

# Kriminalliteratur: Geburt und Geschichte eines Genres



**Band 1**  
**Von Ödipus bis**  
**Sherlock Holmes**

**Manuel Bauer**

SCHWABE VERLAG





**Manuel Bauer**

# **Kriminalliteratur: Geburt und Geschichte eines Genres**

**Band 1: Von Ödipus bis Sherlock Holmes**

**Schwabe Verlag**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 Schwabe Verlag Berlin GmbH

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: Daniel Urrabieta y Vierge, The Murders in the Rue Morgue, 1870

Korrektorat: Julia Müller, Leipzig

Cover: Jörg Schwertfeger, Zürich

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Printed in Germany

Herstellerinformation: Schwabe Verlag GmbH,

Marienstraße 28, D-10117 Berlin, [info@schwabeverlag.de](mailto:info@schwabeverlag.de)

ISBN Printausgabe 978-3-7574-0105-4

ISBN eBook (PDF) 978-3-7574-0159-7

DOI 10.31267/978-3-7574-0159-7

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche.

Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

[rights@schwabeverlag.de](mailto:rights@schwabeverlag.de)

[www.schwabeverlag.de](http://www.schwabeverlag.de)

Es ist wunderbar, [...] daß der Mensch durch Schreckliches  
immer aufgeregter sein will [...]; es ist an Mord und Totschlag  
noch nicht genug, an Brand und Untergang:  
die Bänkelsänger müssen es an jeder Ecke wiederholen.  
Die guten Menschen wollen eingeschüchtert sein,  
um hinterdrein erst recht zu fühlen,  
wie schön und löblich es sei, frei Atem zu holen.  
*Johann Wolfgang Goethe: Novelle*

Alles, was man Kunst nennen kann,  
besitzt so etwas wie eine erlösende Qualität.  
*Raymond Chandler: Die simple Kunst des Mordes*



# Inhalt

<b>Literatur und Verbrechen. Ein Vorspiel</b> .....	11
Verbotene Früchte (Milton, Kant) .....	11
Die mörderische Abstammung der Menschen (Byron, Freud) .....	14
<b>Kapitel 1</b>	
<b>Was ist und was leistet Kriminalliteratur?</b> .....	17
«Wenig gelobt und viel gelesen»: Eine Absichtserklärung .....	17
Die anthropologische Leistung der Kriminalliteratur .....	18
Die Faszination des Verbrechens und die Lust am Bösen .....	22
Kriminalliteratur und Distinktion: Eine kultursoziologische Perspektive .....	30
Literarisches Fast Food oder semiologischer Ansporn? .....	34
Kriminal- vs. Verbrechensliteratur? Anmerkungen zu einer alten Dichotomie .....	37
Auf dem Weg zu einer Definition .....	44
<b>Kapitel 2</b>	
<b>Frühe Ausprägungen der Kriminalliteratur:</b>	
<b>Griechische Tragödien und Shakespeares Königsdramen</b> .....	51
«Die Wurzeln der Kriminalliteratur» .....	51
Orest, Elektra und die Wege aus dem «Menschenschlachthaus» .....	52
Ödipus als Vatemörder und Detektiv .....	59

Sympathie für die Teufelin: Medea .....	67
Shakespeares literarische Kriminalanthropologie: Der Fall Richard III. ....	71
Die Psyche der Mörder .....	75
Rache, Zweifel, Unergründlichkeit: Hamlet als Modell .....	78

