

*Wolfgang Brylla\**

## RELIGIOSITÄT DES KRIMIS. THEORETISCHE BETRACHTUNGEN ZU EINER (GOTTLOSEN) GATTUNG

### 1. Der Glaube an den Krimi

Zurzeit wird sowohl in der Fernseh- als auch in der Literaturlandschaft so oft und so viel gemordet, vergewaltigt und Gewalt verübt, dass man sich als Zuschauer resp. Leser die Frage stellen muss, ob die reale – und nicht die fiktive – Wirklichkeit ebenfalls nur aus Verbrechen oder Totschlag besteht.<sup>1</sup> Weist der fiktionale Mord Ähnlichkeiten mit dem Mord aus der gut bekannten Alltagsrealität und der Nachbarschaft auf? Ist die Gattung des ‚Kriminalromans‘, deren Untergang mehrmals ausgerufen und prophezeit wurde und die sich trotzdem nicht totkriegen ließ<sup>2</sup>, auf die Dinglichkeiten und Wahrheiten der Außenwelt bezogen, auf die sie referiert und die sie zur Vorlage ihrer Gruselstories nimmt? Oder ist eher das Gegenteil der Fall, sodass die Problematik sowie die Thematik der gegenwärtigen Kriminalliteratur nicht nur auf die äußere Wirklichkeit zurückzuführen ist, sondern auch auf die innere Wirklichkeit, d.h. auf das Plot- und Strukturgewebe der Texte selbst? Wie dem auch sei, der Leseerfolg von Krimis unterschiedlicher Provenienz ist heute kaum zu bestreiten (vgl. Wörtche 2008, S. 7). Die ‚Krimi Plus‘-Variante (Suerbaum 2008, S. 193) – Regio-Krimis, Sozio-Krimis, Katzen-Krimis<sup>3</sup> oder Geschichtskrimis – hat allem Anschein nach den aktuellen

---

\* Dr. Wolfgang Brylla, Universität Zielona Góra, Humanistische Fakultät, Institut für Germanistik, 65-762 Zielona Góra, Wojska Polskiego 71a. E-Mail: wolfgangbrylla@gmail.com

<sup>1</sup> In *Das Mordsbuch* herausgegeben von Schindler (1998, S. 15) versucht Reinhard Jahn die Popularität der Gattung mit dem Hinweis auf ihre Referenzialität zur Realitätswelt zu erklären: „Warum sind Krimis so beliebt? [...] Wahrscheinlich, weil wir durch die Mordgeschichten, die sie uns erzählen, wie durch ein Schlüsselloch einen Blick auf die dunkle Seite des menschlichen Wesens werfen können. Und weil sie immer etwas über die Welt sagen, in der wir leben“.

<sup>2</sup> Ulrike Leonhardt (1990, S. 269) stellt ohne Umschweife fest: „Der Krimi wird auch in Zukunft leben, blühen und gedeihen“.

<sup>3</sup> Für solche Krimi-Variante prägte Volker Neuhaus die Bezeichnung „Bindestrich-Krimis“ (zit. nach Kniesche, 2015, S. 105).

Büchermarkt überschwemmt und konnte eine ungeheure große Lesergemeinde gewinnen. Krimis beherrschen die Bestsellerlisten, sie werden im Feuilleton harsher Kritik unterzogen. In der ZEIT wird beispielsweise jede „Tatort“-Folge genau unter die Lupe genommen und auf ihre Qualität mit Blick auf die Machart, das Drehbuchpotential, die thematische Bandbreite oder die Schauspielleistung hin geprüft. Es wird der Eindruck erweckt, dass das Kriminalsujet des 21. Jahrhunderts irgendwie mit der Gegenwart und mit den aktuellen politischen oder sozialen Fragestellungen verknüpft werden muss. Ein Krimi, dessen Aufgabe sich nur auf seine Unterhaltungsfunktion beschränken ließe, wird *per se* gebrandmarkt und als Mangelware schlechtgeredet (vgl. Nünning 2008, S. 1–26). Solche Entwicklung hat ihr Gutes sowie Schlechtes. Einerseits wird der Krimi aus der Trivialitätsecke, in die er hineingedrängt wurde und sich auch hineindrängen ließ, herausgezogen und demnach zur Literatur schlechthin erhoben (siehe Schmidt 1989, S. 19–25). Andererseits aber schlägt der ständige Versuch, aus Kriminalromanen oder Krimifilmen etwas mehr zu machen als bloß einen Text über Verbrechen, Opfer oder facettenreiche und komplizierte Ermittlungsgänge, über die Stränge. Das Oppositionspaar Literatur-Nichtliteratur, das man häufig bei der Definierung und Klärung des Wesens und Stellenrangs der Kriminalliteratur ins Feld führt<sup>4</sup>, erzeugt keinen Mehrwert in der offenen Debatte über das moralische Traggerüst des Krimis und über seine ästhetischen Inhaltskomponenten.

Die Diskussion um den Wert resp. die Minderwertigkeit der Kriminalliteratur ist fast so alt wie das Genre selbst. Schon zu Lebzeiten von Edgar Allan Poe, der als Begründer der deduktiven Textprozedur mit seinen „tales of ratiocination“ gilt (vgl. Buchloh/Becker 1978, S. 35), wurde die damalige Detektivgeschichte sowohl gefeiert als auch als Schund abgetan. Bis zum heutigen Zeitpunkt tun sich viele Kritiker und Literaturwissenschaftler damit schwer, Kriminalgeschichten als Literatur anzuerkennen. Vor allem im deutschsprachigen Raum ist der Argwohn gegenüber der *crime*-Poetik evident (siehe Gerber 1998, S. 73–84; Suerbaum 1998, S. 84–96). Dabei ist die Rede von Populärliteratur in puncto Krimi fehl am Platze, denn was heißt es schon, dass ein Werk populär sei und auf diesem Wege sofort als Unterhaltungstext, der nichts über die Welt oder das Leben aussage, demontiert wird. Thomas Wörtche (2008, S. 59) bemerkt in seinem bekannten ironischen Stil Folgendes:

Günter Grass zum Beispiel ist ein wirklich populärer Autor – jeder kennt ihn, jeder weiß zumindest die >>Blechtrommel<< zu nennen, aber niemand würde ihn der >>Populären Kultur<< zuordnen, sondern der gern als Gegenbegriff geführten >>Hochkultur<<. Dagegen ist selbst unter Anglisten der britische Lyriker John Harvey kaum bekannt. Er schreibt zudem hochintelligente Kriminalromane. Ich müsste mich also, vom Popularitätsquotienten her, mit Günter Grass beschäftigen, stattdessen kümmere ich mich um Leute wie John Harvey. Populäre Literatur?

<sup>4</sup> Wörtche (2008, S. 81) spricht von der „Re-Trivialisierung“ der Kriminalliteratur. Siehe auch: Schmidt-Henkel (1971, S. 149–176).

Der Popularitätskoeffizient eines Buches, gleichgültig welcher Gattung es zuzuschreiben ist, speist sich nicht aus den Zuordnungsstrategien der Kritikergilde, sondern aus der Leselust der Rezipienten. Würde man die Kriminalliteratur ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der erzielten Popularität bewerten, würde Grass den ‚Kampf‘ gegen Agatha Christie verlieren, denn die Romane Christies verkauft(en) sich weltweit mehr als über vier Milliarden (!) Mal, wobei Grass auf die ‚überschaubare‘ Gesamtauflage von vier Millionen kommt.

