrt. Beliebte Autorinnen solcher Krimis sind Doris Gercke mit ihren Bella Block-Romanen (von *Weinschröter, du musst hängen*, 1988, bis *Zwischen Tag und Nacht*, 2012), Ingrid Noll (*Die Apotheke*, 1994; *Rabenbrüder*, 2003; *Ladylike*, 2006), Christine Grän, Petra Hammesfahr etc.

Eine Spezialform dieser populären Krimi-Spielart ist der feministische Krimi, der in ähnlichen Mustern angelegt ist, aber die gezeigten Verbrechen noch stärker als Folge patriarchaler Machtstrukturen darstellt und insbesondere Gewalt von Männern gegen Frauen in den Fokus nimmt. Anhand unterschiedlicher Figurenkonflikte werden zudem tradierte heterosexuelle Geschlechterbeziehungen reflektiert und andere Sozial- und Beziehungsformen jenseits der heterosexuellen Partnerschaft und des Patriarchats ange-dacht. Diese Suche nach dem Anderen spiegelt sich oft auch in dezidiert ›anderen‹ Erzählweisen: Eine zentral wertende, rational operierende Erzählinstanz wird ebenso aufgegeben wie eine logisch-lineare, chronologische Handlungsstruktur. Stattdessen bestimmen Perspektivwechsel, narrative Vielstimmigkeit und dialogische Elemente die Darstellung (vgl. Wilke 2001, 266–270; Tielinen 2004, 47 f.; Stewart 2014), was auch formal eine ›patriarchale‹, absolute Machtinstanz aufbrechen möchte.

Eine erneute Spezialform dieser Krimi-Gattung ist der lesbische Kriminalroman, der beispielsweise eine lesbische Detektivin in den Mittelpunkt rückt. Diese lesbischen Krimis (etwa von Sara Paretsky, Sue Grafton etc.) erscheinen oft in feministischen Kleinverlagen wie Seal Press, Naiad, Ariadne, Frauenoffensive; ihre Pendants des schwulen Krimis etwa bei Bruno Gmünder und Jackwerth. Beide Formen, die häufig auch Nachdrucke bzw. Übersetzungen von amerikanischen Originalen sind (vgl. dazu Matter-Seibel 2001, 192 f.; Stewart 2014), problematisieren noch stärker als der Frauenkrimi bzw. feministische Krimi tradierte Zuschreibungen von *race*, *class* und *gender*.

Dieser Spur der Diversifikation in Bezug auf *race*, *class* und *gender* folgen auch Krimis, die »ethnic detectives« aus ›anderen‹ kulturellen Bereichen in den Mittelpunkt stellen (vgl. Beck 2015; Ruffing 2011) und sich bewusst kritisch mit der herkömmlichen Ideo-

logie des Detektivromans als weiß und eurozentristisch bzw. westlich auseinandersetzen. Viele herkömmliche Krimtexte sind in dieser Hinsicht »ein Stück praktischer Rassismus« (Schmidt 2009, 579), was von ›ethnischen Detektiven‹ provokant zurückgewiesen wird. Frühe, wirkmächtige Vorreiter dieser nicht-weißen, nicht-europäischen Detektive waren Earl Derr Biggers' Chinese Charlie Chan oder die schwarzen Polizisten in Ernest Tidyman's *Shaft*.

Neben diesen ideologiekritischen Variationen gängiger männlicher, heterosexueller, weißer, europäischer oder nordamerikanischer Ermittlerfiguren durch weibliche, homosexuelle, ethnische Detektive gibt es in den 1990er Jahren noch eine andere, freilich eher spielerisch-humoristische Variation traditioneller Ermittlerfiguren: Tier-Krimis, die Tiere als Detektive einführen. Dabei öffnet sich der Kriminalroman der Gattung der Tierfabel und leistet – wie diese – eine ironische Kommentierung und Analyse menschlichen Verhaltens durch den Verfremdungseffekt, dass dieses typisch menschliche Verhalten ins Tierreich übertragen und zum Teil sogar von einem tierischen Ich-Erzähler berichtet wird. Hinzu kommt – für den Detektivroman und seine traditionelle Verherrlichung der Ratio besonders interessant – eine Einschränkung des menschlichen Verstandes, der in Spannung mit dem tierischen Instinkt als Detektionsmittel gerät. Darin liegt freilich nicht nur der Erfolg der Tierkrimis, vielmehr auch in ihrer humoristischen Gestaltung und zudem einer möglichen identifikatorischen Lektüre: Der Katzenliebhaber unter den Lesern wird sicher eher zum Katzenkrimi, der Hundeliebhaber zum Hundekrimi greifen. Viel verkaufte Beispiele für diesen Trend zum Tier sind Leonie Swanns Schaf-Krimis *Glenkill* (2005) und *Garou* (2010), zudem in der deutschen Literatur die Katzen-Krimis *Felidae* (1989) und *Francis* (1993) sowie der Hunde-Krimi *Cave Canem* (1999) des deutsch-türkischen Schriftstellers Akif Pirinçci.

Auch der Hang zu Kindern und Jugendlichen als Detektive, der insbesondere in den 1980er Jahren mit den Buch- und Hörspielreihen *Ein Fall für TKKG*, *The Famous Five/Fünf Freunde* und *The Three Investigators/Die Drei ???* eine ganze Generation von jungen Leser/innen geprägt hat, dauert bis heute an, sind die genannten Reihen und weitere doch ungebrochen erfolgreich. Inzwischen finden sich in der Kinder- und Jugendliteratur in allen Altersstufen Krimis. Das beginnt schon im Bilderbuch, in dem übrigens besonders oft Tiere als Detektive in kleineren Kriminalfällen ermitteln. Beispiele hierfür sind Jonathan Allens *Die Hühner sind weg* (1997), Tom Tapir, *Bücherdetektiv*

(1999) von Jean-Baptiste Baronian und Laurence L., zudem Yvan Pommaux' Katzen-Detektiv John Chatterton (2014 mit großem Erfolg wieder aufgelegt) oder Regina Kehns und Jo Pestums *Ring frei für die Wilde Acht* (1994).