### **Kapitel 3**

#### **Die Kriminalliteratur des 18. Jahrhunderts als Anthropologie und Rechtskunde .....**

«Schafott-Diskurse» und «infame Menschen» (Foucault) .....	81
Vom Nutzen des Niederen (Christian Heinrich Spieß) .....	86
Kleine Theorie der Fallgeschichte .....	88
Strafschauspiel statt Seelenschau: Frühneuzeitliche Mordgeschichten am Beispiel Harsdörffers .....	92
Kriminalliteratur als Vermittlung von Rechtskenntnissen: Pitaval .....	94
Kriminalliteratur als Seelenkunde: Schillers Pitaval-Charakteristik .....	97
Verbrecher-Kennntnis als Beitrag zur Vervollkommnung des Menschen (Moritz) .....	101
Der Wahrheitsanspruch der Kriminalfallgeschichte (Meißner, Müchler) .....	104
Apologien des Lasters? Legitimationen der Kriminalliteratur (Schiller, Meißner, Müchler) .....	107
Die geheimen Triebfedern: Hermeneutik des Täters (Kant, Schiller u. a.) .....	112
Die «Gerichtsbarkeit der Bühne» und die «dramatische Methode» (Schiller, Goethe, Wagner) .....	118
Legitimationen des Lasters und die Ethik der Kriminalliteratur (Schiller, de Sade) .....	122
Aufbruch in die Moderne: Schillers Polizei-Drama .....	125

## Kapitel 4

### Mord als schöne Kunst betrachtet und die Etablierung des Meisterdetektivs

Detektion als Leerstelle (Kleist, Hoffmann)	129
Die Geburt des Detektivs aus dem Geiste der Romantik (Bloch, Alewyn, Hoffmann)	133
Vom Verbrecher zum Ermittler: Vidocq	141
Ästhetizismus statt Anthropologie (de Quincey, Müllner)	144
Ein altes Modell für neue Zeiten: <i>Der neue Pitaval</i> und <i>Die Judenbuche</i>	151
Edgar Allan Poes Verbrecher	156
Unterwegs zum Detektiv: Der Flaneur (Benjamin, Poe, Hoffmann)	159
Die anthropologische Auslöschung: Poes Erfindung des Analytikers	162
Verbrechensaufklärung aus Liebe zur Kunst	167
Die konstitutive Lösbarkeit des Rätsels	172

## Kapitel 5

### Spuren des Detektivs: Kriminalromane des 19. Jahrhunderts

Die <i>mystery novel</i> und die entzauberte Welt	179
Der Detektivroman als Fallakte und das Erbe der <i>gothic novel</i> (Collins, Adams)	184
Erzählen als Rekonstruktion der Kette	192
Die Methodik der Detektive (Collins, Gaboriau)	196
Kritik der detektivischen Vernunft	200

## Kapitel 6

### Verbrechensbekämpfung als ästhetische Tätigkeit:

Die Methoden des Sherlock Holmes	205
Die Unsterblichkeit des Mr. Holmes	205

Anthropologie des Meisterdetektivs .....	208
Beruf und Charakteristik des ‹beratenden Detektivs› .....	210
Watsons Erzählungen .....	217
Moriarty und das Bild des Verbrechers .....	221
Das ‹Indizienparadigma› und die ‹Wissenschaft der Deduktion› ....	225
Der Detektiv als Weltschöpfer: Verbrechensaufklärung als poetischer Akt .....	230
Die Lesbarkeit der Welt .....	233
<b>Nachspiel als Zwischenspiel:</b>	
<b>Arsène Lupin, Father Brown und das Erbe der Verbrechensliteratur</b> .....	237
Ein Ausblick .....	237
Der Meisterdieb als Detektiv? Maurice Leblancs Arsène Lupin .....	238
Chestertons Father Brown und die ‹Abwesenheit einer Methode› ....	241
<b>Literatur</b> .....	247
Literarische, theoretische und philosophische Texte .....	247
Forschungsliteratur .....	259
<b>Namenregister</b> .....	263

# Literatur und Verbrechen. Ein Vorspiel

## Verbotene Früchte (Milton, Kant)

Aus dem Blickwinkel der Literatur ist das Verbrechen so alt wie die Menschheit. Von kaum einem Gegenstand ist die Literatur über alle Epochen hinweg so ungebrochen fasziniert wie von den Taten, durch die Menschen Ge- und Verbote missachten und einander Leid zufügen. Schon im Garten Eden blüht und gedeiht das Übel. Auch wenn keine Zweifel darüber bestehen können, wie der Tathergang war, wurden doch in literarischen Gestaltungen der kriminellen Urszene die Rollen von Tätern und Opfern fundamentalen Reflexionen unterworfen. Bereits die ersten Menschen, die keinen Mangel zu leiden haben, sind der Verlockung des Gesetzesübertritts ausgesetzt. Weniger die karge alttestamentarische Erzählung vom Sündenfall selbst (Gen. 3) als ihre wirkmächtigste literarische Entfaltung im neunten Buch von John Miltons *Das verlorene Paradies* (1667) lässt die Attraktivität und das Potenzial von Verbrechen für die Literatur erkennen. Milton schildert die Verlockung zur Tat, das Ringen der Täter mit sich und das Schwinden der Widerstände.