Vor diesem Hintergrund erweist sich der Krimi als das meistgelesene literarische Genre der Welt. Die Zahlen sprechen eine eindeutige Sprache. Fast jedes vierte Buch, das über die Buchhandlungstheke geht, wird präskriptiv der Kriminalliteratur zugerechnet. Richard Alewyn, dessen Aufsatz *Anatomie des Detektivromans* Ende der 1960er Jahre für viel Aufsehen sorgte und dank dem der Krimi mehr oder weniger zum Forschungsgegenstand der modernen Literaturwissenschaft wurde, prägte den Satz, dass viele Krimis lesen würden, aber kaum einer würde es gestehen (Alewyn 1998, S. 52). Abgesehen von den terminologischen und definitorischen Schwierigkeiten bei der Unterscheidung zwischen Detektiv- und Kriminalroman, Thriller und *crime novel*, die hier keine wesentliche Rolle spielen wird, weil als Krimis alle Texte verstanden werden, die sich mit allen Formen des Verbrechens und dessen Auflösung oder fehlender Auflösung befassen, hat Alewyns Aussage – Stand heute – fast keine Gültigkeit mehr. Krimis werden gelesen und es ist keine Schande mehr, wenigstens unter den ‚normalen‘ Lesern, sich als Krimi-Fan zu outen<sup>5</sup>. Man neigt viel mehr dazu, wie schon erwähnt, Krimis hochzustilisieren und aufzuwerten. Wörtche (2008, S. 14) meint beispielsweise erkannt zu haben, dass sich die Überbewertung unter anderem im Faible der Kriminalgattung für das Transzendente manifestiere:

Der Vektor weist auch nicht von der Literatur in die Realität, wenn man Kriminalliteratur sozusagen als transzendentes Exempel liebt. Oft hat in der Kriminalliteratur das Leben, die Welt, die Existenz ein Telos, einen Kick ins Transzendente: die restlose Aufklärung eines Mordfalles, die gerechte Bestrafung eines Täters, das Wiederherstellen einer Ordnung, der Glaube an das letztendlich Gute oder dass irgendwo doch Gerechtigkeit sei.

Die von Wörtche konstatierte Wiederherstellung der alten Ordnung, die Rekonstruktion einer heilen Welt, die die Tat ins Wanken gebracht und beschmutzt hatte, ist ein gängiges Merkmal der Kriminalliteratur (vgl. Hühn 1998, S. 239–254). Durch das Zurückkehren zum Ausgangspunkt vor dem Chaos, durch die Überführung des Täters, wird das alte Weltmodell stabilisiert und in seinen Grundprinzipien gefestigt (vgl. Brylla 2011/2012, S. 103–126). Solches Konzept – beliebt vor

---

<sup>5</sup> Ernest Mandel (1987, S. 9) bekennt sich schon im ersten Satz seiner Studie dazu, dass er Krimis gerne lese: „Ihre Lektüre sorgt offenbar für Entspannung. Wenn man einen Kriminalroman liest, denkt man an nichts anderes; hat man ihn durch, denkt man gewöhnlich nicht mehr über ihn nach. Und dennoch tauchen da Fragen auf: *Woher* kommt dieser Drang nach Unterhaltung? [...]“

allem bei den Autoren des orthodoxen Detektivromans aus der *Golden Age*-Phase – war natürlicherweise durch die Zeit- und Geschichtsumstände bestimmt. Der Drang zur narrativen Wiederherstellung der Ordnung war aber nicht die direkte Folge der Zwischenkriegszeit, sondern er war auch einem besonderen mentalen Leser- und Menschentypus geschuldet, der sich von Gott und Religionen im Zuge des massenhaften Sterbens an den Fronten des Ersten Weltkriegs meistens abkehrte. Willy Haas wusste Ende der 1920er Jahre zu betonen, dass sich die Krimisorte eines hohen Leseransturms vor allem in Zeiten des Glaubensrückgangs erfreuen würde. „In Zeiten des sinkenden Glaubens“ steige der Glaube an den Krimi, der zum „Ersatz des religiösen Glaubens“ wird (Haas 1971, S. 121). Haas hat in seinem Aufsatz *Die Theologie im Kriminalroman* die Signifikanz der Religion im Zusammenhang mit dem Kriminalroman angedeutet, ohne allerdings ins Detail zu gehen. Auch Wystan Hugh Auden (1971, S. 134) kam auf den Konnex zwischen Religiosität und *crime/mystery* zu sprechen, indem er auf die Dialektik zwischen Schuld und Unschuld, die zum Grundmovens der Krimis wird, rekurrierte. Aber Auden lässt ebenso wie Haas seine Betrachtungen im luft- bzw. blutleeren Raum stehen. Mehr noch: Auden diskreditiert die Krimigattung, die „keine Kunst“ sei (Auden 1971, S. 133). Beiden ist allerdings das Verdienst hochzurechnen, dass sie auf die religiösen und theologischen – mit Wörtchen gesprochen: transzendenten – Prämissen und Bauelemente in der Krimikomposition aufmerksam gemacht und gleichzeitig die Annahme von Fritz Wölken (1953, S. 19) bestätigt haben, dass die Wurzeln der Verbrechensdichtung in der Bibel liegen würden. In der Tat, die Hauptachse des Krimis – mit ihrer Dualität Tat/Schuld und Lösung/Sühne – geht auf die Heilige Schrift zurück. Dasselbe gilt jedoch auch für das Motiv des Rätsels oder des Verbrechens. Und des Weiteren für die Figur des Detektivs, die in der klassischen Fassung als (rationaler) Gott *himself* inszeniert wurde. Die Kriminalromane – besonders aus der alten Schule – weisen viele Gemeinsamkeiten mit der (christlichen) Religionslehre auf und scheinen das menschliche Bewusstsein und den angeborenen menschlichen Trieb nach Blut, Mord oder Rache zu kanalisieren. Krimis sind als Experimentierfeld zu signieren, das sich zwar an strikte Regeln, an ein strukturelles Richtlinienkorsett im Hinblick auf das Konstruktionsyntaxma des Plots, halten muss, das aber gleichzeitig gesetzlos ist im Hinblick auf den zur Verfügung gestellten Raum für das Ausleben der menschlichen Gelüste. Ernest Mandel (1987, S. 51) hat diese menschlichen Gelüste, die bei der Lektüre eines Kriminalromans offenbar befriedigt werden, als „unschuldiges Vergnügen am Mord“ etikettiert.<sup>6</sup> Der im Textlichen verübte Mord ist jedoch kein von der Leserschaft verübter Mord, deshalb bricht man nicht gegen das fünfte Gebot. Die Religiosität des Kriminalromans entsteht, was im Folgenden dargestellt wird, in erster Linie aus der ambivalenten Synthese von Gottesglauben und Gottesläste-

<sup>6</sup> Rudolf Röder (1971, S. 524) sprach beispielsweise von einem Ventil für „uralte menschliche Instinkte und Triebkräfte“

rung. Es sind die Leser, die an ein Happy End, an die Bestrafung des Mörders und die Errettung des Gesellschaftssystems glauben; und es ist der Verbrecher, der an die Richtigkeit seiner Tat, die gegen das säkularisierte und göttliche Gesetzbuch gerichtet ist, glaubt, aber sein Glaube ist in den meisten Fällen schon vorab zum Scheitern verurteilt. Denn Gott lässt keinen Schuldigen laufen, früher oder später wird der Täter zur Rechenschaft gezogen: er landet entweder vor dem Diesseitsgericht der Justiz oder dem Jenseitsgericht des Fegefeuers.