Variationen von etablierten Raum- und Zeitstrukturen

Um 2000 hat eine Spielart des Krimis Hochkonjunktur: der Regiokrimi (vgl. Leuendorf 2008; Löffler 2017). Spielten Orte schon immer eine wichtige Rolle in der Kriminalliteratur (vgl. Wigbers 2006), so gewinnen sie in den 1990er Jahren nochmals an Bedeutung, da sie mitunter in den Texten prominenter werden als konkrete Handlungsdetails. Das betrifft besonders den Einsatz klar benannter Regionen: seien es bekannt-vertraute deutsche Regionen – oft insbesondere ländliche Gebiete – oder seien es exotische Schauplätze, die in den Leser/innen Fernweh erwecken und sie (ähnlich wie der Reiseroman) zu einer geistigen Urlaubsreise einladen. Regionalität ist ein Label, mit dem sich Krimis um die Jahrtausendwende und auch seitdem erstklassig verkaufen. Ein wichtiges Kennzeichen solcher Regiokrimis ist die exakte, geographisch nachvollziehbare Verortung der Handlung in einer konkreten Gegend oder Stadt. Dieser Ort wird dabei zumeist schon im Titel oder Untertitel genannt und stellt einen Kaufanreiz für Leser/innen dar. Die gewählte Region oder Stadt wird detailgenau in ihren geographischen Gegebenheiten, ihrer Architektur, Sprache und Alltagskultur (bis hin zum Essen, zur Kleidung, zum Lebensstil der Bewohner) beschrieben, wobei auf möglichst starken Lokalkolorit geachtet wird. Eine besondere Rolle spielen dabei sprachliche Spezifika, insbesondere Dialekte, und auch so etwas wie die typische Mentalität der Einwohner. Die Krimihandlung tritt dagegen meist in den Hintergrund; stärker als eine Rätselspannung soll ein regionaler Wiedererkennungseffekt bei den Leser/innen erzielt werden. Mit der detailreichen Ortsschilderung können Regiokrimis fast »als literarische Reiseführer« genutzt werden (vgl. Kniesche 2015, 103), ja besonders erfolgreiche Regiokrimis (wie etwa Jörg Bongs unter dem Pseudonym Jean-Luc Bannalec veröffentlichte Bretagne-Bücher um Kommissar Dupin: *Bretonische Verhältnisse*, 2012; *Bretonische Brandung*, 2013; *Bretonisches Gold*, 2014) zogen kommerzielle Gruppenreisen und Stadtführungen zu den Schauplätzen der Handlung nach sich. Mehr noch: »Die Autoren und Verlage von Regionalkrimis stehen meist in einer

profitablen Wechselbeziehung zum Tourismusmarketing« (Bonter 2015, 93).

Die Autorinnen und Autoren der Regiokrimis haben häufig ein »tiefe[s] und persönliche[s] Verhältnis« zur beschriebenen Region, ja stammen von dort oder sind zumindest ortskundig (ebd., 92). Dies und die intendierte Vermittlung kulturhistorischen Wissens gibt dem Regiokrimi eine »bildungsbürgerliche Komponente« (ebd.). Hinzu kommt eine mitunter biedermeierliche »Gemütlichkeit der Handlung« und ein an sich positives Heimatbild (ebd., 98), das die ausgewählte Region – trotz der Verbrechen – liebevoll und mit augenzwinkerndem Humor, ja fast mit »Ver-niedlichungstendenzen« (ebd., 99) schildert. Die Ermittler sind Teil dieser Welt und damit recht ungebrochene Sympathieträger, sie sind in das Leben der Region und damit auch in ein dort verankertes Privatleben eingebunden. »Ausgedehnte Schilderungen des Privatlebens und zahlreiche humoristische Abschweifungen gehen in der Regel auf Kosten der Spannung« (ebd., 96). Regiokrimis rezipiert der Leser stattdessen eher mit starker Identifikation, mit einem Wiedererkennungseffekt. Ähnlich wie der Autor muss auch der Leser eine gewisse Ortskenntnis haben; entweder er stammt aus der Region oder wohnt dort oder macht gerade dort Urlaub – und freut sich über topographische und mentalitätsgeschichtliche Details, die er im Krimi wiedererkennt. Diese Verherrlichung von Heimat und Regionalität kann gerade in ihrem großen Erfolg in den 1990er Jahren als bewusstes Gegengewicht gegen die zeitgenössischen starken Globalisierungstendenzen verstanden werden (vgl. Kniesche 2015, 103).

Regiokrimis, die in deutschen Landen spielen, sind Legion. Inzwischen hat wahrscheinlich jede deutsche Gegend ihre Regiokrimis; selbst eine kleine Stadt wie Bamberg fand mit Thomas Kastura, Friederike Schmoe, Helmut Vorndran, Harry Luck, Oliver Pötzsch etc. gleich mehrere Verfasser von Bamberg-Krimis. Die Köln-Krimis im Kölner Emons Verlag und die Revier-Krimis im Dortmunder Grafit Verlag, zudem Jacques Berndorfs Eifel-Krimis und Jürgen Kehrsers Münsterkrimis sind wohl mit die ersten bekannteren Regiokrimis. Die Allgäu-Krimis um Kommissar Klufinger des Autoren-Duos Volker Klüpfel und Michael Kobr erreichen hohe Verkaufszahlen und erschließen den Autoren in ausverkauften Groß-Lesungen ein neues Verbreitungsmedium. Auch manche Krimis von Autor/innen wie Ulrich Ritzel, Friedrich Ani, Oliver Bottini, Uta-Maria Heim, Jörg Juretzka, Robert Hültner, Andrea Maria Schenkel und Frank

Schätzung lassen sich zu den Regiokrimis zählen. Diese Gattung wird nicht nur selbst oft verfilmt, sondern insbesondere von der regionalen Verankerung und föderalen Struktur der *Tatort*-Filme medial vorbereitet (vgl. Kniesche 2015, 103), ja manche Regiokrimis wie etwa Felix Hubys Stuttgart-Krimis mit Kommissar Bienzle schaffen selbst den Weg vom Buch in die *Tatort*-Filmreihe.

Exotischere Destinationen nehmen neben Bongs/Bannalecs Bretagne-Krimis die Reise- bzw. Regiokrimis von Detlef Blettenberg, Lena Blaudez und Veit Heinichen in den Blick. Ein besonderes Experiment einer alternativen Reihenbildung stellen in dieser Hinsicht die Romane von Bernhard Jaumann dar, sind sie doch weder durch dieselbe Hauptfigur noch durch denselben Schauplatz verbunden, sondern verknüpfen fünf unterschiedliche Hauptstädte mit den fünf Sinneswahrnehmungen: *Hörsturz* (1998) spielt in Wien und thematisiert Auditives, *Sehnschlachten* (1999) spielt in Sidney und thematisiert Visuelles, *Handstreich* (1999) spielt in Mexico City und thematisiert Taktiles, *Duftfallen* (2001) spielt in Tokio und thematisiert Olfaktorisches, *Saltimbocca* (2002) spielt in Rom und thematisiert Gustatorisches.