Der Fall des Menschen ist Folge eines früheren Falles, des Höllensturzes von Luzifer. Vorausgesetzt wird eine Kausalität des Bösen, eine Chronologie der Sünde. Erst seine Verbannung aus dem Himmel spornt den Fürsten der Finsternis dazu an, das Menschengeschlecht auf eine schiefe Bahn zu locken – und er weiß das allzu menschliche Begehren geschickt auszuloten und zu nutzen. Der Versucher nähert sich im Paradies Eva in Gestalt einer Schlange. Hingerissen von Evas Liebreiz, aber doch angetrieben vom Hass auf die Schöpfung seines göttlichen Antagonisten, verlockt er die Mutter der Menschheit zu jener folgenreichen Tat, die das Muster des Zusammenhangs von Delinquenz und Sanktionierung werden sollte. Milton gestaltet ein fruchtbares Paradox: eine Tat, die selbst nur bedingt als Verbrechen lesbar ist, aber zur Folge hat, dass das Wissen um Schuld und Bestrafung in der Welt sein wird.

«[W]as wüßte ich zu fürchten, / Da ich ja nichts von Gut und Böse weiß, / Von Gott, von Tod, von Strafe und Gesetz?» (Milton: Das verlorene Paradies IX, V. 973 ff.)<sup>1</sup> Die Menschen in Miltons Bearbeitung des Sündenfalls haben noch keinen Begriff vom Verbrechen – erst in dem Moment, in dem sie vom Baum der Erkenntnis essen und dadurch erfahren, was Gut und Böse ist, können sie ihr Handeln als verbrecherisch begreifen. Das Wissen um Strafe und Gesetz entsteht erst in der Performanz des kriminellen Aktes selbst. Diese Tat stößt eine anhaltende Reflexion über Gebot und Verstoß, über Recht und Rechtsbruch an.

Es ist offenkundig der Reiz des Verbotenen, die Verheißung der Grenzüberschreitung, die ihre Manifestation in jenem «schönen Baum, mit Frucht behangen / Von schönsten Farben, rot und gold gemischt» (ebd., V. 721 f.) findet. Dass der Genuss der Frucht vom verbotenen Baum die Schlange zu einer höheren Stufe der Vernunft geführt habe (vgl. ebd., V. 750 ff.), steigert die Verlockung noch. Die «unheilvolle Schlange», mit allerlei rhetorischen Verführungskünsten ausgestattet, «führte Eva ihrem eignen Fall, / Leichtgläubige Menschenmutter, nun entgegen, / Hin zu dem Baume des Verbots, dem Grund / All unsres Leides» (ebd., V. 806 ff.). Wird die Ursünde auch von Eva begangen: Der kriminelle Genius hinter der Tat ist der als Schlange getarnte gefallene Engel. Der Fall Evas wird zur universalen Begründung des menschlichen Leids erhoben, doch der Übertritt des paradiesischen Gesetzes bleibt doppelbödig. So schwerwiegend die Folgen auch sind, ist doch fragwürdig, ob es sich um ein «Verbrechen» handelt, «wenn der Mensch also / Zum Wissen kommt» (ebd., V. 916 f.). Sowohl das Unglück des Menschengeschlechtes als auch der Gebrauch der Vernunft werden von diesem Übertritt hergeleitet. Der immense Reiz des Verbrechens für die Literatur, die an einer Auslotung des Abgründigen und des Ambivalenten, aber auch an der Inszenierung menschlicher Rationalität interessiert ist, ist damit umrissen. Miltons Adaption der biblischen Sündenfall-Erzählung bildet ein Grundmuster der Kriminalliteratur aus: Erzählt werden Vorgeschichte und Motivation einer Tat, das innere Ringen einer Täterin mit der Verlockung, die Ausfüh-