## 2. Der göttliche Aufbau

Setzt man sich mit der Mehrzahl von diversen theoretischen Studien zum Thema Kriminalliteratur auseinander, stößt man immer wieder auf die These von dem konventionellen Baumodus der Gattung (Nusser 2003, S. 9f.). Wenn in den Vordergrund ein Verbrechen/Mord gerückt wird, muss die ganze Handlung auf den Mord, auf die detektivische Fahndung zugeschnitten werden. Zu Zeiten von Christie oder Dorothy L. Sayers legte man keinen großen Wert auf das Opfer – den heimlichen Hauptdarsteller der *crime story* –, weil der Tote, sein Leichnam nur als *conditio sine qua non* für die bevorstehende Ermittlung fungierte. Nur die Detektivarbeit war von Belang, die göttliche Art und Weise, wie der ‚Masterschnüffler‘ das Geheimnis des mysteriösen Todes lösen konnte.<sup>7</sup> Im Laufe der Zeit unterlag die (Dis-)Funktion des Opfers einer Veränderung. Die Leiche wurde nicht mehr als Problem, sondern als profilierte Romanfigur aus dem Personalkosmos des Textes, ohne die die Kriminalhandlung nicht entfaltet werden könnte, aufgefasst. Trotzdem ist bis dato die einzementierte Faustregel erhalten geblieben, die besagt, dass einem Krimi drei Erzählsequenzen zugrunde liegen: 1) die Tat, 2) die Ermittlungsphase, und 3) die Lösung (vgl. Nusser 2003, S. 22). Selbstverständlich gab es Schriftsteller wie Friedrich Dürrenmatt oder Alain Robbe-Grillet, die mit diesem Schnittmuster spielerisch umgegangen sind, die die Episodenreihenfolge auf den Kopf gestellt und umgekrempelt haben, die ihre Krimis ohne die obligatorische finale Aufklärungsszene beendet haben, ohne den Verbrecher zu demaskieren. Über kurz oder lang hat sich jedoch die Mehrheit der Autoren gegen diese Standardnormen und Leitsätze nicht aufgelehnt, obwohl die Krimigattung zu Variationskunststücken einlud, wie es Bertolt Brecht (1998, S. 33) einmal feststellte. Die Variabilität des Kriminalromans war allerdings vor allem auf das Themenrepertoire bezogen, die Erzählstrukturen blieben mehr oder minder die gleichen. Die feste Einplanung von schrittweise vorangehenden Einzelkapiteln hatte zur Konsequenz, dass man von einer Art „Ritualisierung“ (Suerbaum 1984, S. 101) der Textorganisation sprach. Diese Ritualisierung ähnelt ein wenig

---

<sup>7</sup> Ernst Bloch (1998, S. 41) konstatiert, dass Blut und Leiche „lediglich Anlaß für eine sozusagen rein intellektuelle Bewegung“ bilden.

der zeremoniellen kirchlichen Liturgie mit ihrer zeitlich-kausalen Gliederung und Abfolge. Den Gläubigen hilft die Liturgie/die Ritualisierung dabei, sich durch das Dickicht der Kirchenlehre zu bewegen und sie zu begreifen. Die Krimi-Rituale werden zu demselben Zweck gebraucht: um sich im Dschungel des Verbrechens nicht zu verlaufen. Der Leser, wenn er Vorkenntnisse über die Textur des Kriminalromans besitzt, kann sich auf die nächsten Abschnitte vorbereiten und dem figurativen Werdegang mit Lockerheit entgegen kommen. Ebenso wie das kirchliche Proprium eine stabile Innenwelt mit ihrer Aneinanderfolge von Wochenspruch (bzw. Problem), Lesung (bzw. Ermittlung), Predigt (bzw. Schlussrede des Detektivs) und Abendmahl (bzw. Vergebung der verbrecherischen Sünden) simuliert, ebenso simuliert auch die abgesegnete Krimikonstruktion ein stabiles Welt- und Wertengeflecht. Man darf sich fürchten, aber man weiß, wovor man sich fürchtet. Dadurch wird außer der Wiederherstellung der alten Welt noch die Wiederherstellung der verloren gegangenen Kausalität angepeilt (Suerbaum 1984, S. 85), die darüber hinaus zum Fundament der Suche nach der absoluten Wahrheit wird (Suerbaum 1984, S. 148).

Jedem Ritualisierungsvorgang wohnt die Neigung zur Sakralisierung inne. Mit der Sakralisierung wird die Bedeutungszuschreibung von Heiligkeiten gemeint oder anders gewendet: jedes rituelle Element ist in sich heilig und beeinflusst, verbunden mit der liturgischen Konsekutivitätskette, die Heiligkeit eines anderen rituellen Elements. Der begangene Mord passt auf der einen Seite nicht in die Religionspraxis hinein, auf der anderen Seite ist er als Sünde-Vertreter zu subsumieren und ohne Sünde gäbe es doch keine christliche Kirche, die auf der Sündhaftigkeit und dem Sich-Klarmachen der Beflecktheit des eigenen Lebens beruht. Es steht außer Frage, dass der Mord eine extreme Form der Sünde präsentiert, aber eben eine Sünde, die hiermit einen Sakralisierungsprozess impliziert. Die Sakralisierung erreicht ihren Höhepunkt in der Schlusszene des Krimis, in der der Schleier herunterfällt und die Schuldigen aufgezeigt werden. Mariusz Kraska (2013, S. 101) beschreibt dieses *Grande finale* als „Sakralisierung des Endes“. Als sakral ist demnach auch das Rätsel auszulegen, das den Kern des klassischen Krimis (John Dickson Carr oder Ellery Queen) ausmachte.

### 3. Die Metaphysik des Rätsels

In den 1920er und 30er Jahren erlebte der Häkelkrimi seine Blütezeit. Obwohl sich in den USA ein neue Subvariante des Kriminalromans in Form des *hardboiled*, d.h. des Hartgesottenen-Krimis, breitmachte (Schmidt 1989, S. 113–165), der zuerst in den Groschenheften – den Pulps – kolportiert wurde, hielt man in Europa dem Rätselprinzip weiterhin die Treue. Wenn in den amerikanischen *private-eye*-Geschichten vor allem die agierende, handelnde und weniger denkende Figur des Privatdetektivs zum Einsatz kam, dann baute man im Abendland immer noch auf den

intellektuellen Detektivtypus, der das Verbrechen nicht als Auftrag, sondern vielmehr als Denkaufgabe verstand, mit der man sich hobbymäßig auseinandersetzen konnte. Das Sammelsurium von solchen Detektivhelden, die in erster Linie mit ihrem Verstand und ihrer Vernunft zu arbeiten vermochten, reicht von Sherlock Holmes über Hercule Poirot bis hin zu Nero Wolfe. Als bloße triviale Kreuzworträtsel und Spannung erzeugende Geheimnisse deklariert, spiegelten die Schandtaten nicht den sozial-moralischen Abstieg der Außenwelt in den rollenden Zwanzigern wider, sondern gaukelten ein heiles Weltbild vor, in dem das Delikt eine Abweichung von der gesellschaftlichen Norm darstellte. Morde, Diebstähle und andere Rechtsbrüche mussten stets entschlüsselt werden, die Delinquenten mussten geschnappt werden, die alte Weltordnung musste restituiert werden. Deshalb nimmt es kaum wunder, dass in solch einer Welt die Gewalttaten als *mysteries*, als Rätsel hypostasiert worden sind (Ball 1988), die man mithilfe der menschlichen Ratio zu lösen imstande war. Nach der Aufklärung kommt die gute, alte Welt auf die richtige Bahn. Der tiefe Glaube an ihre Gesetzmäßigkeit wird somit nicht erschüttert, das Rätsel-Verbrechen wird als religiöse Glaubensprobe gedeutet; die Menschheit, die Gesellschaft und die Detektive werden sprichwörtlich auf die Probe gestellt und müssen dem Problem die Stirn bieten. Dass im Endeffekt die pointierten Rätsel- bzw. Problemkrimis fast immer mit der Entdeckung der Schuldigen schließen, ist einerseits durch die Häkel-Erzählsyntax, andererseits durch das gängige Weltideal zu erklären. Die sich entwickelnde bürgerlich-kapitalistische Gesellschaftsform brauchte das literarische Verbrechen und die erfolgreiche Fahndung nach dem Missetäter, um die Diskrepanz zwischen Gut und Böse vorzuführen (Mandel 1987, S. 51ff.). Mit dem Sieg des Guten und der Bestrafung des Bösen wird ein bürgerliches Gerechtigkeitskonzept, das die Bevölkerung nach dem dämonischen Kriegsszenario 1914–18 in ihren Grundsätzen konsolidierte, ausgefeilt. Verbrechen lohnt sich nicht, denn es wird durch kluge Köpfe, durch die Nachfolger von Voltaire ‚geknackt‘. Schon vor dem Lesen weiß man, dass in der Schlussepisode alle Verdächtigen in einem Raum versammelt werden, der Detektiv seine Ermittlungsprozedur und Denkprozesse Revue passieren lässt, um zu guter Letzt mit dem Zeigefinger auf diejenige Person zu deuten, die bis dahin über jeden Verdacht erhaben war. Solche ‚Aha-Effekte‘, so typisch für die britische Schule des antiquierten Krimis, haben bis heute mehr oder weniger überlebt. Ob es sich um einen Thriller, einen Polizeikrimi oder den *suspense* handelt, es sind eben die Aha-Szenen, die den Spannungsaufbau entscheidend mittragen und den Lesespaß potenzieren. Dass viele Autoren der Effekthascherei wegen meistens mit dem *fair-play*-Kodex brechen, um der Leserschaft Überraschungsmomente zu garantieren, steht auf einem ganz anderen Blatt.