Neben der Regionalität wird ein anderer Raum-Aspekt im Krimi der Gegenwart wiederentdeckt, der schon seit dem 19. Jahrhundert (etwa Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum*) neben der Großstadt (vgl. das London Sherlock Holmes') ein zweiter wichtiger räumlicher Topos der Kriminalliteratur ist: das Dorf als Verbrechen Schauplatz. Immer mehr Krimis um 2000 spielen auf dem Dorf, ja Provinzialität ist in dieser Hinsicht die negative Steigerung der (positiv konnotierten) Regionalität. Das Dorf ist dabei nur äußerlich ein Ort der Geborgenheit und Idylle, vielmehr zeigt das dort erfolgte Verbrechen, dass auch in dieser beschaulichen Welt das Böse vorhanden ist. Mehr noch: Oft wird das Dorf gerade als Nukleus größerer Gesellschaftsbereiche in Szene gesetzt und mit deutlicher Sozialkritik geschildert. Dort ist dann nicht nur der konkrete Täter schuldig, sondern fast alle Dorfbewohner sind irgendwie moralisch mitschuldig, auch wenn sie juristisch nicht belangt werden können. Hinzu kommt das klassische Krimi-Schema des geschlossenen Personenkreises und des abgelegenen Ortes, in dem auf engstem Raum der Täter, das Opfer, weitere Beteiligte und Verdächtige zusammenleben. Was Agatha Christie in Miss Marples Dörfchen St. Mary Mead oder Friedrich Glauser in seinen Schweizer Alpendörfern perfektionierte, entdecken auch jüngst Krimiautoren wie Ulrich Ritzel, Robert

Hültner, Oliver Bottini und Andrea Maria Schenkel erfolgreich wieder (vgl. Abt 2004): Ein Dorf kann gar nicht klein und abgelegen genug sein, dass dort nicht trotzdem ein »großes«, grauenregendes Verbrechen passieren könnte.

Neben Regionalität, Provinzialität und Exotismus als aktuellen Variationen von Raumstrukturen experimentieren Krimis der Gegenwart auch mit Zeitstrukturen: Besonders erfolgreich und weitverbreitet sind historische Settings (vgl. Saupé 2009; Campbell 2014). Dieser Trend zum historischen Kriminalroman bestimmt seit Umberto Ecos Bestseller-Romanen (v. a. *Il nome della rosa*, 1980, dt. *Der Name der Rose*, 1982) auch die deutsche Krimiszene. Dabei lassen diese Romane fiktive Figuren mit historisch verbürgten, aber hier fiktional ausgestalteten Figuren in einem historischen Setting interagieren. Die Verbrechen, die sich dabei ereignen, sind zum Großteil fiktiv, zum Teil lehnen sich die Darstellungen aber auch an reale Verbrechen der Vergangenheit an. Für den historischen Kriminalroman ist daher eine »Kombination von historischem (faktuellem) und fiktionalem Material« gattungsbestimmend (Kniesche 2015, 94) und der Kriminalroman öffnet sich einer weiteren epischen Gattung: dem historischen Roman. Neben krimitypischen Rezeptionszielen wie beispielsweise der Rätselspannung tritt hier der Wunsch hinzu, kulturgeschichtliches Wissen über eine vergangene historische Epoche zu vermitteln. Der historische Krimi verfolgt damit – ähnlich wie der Regiokrimi – einen gewissen bildungsbürgerlichen Anspruch und wirkt wahrscheinlich insbesondere auf Leserinnen und Leser, die Interesse an Geschichte haben. Stete Herausforderung für die Verfasser/innen von historischen Krimis ist dabei natürlich eine gelungene Balance: Einerseits geht es ihnen darum, historisch-lebensweltliche Fakten einzubinden, andererseits darf dies nicht auf Kosten der Krimihandlung gehen. Vielmehr dienen die kultur- und politikgeschichtlichen Details in der Regel dazu, die historischen Figuren, Settings und Konflikte für den Lesenden anschaulich und lebendig zu machen (vgl. Behnke 1997, 356). Um diese Nähe zur Historiographie bzw. die historische Glaubwürdigkeit zu verstärken, finden sich im historischen Krimi oft Textelemente und Paratexte wie eine Liste von benutzten historiographischen Quellen am Ende, Nachworte, eventuell sogar Fußnoten (vgl. Kniesche 2015, 95). Mitunter wird auch eine fiktive Herausgeberfigur eingeführt, die das präsentierte Material gleichsam wie eine historisch verbürgte Quelle oder einen »authentischen« Zeitzeugenbericht ediert.

In der Geschichte der Kriminalliteratur gibt es natürlich über Umberto Eco hinaus Autor/innen, die bereits früher mit einem historischen Setting experimentieren: insbesondere Ellis Peters (= Edith Pargeter), aber auch schon Agatha Christie, die in *Death Comes as the End* (1944; dt. *Rächende Geister*, 1947) eine Verbrechenshandlung in altägyptischer Zeit 2000 v. Chr. entwirft (vgl. Schmidt 2009, 538). Gerade in England kommt in den 1970er Jahren dann eine Welle historischer Krimis auf, die ab den 1990ern den deutschen Buchmarkt als viel verkaufte Gattung erreicht (vgl. Behnke 1997, 356). Zunächst werden viele englische Texte mit beachtlichem Verkaufserfolg ins Deutsche übersetzt, etwa: Betty Winkelmans *Das Gold von Ägypten* und *Der goldene Gott* (Altägypten), Margaret Doodys *Sherlock Aristoteles* (Antikes Griechenland), mehrere mittelalterliche Klosterkrimis im Gefolge von Ellis Peters (vgl. dazu Schmidt 2009, 563 f.; Behnke 1997, 358–364; Leonhardt 1990, 173–185). Danach werden auch deutschsprachige Geschichtskrimis rasch aufgelegt: Kai Meyers *Geisterseher* führt uns ins Klassische Weimar (1995); Antonie Magens *Die Pfarrerstochter* (2014) verbindet mehrere Trends (Regiokrimi, historischer Krimi und Inter textualität), indem der Roman ein Verbrechen im Dreißigjährigen Krieg auf Usedom aufgeklärt und dabei Wilhelm Meinholds *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* (1843) auf moderne Weise nacherzählt. Bekanntester Vertreter des historischen Krimis in der deutschen Gegenwartsliteratur ist sicher Volker Kutscher, der in seinen sechs Romanen von *Der nasse Fisch* (2008) bis *Lunapark* (2016) Kriminalkommissar Gereon Rath in Berlin zwischen 1929 und 1934 ermitteln lässt. Ein siebter Roman, *Moabit* (2017), nimmt Raths Geliebte Charly Ritter als Hauptfigur in den Blick. Mit großem Aufwand wurde der erste Gereon Rath-Krimi *Der nasse Fisch* von Tom Tykwer, Henk Handloegten und Achim von Borries als TV-Serie *Babylon Berlin* verfilmt (Sky 2017, ARD 2018). Gereon Rath hat zudem inzwischen eine eigene Internetseite und einen Facebook-Account, was einmal mehr die große medienüberschreitende Tendenz des Gegenwartskrimis zeigt.