---

1 Im Folgenden werden literarische, theoretische und philosophische Texte mit Nachname und Kurztitel nachgewiesen, Forschungsbeiträge mit Nachname und Jahreszahl. Dass die Grenze zwischen Forschungsbeitrag und Theorietext in manchen Fällen fließend ist, ist unvermeidlich.

rung der Tat und die Folgen des Falles, sowohl für die Täterpsyche als auch hinsichtlich einer Bestrafung im Anschluss an eine Art Verhör und Ermittlung. Die *conditio humana* wird als Folge der unerhörten Begebenheit eines äußerst erzählenswerten Verbrechens begreifbar, dessen narratives Grundschema sich in jeder literarisch gestalteten verbrecherischen Tat wiederholt. Auf «Evas fatalen Übergriff» (ebd., V. 1118) sollten unzählige Übergriffe folgen, die, wenn auch von weniger grundstürzender Bedeutung als dieser erste Fall, im Kern die gleichen Fragen umkreisen. Wie kommt es und was folgt aus dem Umstand, dass der Mensch einen Hang zum Verbrechen hat?

An Versuchen, den Sündenfall gegen den Strich zu lesen, herrscht kein Mangel. Kein Geringerer als Immanuel Kant unterzieht in seinem Aufsatz *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* (1786) die biblische Erzählung vom «ursprünglichen Verbrechen seiner [i. e. des Menschen] Stammeltern» (Kant: *Mutmaßlicher Anfang*, 101) einer geistreichen Auslegung, indem er eine emanzipatorische Engführung von Vernunftgebrauch und Urverbrechen vornimmt. Was, wie die verbotene Speise vom Baum der Erkenntnis, für das Individuum als Schritt in die Freiheit zu Übeln und Lastern führe, sei durch die nun erwachende Vorherrschaft der Vernunft «für die Gattung ein *Fortschritt* vom Schlechteren zum Besseren» (ebd., 92). Erst durch Vernunftgebrauch könne es überhaupt Ge- und Verbote sowie deren Übertretung geben. Der erste Schritt aus dem bloßen Naturzustand sei der sittliche «Fall», dem «Strafe» in Form «nie gekannter Übel des Lebens» folge, weshalb die «Geschichte der *Freiheit* vom Bösen» ausgehe (ebd., 93). Der Fall des Menschen wird verstanden als rebellischer Akt der Vernunft, die sich «aus dem Gängelwagen des Instinkts» (ebd., 92) befreit. Führe es nun zu einer dauerhaft beschwerlichen Existenz oder zu einer Entwicklung der Vernunft: Das «ursprüngliche Verbrechen» kann für die Entwicklung der Menschheit nicht hoch genug eingeschätzt werden. Der biblische Normverstoß ist lesbar als Manifestation eines auf Vernunft gegründeten menschlichen Daseins – und dadurch zugleich als Nachweis dafür, dass Verbrechen ein komplexes Geschehen ist, das seinerseits auslegungsbedürftig, nicht aber mit bloßer moralischer Verurteilung abzutun ist. Dadurch ist das Verbrechen ungemein ergiebig für eine Literatur, die auf die Vermessung menschlicher Ambivalenzen gegründet ist.