Zurück jedoch zum Begriff des Rätsels. Vertiefe man sich in die Literaturgeschichte, dann wird man auf der Spurensuche nach dem Rätsel-Motiv sehr schnell fündig. Im Buch der Richter im Alten Testament, im Kapitel 14, werden die Hochzeitsgäste Simsons von ihm selbst mit einer Rätselfrage konfrontiert, die sie aber nicht lösen können:

Simson sagte zu ihnen: Ich will euch ein Rätsel aufgeben. Wenn ihr es mir in den sieben Tagen des Gelages erraten und lösen könnt, dann will ich euch dreißig Hemden und dreißig Festgewänder geben. Wenn ihr mir aber die Lösung nicht sagen könnt, dann sollt ihr mir dreißig Hemden und dreißig Festgewänder geben. Sie sagten zu ihm: Sag uns dein Rätsel, wir möchten es hören. Er sagte zu ihnen: Vom Fresser kommt Speise, vom Starken kommt Süßes. Sie aber konnten es drei Tage lang nicht lösen (14, 12–14).

Simsons Braut wird von ihren Landsleuten erpresst. Wenn sie Simson nicht dazu zwingen würde, die Lösung des Rätsels preiszugeben, würde man das Haus ihres Vaters niederbrennen. Simson verrät seiner Frau aus Mitleid die richtige Antwort, die „Männer der Stadt“ können damit prahlen, den Lösungsschlüssel herausgefunden zu haben, Simson trennt sich infolgedessen aus Zorn von seiner Frau, die er „Kuh“ nennt.

Vergleicht man dieses biblische Rätsel mit dem Rätselmord z.B. im Orient Express, in der englischen Bibliothek, irgendwo im Landhaus oder in den heruntergekommenen Straßen Chicagos fallen auf den ersten Blick mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten auf. Nicht ein deduktives Enträtselungsvorgehen brachte den Männern die richtige Antwort, sondern eine List, der Simsons Frau, verfangen zwischen der Liebe zu ihrem Volk und der Liebe zu ihrem Mann, zum Opfer fiel. Das Simson-Rätsel geht auch nicht auf ein stattgefundenes Verbrechen zurück, wenschon, dann inkludiert es nur ein Denkspiel, das man aufgrund des Intellekts hätte erraten können. Allerdings beinhaltet dieses Ratespiel auch eine verbrecherische Tätlichkeit/Tätigkeit – die Erpressung. Hätte sich die Frau für ihren Gatten entschieden und hätte sie nicht versucht, das Heim ihres Vaters vor der angedrohten Inbrandsetzung zu retten, wäre es zu dem Massenmord, zu dem Simson, weil er die Wette verlor, gezwungen ist, nicht gekommen. Dreißig Männer von Aschelon müssen sterben, weil Simson den Stadtleuten dreißig Kleider versprach. Somit hat das Simson-Rätsel auch einiges mit Mord und Verbrechen zu tun, aber auf eine ganz andere Art und Weise. Im klassischen Krimi dient die Dechiffrierung, die zur Verhaftung des Täters führt, dem Gesetz. Die Rätsellösung beschützt quasi alle anderen Protagonisten vor einem nächsten möglichen Übergriff oder Mordanschlag des Verbrechers. In der biblischen Simson-Geschichte wird ein kontrastives Gerechtigkeitsporträt gemalt: die Rätsellösung, die in Wahrheit keine Rätsellösung, viel eher eine Rätsellösungs-Erzwingung ist, führt zum Massenverbrechen. Unabhängig davon kann festgehalten werden, dass das Krimirätsel und dessen Genese in der Bibel verankert ist.

#### 4. Im Geiste des *fair play*

Als Mose den Berg Sinai heruntergeklettert ist, hatte er den Flüchtlingen aus Israel eine Nachricht von Gott zu vermitteln: die Tafel(n) mit den zehn Geboten, an die sich die Ausgewählten hätten halten müssen. Der Verstoß gegen eins dieser Gebote

te galt als Sünde, die erst nach Sühne und Buße vergeben werden könnte. Auf der anderen Seite bildeten die zehn Gebote ein moralisches Benimmregelwerk, eine Art christliche Knigge, wie man sich verhalten und wie man im Kollektiv zusammenarbeiten soll. Solche Gesetze sollten der Menschheit einen roten Faden geben, das Zusammenleben vereinfachen und einen Grundstock des richtigen Handelns vorlegen. Gottes Gebote waren für die Menschen bestimmt, um nicht nur Gott, sondern auch den Gleichgesinnten Tribut zu zollen. Auf diesem Dualismus basieren auch die konventionellen Schreibvorschriften des Kriminalromans, die in den 1920er Jahren von Krimischriftstellern für Krimischriftsteller geschaffen wurden. Einerseits sollten die Regeln der Gattung Krimi Reverenz erweisen, andererseits sollten sie dem Lesepublikum Reverenz erweisen, indem man in den Erzähltexten die Beweise und Indizien nicht versteckte oder unsichtbar machte und auf diesem Wege den Leser dazu animierte, allein anhand des vermittelten Beweismaterials nach dem Täter Ausschau zu halten und das Geheimnis zu lüften. Selbstverständlich war es kaum möglich, ohne ein spezielles Fachwissen (z.B. Gifte) den Täter zu fassen. Krimiautoren wussten es zu gut, mir *red herrings* hinter vorgehaltener Hand zu hantieren, die Rezipienten zu verunsichern und sie auf die falsche Fährte zu locken (Suerbaum 1984, S. 67f.).

Zu den bekanntesten Schreibrichtlinien in Bezug auf die Kriminalliteratur zählen die von Ronald A. Knox und von S.S. van Dine. Knox, selbst katholischer Prediger, hat in seinen *Zehn Regeln für einen guten Detektivroman* das Primat des *fair play* als Hauptregel des Krimis festgelegt. Nach Knox (1977, S. 191) dürfe der Schurke nur jemand sein, der schon in dem Anfangsteil der *crime*-Geschichte auftaucht. Aus der Handlung müssen alle „übernatürlichen und unnatürlichen Mächte“ entfernt werden (Knox 1977, S. 191). Geheimgänge sowie geheime Räume sind Tabu (Knox 1977, S. 191). Die Verwendung von nicht genauer präzisierten Giften ist verboten (Knox 1977, S. 191). „Kein Chinese darf in der Geschichte vorkommen“ appelliert Knox (1977, S. 191), und obwohl dieser Regelpunkt ein wenig abstrus erscheint, ist er mit dem Verweis auf die Vermeidung vom Exotischen, mit dem der stereotypische Chinese identifiziert wurde, nachzuvollziehen. Der Zufall wird in Abrede gestellt und es darf sich auf keinen Fall herausstellen, dass der die Ermittlungen leitende Detektiv gleichzeitig der Mörder ist, nach dem gefahndet wird (Knox 1977, S. 192). Alle Anhaltspunkte und Indizien, die im Laufe der Untersuchung ans Tageslicht kommen, müssen sofort der Leserschaft aufgetischt werden (Knox 1977, S. 192). Die sogenannte Watson-Figur, also der Detektivpartner, der meistens als Ich-Erzähler die Abenteuer des Spürhundes schriftlich fixiert, darf nicht klüger sein als der Meister; er muss sogar dümmer sein als der Leser (Knox 1977, S. 192). Zwillinge und Doppelgänger dürfen als Verbrecher nicht vorkommen (Knox 1977, S. 192).