Ein repräsentatives, zudem kommerziell erfolgreiches Beispiel für eine Verbindung von Experimenten mit einerseits Raum-, andererseits Zeitstrukturen, kurz: für die Trends der Regionalisierung, Historisierung und des Krimi-Schauplatzes Dorf stellt Andrea Maria Schenkels *Tannöd* (2006) dar. Der Roman (vgl. Linder 2010) erreichte oberste Plätze auf den Bestsellerlisten und wurde 2007 mit den beiden renommier-

testen Preisen, dem Glauser-Preis und dem Deutschen Krimi Preis, ausgezeichnet. Im selben Jahr erzeugte der Roman zudem einen Skandal, der strukturell auf die Zwischenstellung des Geschichtskrimis zwischen Fakt und Fiktion verweist: Schenkel wurde des Plagiats bezichtigt – mit dem Vorwurf, unlauter historiographisches Material aus einem Sachbuch über den sogenannten Hinterkafeck-Fall verwendet zu haben. Der Vorwurf wurde in zwei Instanzen inhaltlich zurückgewiesen.

Schenkel verwendet als Handlungsmuster den historisch realen, bis heute ungeklärten Mehrfachmord von Hinterkafeck 1922, der hier räumlich und zeitlich verlegt wird: auf den fiktiven Einödhof Tannöd in der Oberpfalz und in die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg. Auch die Form spiegelt eine gleichsam dokumentarische, historiographische Detektion des Falles: In multiperspektivisch wiedergegebenen, wechselnden Berichten und Erzählungen, die zum Teil wie aufgezeichnete »Zeugenaussagen« wirken, entdecken sich dem »Detektiv« (einem ehemaligen Dorfbewohner, der dorthin zurückkehrt) und zugleich dem Leser nach und nach die Hintergründe der Bluttat.

Dabei wird der ländliche Schauplatz, die begrenzte Dorfgemeinschaft – hier noch radikalisiert und konzentriert in einem verlassenen Einödhof mit seiner Familie – als dezidierte Anti-Idylle präsentiert. Auch wenn am Ende ein Mörder enttarnt ist, wird doch deutlich: Im Grunde sind alle Bewohner des Dorfes moralisch mitschuldig, schon allein durch ihr Wegschauen. Die Gewalt und der Missbrauch, unter dem die Kinder der Familie Danner jahrelang zu leiden hatten, werden von allen Dorfbewohnern, von den einfachen Leuten bis zu den Honoratioren, verdrängt. Der Roman zeigt anhand des Dorfes, das ein exemplarisches Konzentrat für eine soziologische Diagnose der BRD in den 1950er Jahren und auch heute ist, »wie trügerisch der normale Alltag sein kann« (Schenkel 2008, 148) und dass im Grunde jeder unter bestimmten Bedingungen eines Verbrechens fähig ist. Ein Ausbruch aus der gezeigten engen Welt des Dorfes scheint nicht möglich und das Böse bestimmt selbst den intimsten Bereich, den angeblichen Schutzraum des Elternhauses und der Familie. Hinzu kommen feministische Diagnosen, die den dörflichen Mikrokosmos als Hort patriarchaler Gewalt gegen Frauen zeigt. Neben überzeitlichen anthropologischen wie soziologischen Befunden, die in solchen Deutungsmustern enthalten sind, hat gerade das Thema des kollektiven Verdrängens und Wegschauens in der Nachkriegszeit besondere Bedeutung. In *Tannöd* wird wohl nicht zu-

letzt deshalb der Hinterkaifeck-Fall von 1922 in die 1950er Jahre verlegt, um in der Dorfgemeinschaft die mögliche kollektive Schuldverstrickung der Deutschen nach 1945 und den Hang zur Verdrängung des Holocaust anzudeuten. Statt sich mit den vorangegangenen Untaten im Dorf auseinanderzusetzen, suchen die Bewohner einen Sündenbock und der Dorfpfarrer stellt zudem die kulturpessimistische These auf, seine Gegenwart (= die 1950er Jahre) sei ein Interim der Gesetz- und Morallösigkeit. Eine solche ungeordnete Welt kann dann auch von keinem noch so engagierten Detektiv wieder geordnet werden und das Ende des Krimis bleibt offen: Der Mörder wird wahrscheinlich gar nicht einmal bestraft und die moralisch mitschuldigen Dorfbewohner kommen ebenso ungeschoren davon, ja ihre falsche Ordnung wird eher noch zementiert. In diesem Dorf wird sich nichts ändern!

Intertextualität und Intermedialität

Schenkels *Tannöd* zeigt darüber hinaus interessante Tendenzen der Intertextualität und Intermedialität, wie sie für den Krimi der Gegenwart typisch erscheinen. Zum einen greift der Roman andere kanonische Kriminalromane nach 1945, vor allem Friedrich Dürrenmatts *Das Versprechen*, zitathaft auf – etwa in dem Bericht eines Mädchens über ihre ermordete kleine Freundin und deren Kontakt zu einem Zauberer (vgl. Schenkel 2008, 14). Zudem wuchs sich *Tannöd* rasch zum multimedialen Projekt aus: 2007 wurde der Roman für den NDR zum Hörspiel bearbeitet, 2008 kam das Drama *Tannöd* am Stadttheater Fürth erstmals auf die Bühne und 2009 hatte der *Tannöd*-Film Premiere. Auch ein *Tannöd*-Facebook-Account und weitere Online-Marketing-Instrumente begleiteten diese Premieren. Auf all diese medialen Transformationen arbeitet der Roman durch seine Erzählweise, z. B. die vieltimmigen Monologe, hin.