Bei Van Dine, der die Detektivgeschichte als „geistiges Spiel“ und „sportliche[n] Wettkampf“ betrachtet (Van Dine 1971, S. 143), wird das Regelwerk auf zwanzig Punkte ausgedehnt. Van Dines Forderungen decken sich meistens mit den

Postulaten von Knox, wobei er noch konkreter bei der Bestimmung des „Credos“ wird (Van Dine 1971, S. 143). Van Dine Präziserungsmaßnahmen laufen darauf hinaus, dass es in jeder Detektivstory eine Leiche geben muss (Van Dine 1971, S. 144) – ohne Leiche, die je toter, desto besser, keine Problemstellung und keine Ermittlung. Laut Van Dine dürfen jeweils nur ein Detektiv (Van Dine 1971, S. 144) und ein Täter (Van Dine 1971, S. 145) auftreten, das organisierte Verbrechen oder Mafiastrukturen dürfen in einem Detektivroman nicht in Erscheinung treten. Selbstmorde sowie Berufsverbrecher (Van Dine 1971, S. 146) sind verpönt. Am interessantesten ist jedoch Van Dines Regel Nummer 16, die jeden Anspruch des Detektivromans auf Literarizität infrage stellt:

Ein Detektivroman sollte keine langen beschreibenden Passagen, kein literarisches Verweilen bei Nebensächlichkeiten, keine subtilen Charakteranalysen, kein intensives Bemühen um „Atmosphäre“ enthalten (Van Dine 1971, S. 145).

Die Charakterlosigkeit der Figuren mündet in der Austauschbarkeit der Protagonisten, die als Gesellschaftstypen und keine Individuen skizziert werden. Die Profillosigkeit trägt jedoch Züge einer Typisierung, die man auch als Parabolisierung bezeichnen kann; sie besitzt Symbolcharakter insoweit, als dass sie nicht von Einzelfiguren berichtet, die hinter den Morden stehen, sondern vom Bösen des Mordes allgemein. Dem Krimipersonal wird somit eine semantisch-symbolische Bedeutungskraft zugeschrieben. Nicht die Namen sind von Wichtigkeit, sondern das Gebaren, das Verhalten, das Reagieren, das *pars pro toto* für den Rest steht. Ein sehr ähnliches semantisches Konstrukt ist auch in der Bibel aufzuspüren, wo die Figuren als Parabelgestalten benutzt werden, um die tiefe Wahrheit zu erkunden. Auch im Kriminalroman liegt die tiefe Wahrheit hinter den maskenhaften Handlungen der Protagonisten, die sich mit Lug und Trug der Gerechtigkeitsinstanz entziehen wollen.

Der Trend zur Regelkonformität und Verabschiedung von spezifischen Schreibnormverfassungen ist nicht nur ein Markenzeichen der orthodoxen Schriftsteller der Häkelkrimis. Auch der amerikanische Schwarze Krimi war darum bemüht, programmatische Formeln zu entwickeln, die sich von dem rätselhaften, rationalen Handlungsdenkgebäude des englischen Krimis abheben würden. Auf diesem Gebiet war vor allem Raymond Chandler sehr aktiv, der mit seiner *formula* eine Konzeption des Privatermittlers auf den Weg brachte, der sich nicht nur durch Aggressivität im Umgang mit den Verbrechern kennzeichnet, sondern auch – mit Blick auf die Ich-Narrative – durch verbale Aggressivität (Suerbaum 1984, S. 142ff.). Die ‚Spürnasen‘ Chandlers, Ross MacDonalds oder Dashiell Hammetts müssen sich in einer korrupten Welt zurechtfinden, wo das Rätsel durch den alltäglichen Mord ersetzt wurde. Das Verbrechen in den USA in Zeiten der Prohibition und der Gangsterkriege ist kein Verbrechen, das man nach der Lösung des Falles vergessen kann. Vielmehr stellt es ein Verbrechen dar, das zum gegenwärtigen historischen und po-

litischen Weltbild gehört und dessen Decodierung die alte Welt nicht restauriert, sondern nur in der Lage ist, das Böse halbwegs einzugrenzen.

Stelle man die krimiorientierten Schreibgebote dem göttlichen Dekalog gegenüber, kommt man zum Schluss, dass sich beide Gesetzssysteme auf äquivalente Direktiven stützen, die sich entweder auf die Operationalität des Detektivs, die Schriftstellerwerkstatt oder auf das Verbrechenraster selbst beziehen. „Du sollst an einen Gott glauben“ (1. Gebot) überlappt sich mit Van Dines Postulat nach der Präsenz und dem Aufkommen einer einzigartigen Detektivfigur. „Du sollst nicht stehlen“ (7. Gebot) ist im Zusammenhang mit der siebten Regel von Knox zu sehen. „Du sollst kein falsches Zeugnis ablegen“ (8. Gebot) tangiert sowohl den Erzähler als auch den Detektiv, die den Lesern keine Informationen vertuschen sollen. Nur das fünfte Gebot („Du sollst nicht töten“) scheint, vor allem im Verbrechenskosmos eines Chandler, außer Kraft zu treten. Man darf zur Waffe und Selbstschutz greifen, wenn das Leben bedroht wird. Detektive des *hardboiled* sind keine Heiligen mehr, keine Götter, nur Gottesleugner und -verweigerer.

## 5. Der gottlose Detektiv-Gott

Zumindest im konservativen Erzählschema des Detektivromans hebt sich der Detektiv als Gott bzw. Halb-Gott hervor, der Herrscher über eine Verbrechenswelt ist, deren Existenzberechtigung nur dadurch definiert wird, dass sie eben von der Existenz der Detektivfigur abhängt. Das literarische Verbrechen, der literarische Mord wird nur deswegen zur Sprache gebracht, damit der Detektiv seinen logischen Denkapparat anschalten und sich mit seiner Intelligenz brüsten kann. Das Verbrechen existiert für den Detektiv, eine umgekehrte Wechselwirkung ist kaum möglich. Da der Amateur-Ermittler die Falllösung als Freizeitbeschäftigung und als *Mindtraining* für die Sinneswahrnehmungen begreift, scheint dieses einseitige Verhältnis umso plausibler zu sein.

Die Beziehung zwischen Täter und Detektiv und später auch Opfer, das in der klassischen Abzweigung des Kriminalromans nur eine redundante Tuschrolle spielt, wird im Verlaufe der Gattungsentwicklung immer wieder zugunsten des Bösen verschoben. Wenn am Anfang der Erzählfokus vor allem auf dem Detektiv und dessen Arbeit lag, ist es infolge der Reformbewegungen im Hinblick auf die Kriminalliteratur zu einer neuen Grenzauslotung gekommen, die die Mainstream-Kultur austesten will, und zwar vor allem in Bezug auf ihre Empfindsamkeit gegenüber der Gewalt (Czubaj 2010, S. 303). Mit dem steigenden Gewalttätigkeitsgrad des Genres, der mit den amerikanischen *crime noirs* begann und später in den französischen *film noirs* der 1950er und 60er Jahre eine Fortsetzung fand, wurde nicht nur auf die Verbrutalisierung der Gesellschaft reagiert, sondern auch auf die Umakzentuierungstrends im internen Krimi-Universum verwiesen. Statt

den Ermittler ins Zentrum des zu erzählenden Plots zu schieben, kaprizierte man sich häufiger auf die Täter- und Opferperspektive, mit der man einen anderen Einblick in die Verbrechensarchitektur gewinnen konnte. Die dadurch entstandene neue Qualität im Bereich des Thematischen und der Erzählstruktur hatte zur Folge, dass die Funktion des Halb-Gott-Detektivs revidiert werden musste, denn er konnte sich nicht mehr als Vertreter der alles übergreifenden Ratio zu erkennen geben, der das rational eingeordnete Weltgebilde mit eben dieser Rationalität auseinandernehmen und später wieder zusammenfügen kann. Die Dekonstruktion der Welt gepaart mit der Konstruktion einer neuen Welt bzw. mit der Rekonstruktion der dekonstruierten Welt – dies war eines der charakteristischen Attribute des orthodoxen Detektivtypus von der Sorte Lew Archer (siehe Bremer 1999).