Weitere Beispiele für solche medialen Transformationen von Kriminalromanen in der Gegenwart lassen sich zahlreich finden. Medialer Grenzgänger ist etwa der Jurist und Schriftsteller Ferdinand von Schirach (vgl. Brittnacher 2014), der zum einen in seinen an Pitaltraditionen orientierten, fikionalisierten Fallsammlungen sowie auch seinen Essays und Reden die Schwelle von Fakt und Fiktion überschreitet und zum anderen seine Stoffe gleichberechtigt in die Medien Literatur, Drama und Film übersetzt: *Terror* etwa hatte 2015 als interaktives Theaterstück und 2016 als ebenfalls interaktiver TV-Film, der in fünf europäischen Ländern ausgestrahlt wurde, Premiere. Dabei konn-

ten jeweils die Zuschauer in einer Abstimmung darüber entscheiden, welches Ende die gezeigte Gerichtsverhandlung nehmen soll. Schirachs literarische Fallsammlungen bzw. Erzählungsbände *Schuld* (2010) und *Verbrechen* (2009; vgl. dazu Werk 2015) wurden ebenfalls 2009 und 2011 als Hörbücher, 2013 und 2015 als TV-Serien adaptiert.

Auch der umgekehrte Weg – nicht eine Übersetzung von Kriminalliteratur in audiovisuelle Medien, sondern die Integration von audiovisuellen Medien in die Literatur – wird im Krimi der Gegenwart oft beschritten und dann mitunter mit Medienkritik verbunden. Ein Hang zum Visuellen ist dabei der Kriminalliteratur schon lange eingeschrieben, umkreist sie doch per se Motive und Themen des Beobachtens, Verbergens und Enthüllens, des Lichts und Schattens, der visuellen Wahrnehmung (vgl. allein die zentralen Motive wie Lupe, Tatortfoto, Techniken der Spurensicherung, der Detektiv als genauer Beobachter; vgl. Nusser 2009, 160). Dass neuere Krimis oft (formal und inhaltlich) Techniken aus Film, TV und Fotografie in ihre literarischen Schilderungen integrieren, ist da nur konsequent.

Ein Beispiel ist der erzählerische Kamerablick und die metareflexive Darstellung audiovisueller Medien in Thomas Glavinic' *Der Kameramörder*, der übrigens auch wieder in medialer Übersetzung 2003 als Roman und Hörspiel, 2005 als Theaterstück und Film erscheint. Glavinic' Roman greift auf eine ähnlich radikale Reduktion zurück wie Schenkels *Tannöd*: In einem abgelegenen Ferienhaus in der Weststeiermark treffen sich zwei befreundete Paare, um die Ostertage zu verbringen. Dabei sehen sie sich im Fernsehen die Berichterstattung über ein perverses Gewaltverbrechen an Kindern an; auch das Tatvideo, das der Mörder dabei selbst gedreht hat, wird von dem Privatsender ausgestrahlt. Der erfahrene Krimileser geht davon aus, dass unter den vier Figuren, die hier interagieren und die TV-Übertragung kommentieren, der berüchtigte Kameramörder sein muss. Der Roman ist von einer der männlichen Figuren in einer protokollarischen Ich-Erzählung buchstäblich ohne Punkt und Komma erzählt, wobei manche Passagen dezidiert filmische und dramatische Erzählstrukturen aufweisen. Dabei kommt es auch zu einem interessanten grammatikalischen Wechsel: Ist das ganze Geschehen sonst in indirekter Rede wiedergegeben, so wechselt der Ich-Erzähler just in den Momenten, in denen er die Medienberichterstattung schildert, in direkte Rede. Der Leser vermerkt das verwundert und fragt sich wohl: Wo liegen Wahrheit, Realität und Authentizität

– und welche Rolle spielen die Medien bei deren Erzeugung? Die ontologische Krise, wie sie beispielsweise schon Dürrenmatts Kriminalroman *Das Versprechen* in den 1950er Jahren spiegelte, wird im Medienbetrieb der Gegenwart auf die Spitze getrieben.

Neben der psychologischen Selbstentlarvung des Kameramörders (es ist der Ich-Erzähler) liefert der Roman eine radikale Psychologie des durchschnittlichen Mediennutzers und problematisiert diese in ethischer Hinsicht: Der zweite Mann, Heinrich, kommentiert die TV-Berichterstattung und das Tatvideo auf derart zynische und voyeuristisch-erregte Weise, dass – wie bei Schenkels *Tannöd* – schnell klar wird: In dieser kleinen, scheinbar idyllischen Welt ist das Böse in allen Figuren enthalten und Heinrich könnte im Prinzip ebenso zum Mörder werden, ja im Grunde ist jeder voyeuristische, unreflektierte Mediennutzer im Kleinen ein Kameramörder (vgl. Russegger 2005, 90 f.). Der Kameramörder selbst erscheint dann auch eigenartig entindividualisiert; er hat nicht einmal einen Namen und steht daher als »Jedermann« für viele österreichische, deutsche, europäische TV-Zuschauer/innen. Die getöteten Kinder werden durch die Berichterstattung der Medien und durch die sensationsgierigen Mediennutzer/innen ein zweites Mal ermordet. Auch der Leser kann sich diesem Generalvorwurf nicht entziehen, schlüpft er doch durch die Ich-Erzählhaltung sozusagen in die Haut des Kindermörders und auch des TV-Zuschauers.