Der Gott-Status des Detektivs war ein besonderer. Siegfried Kracauer wusste in seiner schon 1925 erschienenen philosophisch angehauchten Gattungsstudie die Göttlichkeit des Detektivs auf den Punkt zu bringen. Für Kracauer (1971, S. 54) ist der

Detektiv-Gott ist Gott in einer Welt nur, die Gott verlassen hat und darum nicht eigentlich ist, er beherrscht das Wesenlose und waltet über Funktionen, denen es an Trägern gebricht. In der Wirklichkeit hätte die Gottspielerei ihr Ende, die Ratio verlöre in ihr die Scheinmacht, die Diebstahl ist, und der Detektiv erwiese sich als degenerierter Nachkömmling des Laplaceschen Geistes, doch gewiß nicht als Göttersohn.

Der Detektiv werde vielmehr zum „Widerspiel Gottes selber“ (Kracauer 1971, S. 53). Zum Widerspiel, aber nicht zu dessen Konterkarierung, sondern eher zum Abbild auf einer unteren Stufe, auf einem unteren Level, was auch Kracauer weiter vermerkt, wenn er von der „Depossedierung Gottes in der niederen Region“ spricht (Kracauer 1971, S. 54). Die Neupositionierung und Deklassierung Gottes auf der typologischen Herrschaftsleiter von oben nach unten zieht eine ästhetische Veränderung in der Plakativmachung dieser Region nach sich. Der Detektiv wird zum „Repräsentanten des absoluten Prinzips“ (Kracauer 1971, S. 54), das sowohl auf dem Faktor der Rationalhaftigkeit als auch auf dem Faktor des Göttlichen aufgebaut ist. Kracauer (1971, S. 55) vergleicht den Detektiv mit einem „säkularisierte[n] Priester“, der den Verbrechern die Beichte abnimmt und somit zum „Mitwisser von Geheimnissen“ wird:

Nicht etwa im Dienst der Gerechtigkeit oder als Mittler, der Absolution erteilt, empfängt er das Anvertraute; zur Selbstglorifizierung der Ratio vielmehr, die das Opfer an sich reißt, das sie nicht weiterzugeben vermag.

Der Verweis auf das Priestertum in Korrelation mit der ethischen Vorgehensweise des Detektivs und dessen gesellschaftlicher Funktion ist umso spannender, als dass die Kriminalliteraturgeschichte einige Priesterdetektive kennt, die hauptberuflich als Seelsorger für die kirchliche Diaspora arbeiten und Trost spenden,

nach den Gottesdiensten allerdings Kriminalfälle und andere Rätsel in Angriff nehmen. Am berühmtesten sind der katholische Father Brown von Gilbert Keith Chesterton und der Rabbi David Small von Harry Kemelman (siehe Brylla 2010, S. 200–209). Wenn rationale Denkmuster die göttliche Instanz abgeschafft und substituiert haben, dann werden dieselben rationalen Denkmuster bei Chesterton und Kemelman ins Abseits geschoben zugunsten einer Religionstheorie und -lehre, die zwar über weite Strecken einem deduktiven Kausalitätsprozess gleicht, die aber nicht auf dem logischen Denkpathos der Aufklärung, sondern auf dem Glauben und vor allem auf der Exegierungslehre der Schrift gegründet ist. Die protestantische Maxime Martin Luthers – *sola scriptura* – kommt zum Vorschein. Erst dank einem genauen Lesen von Texten, der Bibel, der Tora oder des Koran, können die (Krimi-)Texte – die Verbrechenchroniken – interpretiert werden, man kann sie enträtseln ebenso wie man Verbrechen enträtseln und die Täter zur Strecke bringen kann. Der als Priester begriffene Detektiv muss die Morddelikte aus dem Blickwinkel eines Textdeuters betrachten, auf Einzelheiten, Ungereimtheiten achten, Text-Tatsachen sammeln, sie zusammenkombinieren; somit wird er zum Ausleger göttlicher Zeichen, eher ein Gott-Schein als Gott-Sein.

## 6. Schuld und Sühne

Die Erbsünde am Baum der Erkenntnis war nicht nur ein Sakrileg gegen Gottes Gesetze; die Erbsünde war nicht nur ein Verbrechen gegen Gott, sondern auch gegen den Nächsten und gegen die ganze Gottes-Gesellschaft. Deshalb ist die Erbsünde als das Erbverbrechen und Urverbrechen zu taxonomieren, das alle Verbrechenkategorien in sich vereint, wenn man die Typologie von Auden mitberücksichtigt. Auden hat drei Hauptkriterien des Verbrechens aufgezählt, die in Kriminalromanen anzutreffen sind. Erstens gäbe es das Verbrechen gegen Gott oder die Nächsten, zweitens das Verbrechen gegen Gott und die Gesellschaft, und drittens ein Verbrechen gegen Gott: „Alle Verbrechen sind natürlich Vergehen gegen sich selbst“ (Auden 1971, S. 135). Das Verbrechen fußt auf der fehlenden Moral vonseiten derjenigen, die sich zum Sittenbruch entschlossen haben. In den Krimis wird jedoch keineswegs eine Untersuchung der Moral angestrebt, wie es Viktor Žmegač (1971, S. 33) eruiert, sondern die Darstellung einer Moral der Untersuchung. Die Zweitrangigkeit der Moral als solche ist damit zu erklären, dass in der Kriminalliteratur ein Defizit an Moral zu notieren ist. Die Amoralität beschränkt sich natürlicherweise nicht nur auf das Verbrechen und die Verbrecher. Auch die Detektive, wie im *hardboiled*, können unmoralisch und unethisch vorgehen, um den Schuldigen aus dem Verkehr zu ziehen. Deshalb sinniert Žmegač nicht über die Moral der Ermittler, sondern über die Moral der Prozeduralität, der Spielart der Erzählung und der Narrativierung der Untersuchung (Žmegač (1971, S. 33).

Die Transzendenz des Verbrechens geht auf die Transzendenz der Erbsünde zurück. Eva weiß, dass sie sich an die von Gott gegebenen Vorschriften nicht hält. Um das Verbrechen in Gang zu setzen, braucht sie allerdings einen Komplizen. Adam wird nicht ins Vertrauen gezogen, er wird zum Mittäter wider Willen. Das verbotene Apfelpflücken leistet Vorschub dem organisierten Verbrechen im Miniaturformat: es ist kein Einzeltäter, der die Verantwortung für das Verbrechen übernimmt; Eva mit ihrem Komplizen Adam teilen sich die Schuld. Sie bilden ein Verbrechernetz mit überschaubarer Herrschaftsaufteilung: Eva gibt die Anweisungen, denen Adam Folge leistet. Beide werden allerdings nicht durch einen Gott-Detektiv geschnappt und verurteilt, sondern durch einen Detektiv-Gott, der auch keine Ermittlungen aufzunehmen braucht, um den Tätern die Beweislast vor die Augen zu führen. Gott weiß alles, sieht alles, weil er eben diese Welt selbst erschaffen hat; der Detektiv strengt sich an, alles zu wissen und alles zu sehen in einer Welt, die er nicht erschaffen hat, die er jedoch zu ergründen erhofft, um gottesgleich zu sein.

Jedes Verbrechen weist die Polarisierung zwischen Schuld und Unschuld sowie Sünde und Sühne auf. Am Anfang jedes Verbrechens befindet sich die Schuld, stellt Julian Symons (1972, S. 16) fest, was gleichzeitig als religiöses Leitmotiv zu werten ist. Während der Ermittlungen soll man aus der Gruppe der Unschuldigen mithilfe von Beweisen den Schuldigen ‚herausspicken‘, der die Tat begangen und so auch gesündigt hat. Nach der Bloßstellung resp. Inhaftierung des Schuldigen sollte in einem Rechtsstaat der Gerichtsprozess angestrengt werden, am Ende sollte der Verbrecher bestraft werden. Sowohl der klassische, der amerikanische als auch der gegenwärtige Kriminalroman machen allerdings einen großen Bogen um das Thema Strafe. Im *Golden Age* vergnügte man sich damit, die Identität des Mörders zu enthüllen, der infolgedessen aus der hohen Gesellschaft ausgeschlossen wurde und sehr oft in den Freitod ging. Zum Schluss der Handlung wird die Romangemeinschaft in den paradiesischen Zustand der Unschuld zurückversetzt (Symons 1972, S. 16). Häufig ließ beispielsweise Georges Simenon Maigret den wahren Täter laufen. Im *tough guy*-Krimi kommt es sehr oft zu einer Massenschießerei, bei der die Enttarnten ihren Geist aufgeben, oder man lässt sie ebenfalls in Ruhe, weil man doch nicht imstande ist, dem Verbrechen Herr zu werden. Jeder getötete Verbrecher generiert einen neuen Verbrecher, die Verbrechensmechanik dreht sich im Kreise und ist kaum aufzuhalten. In der Bibel wird ein Verstoß gegen das Gesetz sofort, und das ist der Unterschied, mit einer harten Strafe belegt. Adam und Eva werden aus dem Garten Eden ausgestoßen und in die Welt des Verbrechens fortgebracht, wo die Sünde zur Tagesordnung gehört. Kain bekommt nach dem Brudermord sein Kainsmal verliehen, damit die anderen in ihm den Mörder sehen können. Die Bibel stellt erst nach dem Tod die Wiederaufnahme ins Reich Gottes in Aussicht, stattdessen täuscht der Kriminalroman vor, dass das Erreichen des Gartens Eden sofort nach der Entschlüsselung des Verbrechens möglich sei, zumindest aus der Sicht des Lesers (Auden 1971, S. 147).

Mit dem Versprechen der Wiederauferstehung der alten, von Verbrechen nicht heimgesuchten Welt wird somit eine neue Religion ins Leben gerufen, die zwar aus dem großen theologischen Fundus der Christenheit schöpft, die allerdings parallel dazu den Zustand der Vergebung und der Gnade nicht im Geständnis des Schuldigen sucht, sondern viel mehr in der strukturellen Rückkoppelung der Geschichte zum Anfangsstadium. Das Geständnis des Täters ist weder Glaubensbekenntnis noch Schuldbekenntnis, aber ein von der Krimi-Schablone verlangtes Outing-Kapitel, wo die Grundmotivation des Verbrechers manifestiert wird. Und weil der Täter nicht textintern im Krimi bestraft wird, wird dieses Geständnis nur dazu benötigt, den konstruktiven Dreierschritt zu vollenden. Das Tätergeständnis erscheint somit keinesfalls als eine Bitte um Vergebung und Läuterung, sondern als eine Bitte um die Nachvollziehung des Verbrechens, was in Wirklichkeit eine Endlosschleife des Verbrechens bedeutet. Das Geständnis von heute ist der Startschuss für das Verbrechen von morgen.

## 7. Mörder und Opfer

In dem Mörder-Opfer-Verhältnis wird dem Leiden, der Fähigkeit zum Leiden, zum Schmerz und Schmerz-Ertragen eine Relevanz beigemessen, die in keiner anderen literarischen Gattung anzutreffen ist. Das Opfer ist diejenige Figur, in deren Profilsilhouette das Leiden quasi eingeschrieben ist. Das Opfer ist zum Leiden und zum Schmerz verdammt. Eine andere Rolle als die des Leidenden ist für das Opfer nicht reserviert, denn das Opfer muss sich schlichtweg aufopfern lassen. Alle Morde, die das Herzstück der Kriminalromane bilden und zum Anstoß für die Ermittlung der Schnüffler oder der Polizeibeamten werden, kämen ohne Leiche und Opfer nur schwer aus. Das Opfer ist das komplementäre Gegenstück zum Mord. Erst in der Kongruenz bilden sie eine logische Einheit der Widersprüche. In den meisten Fällen will das Opfer in spe nicht als belangloser Todeskörper in der Gosse oder im Abwasserkanal landen. Das Opfer will überleben, um des Überlebens willen kann es auch Folter und Gewalt erdulden. Der Verbrecher will dagegen, dass sein Opfer stirbt. Der Mörder, indem er dem anderen Leid antut, weigert sich, selbst zu leiden (Auden 1971, S. 140). Für ihn ist das Opfer nicht wie für den Detektiv die Initialzündung der Fahndung, sondern der krönende Abschluss eines mehr oder weniger durchdachten Planes bzw. eines Amoklaufes oder Zufallsverbrechens. Mit dem Mord, mit der Leiche endet die Geschichte des Verbrechers, gleichzeitig aber fängt die Geschichte der Ermittlung an. So gesehen, worauf unter anderem Tzvetan Todorov (1998, S. 209) hinwies, setzt sich das Grundkonstrukt des Krimis aus zwei Geschichtssäulen zusammen, nämlich aus der Geschichte des Verbrechens und der Geschichte der Lösung. In beiden Geschichten tritt auf die Agenda dieselbe Leiche, aber in diverser Form und Eigenschaft. Wenn die Leiche

in der primären Verbrechensgeschichte das Ziel bildet, ist die Leiche in der sekundären Geschichte das Mittel zum Zweck. Deshalb sollte man das Opfer nicht, wie es beispielsweise im klassischen Detektivroman die Regel war, auf einen unrelevanten Gegenstand, auf ein virulentes Objekt und auf ein zu lösendes Problem reduzieren; das Opfer leistet einen immensen Beitrag zur Mythologisierung nicht nur der Untersuchung, sondern auch zur Mythologisierung des Krimisujets (Andersch 1978, S. 16). Es mag absurd klingen, aber die Leiche entpuppt sich als Träger des Ästhetischen, weil sie in zwei Geschichts-Welten beheimatet ist. Denn in dem in einer Blutlache liegenden Opfer wird die makabre Ästhetik des Mordens, dessen Endziel das Opfer ist, und die Ästhetik der Deduktion, die das Opfer einleitet, reflektiert.

Das Opfer wird hiermit zum zentralen Element einer Religion bzw. eines Religionskults, bei dem das Nehmen und Geben in den Vordergrund rücken. Im Epheserbrief (5,2) wird Jesus als „Gabe und Opfer für Gott zum lieblichen Wohlgeruch“ bezeichnet, Jesus ist das größte Opfer, das man Gott geben konnte. Der Selbstaufopferungsgedanke bezüglich eines höheren transzendentalen Zwecks mit der Absicht, die Menschheit zu erlösen, schlägt sich interessanterweise im Krimi im Entwurf der Erlösung des Mörders nieder. Der Mörder wird von seinen Trieben in dem Augenblick erlöst, wenn er sein Opfer totschießt. Das menschliche Opfer dient der Katharsis; somit ist das Opfer heilig und von seinen Sünden freigesprochen. Auf dem Altar der urbanen Gegenwart geopfert, wird es sowohl zum Synonym der kriminellen Urbanität und der kriminellen Wirklichkeit als auch zum Synonym des Gottesglaubens.