Neben intermedialen prägen auch intertextuelle Übersetzungsvorgänge den Krimi der Gegenwart. Viele Krimis treiben ihr – zumeist humoristisches, komisches – Spiel mit anderen Vorläufertexten, insbesondere mit gängigen Mustern der Kriminalliteratur. Damit korrespondiert das inhaltliche Motiv des Spiels, das in der Kriminalliteratur generell, speziell jedoch seit der Postmoderne gehäuft auftritt. Krimis der Gegenwart gehen dabei jedoch über ein selbst-reflexives Spiel um des Spielens willen hinaus und integrieren oft Realitätspartikel, die durch den humorvoll-spielerischen Umgang damit einer sozialkritischen Reflexion unterzogen werden. Krimis von Gisbert Haefs, Jakob Arjouni, Heinrich Steinfest oder Bernhard Schlink sind dafür treffende Beispiele. Ein solches erkenntnisförderndes Spiel mit literarischen wie realistischen Mustern ist dabei schon lange Teil der Gattung Krimi, ist diese doch als Schemaliteratur auf eine Variation bekannter Muster hin ausgerichtet. Diese spielerische Variation vorgefundener, intertextueller Schemata steigert sich jedoch seit den 1980er Jahren kontinuierlich und erweitert sich ins-

besondere um eine unernste, satirische Komponente. Darin sind durchaus Züge von Metafiktionalität eingearbeitet: Viele aktuelle Krimis stellen ihre eigene literarische »Gemachtheit« und Fiktionalität augenzwinkernd aus und nutzen Strategien der Komik, insbesondere des schwarzen Humors, um über Tabuisiertes und Ängste zu sprechen, ja ein »makabres Spiel mit dem Grauen« zu treiben (Nusser 2009, 155). Geradezu ein Meister dieses schwarzen Humors und des intertextuellen Spiels ist Wolf Haas, der neben Ernst Hinterberger, Kurt Lanthaler, Alfred Komarek etc. mit seinen bislang acht Brenner-Romanen (von *Auferstehung der Toten*, 1996, bis *Brennerova*, 2014) einer der meistgelesenen österreichischen Krimiautoren ist (vgl. Scharf 2014). Haas selbst hat (beispielsweise mit seinem standardisierten Eröffnungssatz »Jetzt ist schon wieder was passiert«) das Schema-Reservoir der Gattung seinerseits erweitert.

Der Brenner-Krimi *Komm, süßer Tod* (1998) beispielsweise variiert spielerisch eine ganze Reihe von vorgefundenen Sprachmaterialien und Topoi: ob der Vers »Komm, süßes Kreuz« aus Bachs Matthäus-Passion, das Georg Kreisler-Zitat »Der Tod muss ein Wiener sein« oder sprachliche Anklänge an Ödön von Horváth (vgl. Haas 2005, 131) – das Reservoir an zitierten und variierten Kulturpartikeln ist groß. Insbesondere die österreichische Literatur wird dabei direkt oder indirekt mitverhandelt, erinnert doch beispielsweise der geschwätzig vor sich hin monologisierende Ich-Erzähler an die Tiraden eines Thomas Bernhard oder Helmut Qualtinger. Dieser Ich-Erzähler der Brenner-Krimis ist selbst eine Variation vorgefundener Muster: Er dient als eine verzerrte Watson-Figur für Brenner, der ebenfalls eine eigenartige Sherlock Holmes-Mutation ist. Brenners Ich-Erzähler hat, wie Doktor Watson, eine Art Brückenfunktion zwischen dem distanziert und fremd wirkenden Detektiv und dem Leser, zudem steht er dem Detektiv irgendwie nahe, bei Haas freilich auf rätselhafte Weise. Über mehrere Brenner-Romane bleibt unklar, wer dieser namen- und konturlose Erzähler eigentlich konkret ist (vgl. Haas 2005, 130). Erst im sechsten Brenner-Krimi, *Das ewige Leben* (2003), wird dieses geschwätzige, nebulöse Ich genauer fassbar – und sofort danach erschossen. Seine Erzählberichte in allen Romanen sind freilich unzuverlässig und lückenhaft; er ist klatschsüchtig, verzettelt sich oft in Nebensächlichkeiten und schweift ab. Dies stellt wiederum eine gewisse Variation des an sich zuverlässigen Erzählers gängiger Kriminalromane dar und extremisiert die bekannten Ermittlungsmethoden einer Miss Marple

oder eines Sherlock Holmes, die beide auf das scheinbar Nebensächliche achten und diesem rätsellösende Bedeutung zu geben wissen. Der Erzähler der Brenner-Krimis freilich kann das nicht, er verzettelt sich in Unwichtigem und wirkt auf den Leser dadurch (konzeptionell bewusst eingesetzt) enervierend.

Auch Brenner selbst changiert zwischen traditionellen Motiven eines Detektivs und deren spielerischer Zurückweisung: Er ist (wie beispielsweise Sherlock Holmes) ein Außenseiter mit problematischem Sozialverhalten und Bindungsstörungen, kränzlich (er leidet unter Migräne und Wetterfühligkeit), dabei ein genauer, distanzierter Beobachter. Diesem Typus widersprechen jedoch die handlungsleitenden Zufälle, denen Brenner unterworfen ist, wie auch Brenners Insouveränität, seine irrationalen Ahnungen (nach außen vermittelt über sein Pfeifen) und Unkonzentriertheiten. In *Komm, süßer Tod* entspricht viel eher die Figur Klara dem Typus des Rationalisten, nicht jedoch der Detektiv Brenner.

Diese und weitere spielerischen Variationen fester Krimimuster dienen nicht nur dem Zweck der Selbstbezüglichkeit und Metareflexion oder auch dem Zweck der Komisierung und des höheren Unterhaltungswertes. Damit verbunden ist in Wolf Haas' Krimis auch eine sozialkritische Diagnostik. Alle Brenner-Krimis sind in einem jeweils wechselnden, aber klar umgrenzten, kleinbürgerlichen Milieu angesiedelt, das sie repräsentativ und in seiner gesellschaftlichen Problematik zu beschreiben versuchen – mit Empathie für die sozial Deklassierten. Wolf Haas' intertextuelle Krimi-Spiele verfolgen damit zugleich eine doppelte Aufklärung: die gattungstypische detektivistische Ermittlung in einem Kriminalfall und darüber hinaus die Aufklärung der Leser/innen über den Zustand des gegenwärtigen Österreich (vgl. Haas 2005, 127).

48.5 Fazit

Die deutschsprachige Kriminalliteratur der Jahre 1945 bis 2018 ist somit von einer Variation und Revision etablierter Genre-Muster geprägt. Dieses Spiel mit tradierten Schemata changiert zwischen augenzwinkernder Affirmation und verstörendem Bruch. Neuere Krimis sind oft von einem hohen Maß an Intertextualität und Selbstreflexivität bestimmt.