## 8. Gottlose Gattung?

Im 20. Jahrhundert gab es keinen anderen Literaturzweig, der so wichtig war wie der Kriminalroman, meint Ulrike Leonhardt (1990, S. 269). Ihr sekundiert auch Vera Nünning (2008, S. 2), die die Bedeutsamkeit des Genres vor allem im Bereich des „kulturell Imaginären“ sieht. Dieses Imaginäre hängt jedoch mit dem Religiösen insofern zusammen, als beide Mythologien produzieren, die dann von der Kultur bzw. vom Kollektiv reproduziert werden. Das mythologische Potential der Bibel mit ihrem Hang zum parabolischen Geschichtenerzählen wurde schon mehrmals in der (Bibel-)Forschung – schon im 19. Jahrhundert – thematisiert (siehe Nork 1842). Auf das mythologische Potential der Krimidichtung wiesen unter anderem Symons (1972, S. 21) und Helmut Heißenbüttel hin, die sich des Märchen-Vergleichs bedienten (vgl. Schütz 1978, S. 10), als auch Mariusz Czubaj (2010, S. 12), der den Begriff der „populären Mythologie“ einführte. Tatsächlich scheint der Krimi, vor allem in dessen klassischen Ausprägung, Ausformung und Auskopplung, einer religiösen Mythologie zu ähneln, deren Fundamente sich auf den christlich-biblischen Horizont mit Blick auf Aufbau, Gesetze, Täter, Opfer,

Schuld oder Sühne beziehen. Der Krimi ist insoweit gottlos, als er das Mordverbrechen zum Gegenstand seiner Erzählung macht. Parallel dazu ist er jedoch als weiterer Auswuchs der Schöpfung Gottes zu rubrizieren, als die moderne Fortsetzung der Alten Schrift mit ihrer Schwarz-Weiß-Malerei, der Sünde oder der Strafe. Der Krimi ist die neue Bibel, die den Glauben an eine höhere Gewalt – sei es Gott, sei es die Gerechtigkeit – nicht zurückschraubt, sondern ihn verstärkt, indem er die Illusion einer Welt vorspielt, die zwar in ihren Grundsätzen verbrecherisch ist, die allerdings auch angibt, dieses Verbrecherische im Rahmen der Möglichkeiten auszumerzen. Deshalb kann man die Kriminalliteratur als eine Religion etikettieren, die zwischen der sicheren Erkenntnis vom baldigen Weltuntergang (Verbrechen) und der Hoffnung auf Gnade und bessere himmlische Umstände (Tilgung des Verbrechens) pendelt.

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Alewyn R. (1998), *Anatomie des Detektivromans*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, W. Fink, München, S. 52–72.
- Andersch A. (1978), *Avancierte Literatur*. In: Schütz E. (Hrsg.), *Zur Aktualität des Kriminalromans*, W. Fink, München, S. 15–19.
- Auden W.H. (1971), *Das verbrecherische Pfarrhaus*. In: Žmegač V. (Hrsg.), *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*, Athenäum, Frankfurt am Main, S. 133–147.
- Ball J. (1988), *Morde, Meister und Mysterien. Die Geschichte des Kriminalromans*, Ullstein, Frankfurt am Main/Berlin.
- Bloch E. (1998), *Philosophische Ansicht des Detektivromans*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, W. Fink, München, S. 38–51.
- Brecht B. (1998), *Über die Popularität des Kriminalromans*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, W. Fink, München, S. 33–37.
- Bremer A. (1999), *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Brylla W. (2010), *Sakralisierung des Detektivs. Zur Metamorphose des ingroup-Typus bei Kemelman und Chesterton*. In: *Acta Philologica*, 37, S. 200–209.
- Brylla W. (2011/2012), *(Post-)Moderner Mord oder Wiederholung des Schemas? Erzählendenzen, Erzählstrukturen und Erzählmotive im zeitgenössischen Krimi*. In: *Linguae Mundi*, Nr. 6, S. 103–126.
- Buchloh P.G./Becker J.P. (1978), *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte der Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, WBG, Darmstadt.
- Czubaj M. (2010), *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficyna, Gdańsk.
- Gerber R. (1998), *Verbrechensdichtung und Kriminalroman*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, W. Fink, München, S. 73–83.
- Haas W. (1971), *Die Theologie im Kriminalroman*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman I*, München, W. Fink, S. 116–122.
- Hühn P. (1998), *Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte in der Detektivliteratur*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, W. Fink, München, S. 239–254.

- Kniesche T. (2015), *Einführung in den Kriminalroman*, WBG, Darmstadt.
- Knox R.A. (1977), *Zehn Regeln für einen guten Detektivroman*. In: Buchloh P.G./Becker J.P. (Hrsg.), *Der Detektivverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*, WBG, Darmstadt, S. 191–192.
- Kracauer S. (1971), *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Kraska M. (2013), *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminalu*, FTK, Gdańsk.
- Leonhardt U. (199), *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*, C.H. Beck, München.
- Mandel E. (1987), *Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans*, Athenäum, Frankfurt am Main.
- Nork F. (1842), *Biblische Mythologie des Alten und Neuen Testaments. Versuch einer Theologie zur Aufhellung der Dunkelheiten und scheinbaren Widersprüche in den canonischen Büchern der Juden und Christen*, J.F. Cast'sche Buchhandlung, Stuttgart.
- Nünning V. (2008), *Britische und amerikanische Kriminalromane: Genrekonventionen und neuere Entwicklungstendenzen*. In: Nünning V. (Hrsg.), *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*, WVT, Trier, S. 1–26.
- Nusser P. (2004), *Der Kriminalroman*, Stuttgart.
- Röder R. (1971), *Zur Frage des Kriminalromans*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman II*, W. Fink, München, S. 523–532.
- Schindler N. (1998), *Das Mordsbuch*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main/Wien.
- Schmidt J. (1989), *Gangster – Opfer – Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*, Ullstein, Frankfurt am Main/Berlin.
- Schmidt-Henkel G. (1971), *Kriminalroman und Trivialliteratur*. In: Žmegač V. (Hrsg.), *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*, Athenäum, Frankfurt am Main, S. 149–176.
- Schütz E. (1978), *Täter, Kommissar und Leser – Stücke aus der Kunst, es nicht gewesen zu sein. Erschwerende Vorbemerkung*. In: Schütz E. (Hrsg.), *Zur Aktualität des Kriminalromans*, W. Fink, München, S. 7–14.
- Suerbaum U. (1984), *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, Reclam, Stuttgart.
- Suerbaum U. (1998), *Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, W. Fink, München, S. 84–96.
- Suerbaum U. (2008), *Der gehobene Kriminalroman: P.D. James*. In: Nünning V. (Hrsg.), *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*, WVT, Trier, S. 181–196.
- Symons J. (1972), *Am Anfang war der Mord... Eine Kultur- und Literaturgeschichte des Kriminalromans. Eher amüsant als akademisch*, Goldmann, München.
- Todorov T. (1998), *Typologie des Kriminalromans*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, W. Fink, München, S. 208–215.
- Van Dine S.S. (1971), *Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten*. In: Vogt J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman I*, W. Fink, München, S. 143–147.
- Wölken F. (1953), *Der literarische Mord*, Nest, Nürnberg.
- Wörtche T. (2008), *Das Mörderische neben dem Leben*, Libelle, Lengwil.
- Žmegač V. (1971), *Aspekte des Detektivromans. Statt einer Einleitung*. In: Žmegač V. (Hrsg.), *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*, Athenäum, Frankfurt am Main, S. 9–34.

*Wolfgang Brylla*

**RELIGIOSITY OF THE CRIME NOVEL. THEORETICAL REFLECTIONS  
CONCERNING SOME (IMPIOUS?) LITERARY GENRE**

(Summary)

The aim of the following paper was to analyse the history of crime literature genre – which is perceived in the terms of kitsch and structural conventionality – from the perspective of religious morality, ethics and aesthetics, in order to show that between theology and bloody crime fiction there are many similarities. Criminal poetry is not only close to the Bible and Christian philosophy in respect of the subject matter or used motives, but also in regard to the conceptual narrative means that were used. One can even venture the statement that crime novel – this term stands for its various variants – on the one hand derives from the biblical theology, on the other hand creates a kind of “new Bible” on his own and a specific religion: the so-called religion in-between, religion between impious crime and pious crime solving.

**Keywords:** crime fiction, religion, theology, Holy Bible