Hinzu kommt ein intermediales Potential, der wachsende Kontakt mit anderen Medien: Die Kriminalliteratur interagiert mit Hörfunk, Film, Fernsehen

und Internet in dem Sinne, dass Kriminaltexte zunehmend als Hörspiele, Filme und Online-Projekte adaptiert werden und dass im Gegenzug immer häufiger z. B. filmische Erzählmuster in den Kriminalromanen auftreten. Des Weiteren öffnen sich Kriminalromane anderen Gattungen, insbesondere dem historischen oder psychologischen Roman und dem Gesellschaftsroman; sie integrieren psychologisch ausdifferenzierte Figurenzeichnungen und kritische Gesellschaftsdiagnosen. Erzählerisch werden die Krimis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und in der Gegenwart immer komplexer: Sie werden bestimmt von »Multi-Perspektivismus, Verzicht auf einen durchgängigen Plot [...], Polyphonie und Intertextualität [...], Integration nicht-narrativer Textelemente [...], Abstraktions- und Abkürzungsformen epischen Erzählens« oder auch karnevalistisch-grotesken Elementen (Wörtche 2007, 344; Herv. i. O.).

Die traditionellen Happy Endings, in denen ein souveräner Detektiv die kurzzeitig gestörte, aber an sich sinnvolle Weltordnung wieder in Kraft setzt, finden sich in solchen Romanen immer seltener, weil Autor/innen wie Leser/innen wohl nach dem Zweiten Weltkrieg, der Shoah und weiteren weltpolitischen Krisen nicht mehr recht an eine sinnstiftende Weltordnung auf Basis von Ethik und Ratio glauben können. Die wachsende Tendenz zur Globalisierung zeigt sich ebenfalls im Krimi: einerseits in der Auseinandersetzung mit nicht-deutschen Einflüssen, andererseits einer Beschäftigung mit (positiv gewerteter) Regionalität und (negativ gewerteter) Provinzialität als Schauplätzen der Verbrechenhandlung.

Zwar kommt es seit den 1970er Jahren verstärkt zu einer Aufwertung der Täter- und Opfer-Figuren, die nun oft zu Indikatoren eines größeren, verbrecherischen Sozialsystems werden, aber die größte Veränderung hat in dieser Phase wohl dennoch der Detektiv durchgemacht: Seine Souveränität schwindet, die Krimis zeigen immer mehr gebrochene, scheiternde Figuren, deren Rationalisierungsversuche dem chaotischen Schuld- und Handlungsgeflecht der modernen Welt und ihrer Zufälle nicht mehr beikommen. Statt des Detektivs wird durch manche offenen Erzählverfahren vielmehr der Leser ermächtigt, die Leerstellen, die der Detektiv nicht mehr zu schließen vermag, selbst zu füllen – oder aber auch wie der Detektiv daran und an der Welt zu scheitern. Die Ermittlerfiguren werden psychisch immer instabiler. Selbst wenn wir ab den 1970er Jahren zunehmend auch in ihr Privatleben blicken dürfen, so finden wir dort ebenfalls nur Krisen vor, die die Ermittlerfiguren wei-

ter destabilisieren. Phasenweise verlieren diese ›Anti-Detektive‹ daher auch in den Krimis so viel an Gewicht, dass sie nur mehr als Einzelteile eines arbeitsteilig agierenden Teams von Ermittlern auftreten – oder im Gegenzug ihre alte Allmacht durch erhöhte technische Spezialisierung (beispielsweise zum Fachmann in einem singulären Gebiet der Pathologie) ein wenig wiederherstellen können.

Was trotz all dieser Entwicklungen innerhalb der deutschen Kriminalliteratur jedoch bleibt, ist die stabile, ja eher sogar noch wachsende Popularität der Gattung. Spätestens seitdem die Postmoderne die ideologische Kluft zwischen E- und U-Kunst, zwischen ernsthafter und unterhaltender Literatur niederriss, ist auch der Blick frei auf das, was die deutschsprachige Kriminalliteratur der Jahre 1945 bis 2018 unzweifelhaft ist: eine ungeheuer unterhaltende Kunstform.

Literatur

- Abt, Stefanie: *Soziale Enquête im aktuellen Kriminalroman. Am Beispiel von Henning Mankell, Ulrich Ritzel und Piek Biermann*. Wiesbaden 2004.
- Beck, Sandra: *Narratologische Ermittlungen. Muster detektivischen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur*. Heidelberg 2017.
- Beck, Sandra: Zwei Welten, im Verbrechen überbrückt? Interkulturelles Erzählen in der deutschsprachigen Kriminalliteratur der Gegenwart. In: Dies./Katrin Schneider (Hg.): *Gewissheit und Zweifel. Interkulturelle Studien zum kriminalliterarischen Erzählen*. Bielefeld 2015, 7–40.
- Behnke, Irmgard: Mönche morden auch nicht anders. In: Nina Schindler (Hg.): *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim 1997, 356–365.
- Bonter, Urszula: Stadt – Land – Mord. Einige Bemerkungen zu den aktuellen deutschen Regionalkrimis. In: Eva Parra-Membrives/Wolfgang Brylla (Hg.): *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen 2015, 91–101.
- Brittnacher, Hans Richard: Die Engel der Morgue. Über den Trend zur Forensik im amerikanischen Kriminalroman. In: Bruno Franceschini/Carsten Würmann (Hg.): *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Berlin/Mönchengladbach 2004 (= *Juni Magazin* 2003, 37/38), 101–118.
- Brittnacher, Hans Richard: Das Recht vor Gericht. Ferdinand von Schirachs *Der Fall Collini* und die Tradition des Justizromans. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 23 (2014), 1–17.
- Campbell, Bruce: Justice and Genre. The *Krimi* as a Site of Memory in Contemporary Germany. In: Ders./Alison Guenther-Pal/Vibeke Rützou Petersen (Hg.): *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*. Rochester 2014, 133–151.
- Dürrenmatt, Friedrich: Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4: *Romane*. Zürich 1996, 421–575.
- Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 7: *Essays, Gedichte*. Zürich 1996, 28–69.
- Eik, Jan: Krimis aus dem Wilden Osten. Weitere Anmerkungen zur Kriminalliteratur in der DDR. In: Nina Schindler (Hg.): *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim 1997, 128–135.
- Galli, Matteo: Mauerfall/Mauerfälle. Die Wende in einigen Kriminalromanen des letzten Jahrzehnts. In: Sandro M. Moraldo (Hg.): *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005, 51–63.
- Germer, Dorothea: *Von Genossen und Gangstern. Zum Gesellschaftsbild in der Kriminalliteratur der DDR und Ostdeutschlands von 1974 bis 1994*. Essen 1998.
- Götting, Ulrike: *Der deutsche Kriminalroman zwischen 1945 und 1970. Formen und Tendenzen*. Wetzlar 1998.
- Haas, Franz: Aufklärung in Österreich. Die erhellenden Kriminalromane von Wolf Haas. In: Sandro M. Moraldo (Hg.): *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005, 127–134.
- Hey, Richard: Byron, Bogart & Gebrodel. Zum Irrationalen im Kriminalroman. In: Karl Ermer/Wolfgang Gast (Hg.): *Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zu Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres*. Reburg-Loccum 1985, 69–73.
- Holzmann, Gabriela: Von Morden und Medien. Wie neue Medien das alte Genre immer wieder neu erfinden. In: Jochen Vogt (Hg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*. München 2005, 13–32.
- Keitel, Evelyn: Vom Golden Age zum New Golden Age: Kriminalromane von Frauen für Frauen. In: Carmen Birkle u. a. (Hg.): *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Tübingen 2001, 19–37.
- Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt 2015.
- Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. München 1990.
- Leuendorf, Silke: *Der Regionalkrimi im Westen von Deutschland. Poetik und Entwicklung eines Genres*. Saarbrücken 2008.
- Linder, Joachim: Männer, die morden. Zu zwei Romanen von Andrea Maria Schenkel. In: Stefan Hölten/Harald Wetzel (Hg.): *Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur*. Berlin 2010, 18–38.
- Löffler, Katharina: *Allgäu reloaded. Wie Regionalkrimis Räume neu erfinden*. Bielefeld 2017.
- Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse*. München ²1983.
- Matter-Seibel, Sabina: Mundtot gemacht? Die problematische Übersetzung feministischer und ethnischer Krimis aus den USA. In: Carmen Birkle u. a. (Hg.): *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Tübingen 2001, 179–195.
- Mauz, Andreas/Portmann, Adrian (Hg.): *Unerlöste Fälle. Religion und zeitgenössische Kriminalliteratur*. Würzburg 2012.
- Mittmann, Wolfgang: Es begann mit einer Heftreihe. Anmerkungen zur Kriminalliteratur in der DDR. In: Nina

- Schindler (Hg.): *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim 1997, 114–127.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart/Weimar ⁴2009.
- Przybilka, Thomas: Organisierte Schreibtischtäter und Preise für die besten Morde. In: Nina Schindler (Hg.): *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim 1997, 488–498.
- Radewagen, Thomas: *Ein deutscher Fernsehbulle. Trimmel – der »Tatort«-Star und seine Mediengenese. Eine vergleichende Untersuchung von Werremeiers Kriminal-Romanen und »Tatort«-Drehbüchern*. Berlin 1985.
- Ruffing, Jeanne: *Identität ermitteln. Ethnische und postkoloniale Kriminalromane zwischen Popularität und Subversion*. Würzburg 2011.
- Russegger, Arno: Ortsspiele. Wortspiele. Aspekte kriminalistischen Erzählens in der österreichischen Gegenwartsliteratur. In: Sandro M. Moraldo (Hg.): *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005, 75–98.
- Saupe, Achim: *Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*. Bielefeld 2009.
- Scharf, Hannah: *Wolf Haas und der Kriminalroman. Unterhaltung zwischen traditionellen Genrestrukturen und Innovation*. Hamburg 2014.
- Schenkel, Andrea Maria: *Tannöd. Roman*. München ²⁰2008.
- Schilling, Gerhard: *Ostdeutsche Kriminalliteratur nach der Wende. Eine thematische und gattungsgeschichtliche Untersuchung*. Marburg 2013.
- Schmidt, Jochen: *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Hildesheim 2009.
- Schmidt, Mirko F.: *Der Anti-Detektivroman. Zwischen Identität und Erkenntnis*. Paderborn 2014.
- Schreckenberger, Helga: Parodie und Destruktion eines Schemas. Gerhard Roths Kriminalromane. In: Wolfgang Düsing (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1993, 171–183.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Die Ohnmacht des Detektivs. Literaturhistorische Bemerkungen zum neuen deutschen Kriminalroman. In: Ermert Karl/Wolfgang Gast (Hg.): *Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zur Darstellung, Interpretation und Kritik des populären Genres*. Rehburg-Loquum 1985, 10–18.
- Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart 1984.
- Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1994.
- Stewart, Faye: *German Feminist Queer Crime Fiction. Politics, Justice and Desire*. Jefferson 2014.
- Tielinen, Kirsimarja: Ein Blick von außen. Ermittlungen im deutschsprachigen Frauenkriminalroman. In: Bruno Franceschini/Carsten Würmann (Hg.): *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Berlin/Mönchengladbach 2004 (= *Juni Magazin* 2003, 37/38), 41–68.
- Vogt, Jochen: Krimis, Antikrimis, »Gedanken«-Krimis. Wie Friedrich Dürrenmatt sich in ein gering geschätztes Genre einschrieb. In: Véronique Liard/ Marion George (Hg.): *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur*. München 2011, 215–235.
- Warner, Ansgar: Sim-City zwischen Weser und Ems. Die fiktive Kleinstadt Bramme in den Kriminalromanen von -ky als urbaner Simulationsraum. In: Bruno Franceschini/Carsten Würmann (Hg.): *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Berlin/Mönchengladbach 2004 (= *Juni Magazin* 2003, 37/38), 247–256.
- Werk, Jan-Moritz: »Die Wahrheit und nichts als die Wahrheit«. Die Kurzgeschichten von Ferdinand von Schirach. In: Eva Parra-Membrives/Wolfgang Brylla (Hg.): *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen 2015, 219–228.
- Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg 2006.
- Wilke, Sabine: Wilde Weiber und dominante Damen: Der Frauenkrimi als Verhandlungsort von Weiblichkeitsmythen. In: Carmen Birkle u. a. (Hg.): *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Tübingen 2001, 255–271.
- Willems, Gottfried: Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: Wolfgang Düsing (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1993, 223–244.
- Wörtche, Thomas: Kriminalroman. In: Harald Fricke u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. II. Berlin/New York 2007, 342–345.
- Wołowska, Joanna: Die Aufklärung des Verbrechens liegt in der »Geschichte« der DDR. Am Beispiel der Romane von Anne Chapelt, Christian v. Dittfurth und Elisabeth Herrmann. In: Eva Parra-Membrives/Wolfgang Brylla (Hg.): *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen 2015, 79–88.
- Zwaenepoel, Tom: *Dem guten Wahrheitsfinder auf der Spur. Das populäre Krimigenre in der Literatur und im ZDF-Fernsehen*. Würzburg 2004.

Andrea Bartl