## Die mörderische Abstammung der Menschen (Byron, Freud)

Es sollte nicht lange dauern, bis in der ersten Familie der Menschheit just die Art des Verbrechens verübt wird, die für ein modernes Vorverständnis der Kriminalliteratur unverzichtbar wurde: ein Mord. Mit Kain und Abel geraten die direkten Nachkommen der ersten Menschen in die Rollen von Mörder und Mordopfer (Gen. 4). Die Erzählung vom Brudermord gilt einigen Interpreten als erste Kriminalgeschichte der abendländischen Literatur (vgl. Alewyn: *Anatomie*, 53). In Byrons dramatischer Adaption dieser biblischen Erzählung, dem nihilistisch und fundamental-existenzialistisch funkelnden Drama *Kain* (1821), wird dieser Mord zum Schlüsselerlebnis für die Genese des Menschengeschlechtes, das von einem doppelten Urverbrechen gezeichnet ist. Infolge der von Adam und Eva verantworteten Grenzüberschreitung und der anschließenden Verbannung ist die Szenerie «Außerhalb des Paradieses» (Byron: *Kain*, 388). Erneut unter dem Einfluss einer Teufelsfigur wird Kain zum Mörder an seinem Bruder und muss eine innerweltliche Strafe erdulden, da er von seinen Eltern verstoßen wird. Der Brudermord ist ein zweiter Sündenfall, der zum allgemeinen Verderben der Menschheit führt, wie aus Kains letzten Versen hervorgeht: «Und der da liegt, war kinderlos! Ich stopfte / Die Quelle eines sanfteren Geschlechts, / Das bald sein frisches Hochzeitsbett erfreut / Und dies mein finstres Blut gemildert hätte, / Mit Abels Sprossen unsre Kinder einend.» (Ebd., 446) Da der Ermordete kinderlos war, muss der Mörder für den Fortbestand der Menschheit sorgen, die unter dem Signum des Verbrechens steht. Kriminalität wird durch derlei literarische Gestaltungen zur Keimzelle des Menschlichen schlechthin erklärt. Die Auslotung des Verbrecherischen berührt die Fundamente des Menschlichen, sie wird zu einer Selbsterkenntnis des Menschen im Medium der Literatur.

Die Verbindung von Menschheit, Verbrechen und Literatur nimmt auch eine der einflussreichsten Kulturtheorien des 20. Jahrhunderts in den Blick. In seiner kulturanthropologischen Studie *Totem und Tabu* (1912/13) präsentiert Sigmund Freud eine spekulative Ursprungserzählung der menschlichen Zivilisation. Was von Freud zur Anfangstat und zum Urmythos – mithin zum allgemeingültigen Erzählmuster – der menschlichen Zivilisation erklärt wird, ist nichts Geringeres als ein epochemachender Mord. «Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten

den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende.» (Freud: Totem und Tabu, 426) Dieser Mord der ›Urhorde‹ am Vater, der das Machtbedürfnis und die sexuellen Ansprüche der Brüder unterdrückte, wird zum zivilisatorischen Gründungspakt. «Die Gesellschaft ruht jetzt auf der Mitschuld an dem gemeinsam verübten Verbrechen» (ebd., 430), Sittlichkeit und Religion leiten sich von diesem Verbrechen ab. Doch nicht allein die Verankerung des menschlichen Zusammenlebens im Mord ist von Bedeutung. «Ein Vorgang wie die Beseitigung des Urvaters durch die Brüderschar mußte unverilgbare Spuren in der Geschichte der Menschheit hinterlassen und sich in desto zahlreicheren Ersatzbildungen zum Ausdruck bringen, je weniger er selbst erinnert werden sollte.» (Ebd., 438) Die verdrängte Mordtat habe sich in kulturellen Artefakten Ausdruck verschafft. So sei etwa das Leiden des Helden der Tragödie ein verschleierter Reflex auf den Vatermord der Urhorde. Sein Verbrechen sei ebenfalls «die Überhebung und Auflehnung gegen eine große Autorität», der Chor entspreche der «Brüderschar» (ebd., 439).

Literatur ist für Freud als kulturelle Praxis zum einen Folge des Vatermordes, zum anderen probates Medium, um die verdrängte Tat in symbolischen Ersatzbildungen dennoch zu verarbeiten. Auch in motivischer Weise verschafft sich der ursprüngliche Vatermord in unterschiedlichen Epochen, Sprachen und Kulturräumen Ausdruck. Vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, wenn Freud in *Dostojewski und die Vätertötung* (1928) den Vatermörder als «Urverbrecher» (Freud: Dostojewski, 283) bezeichnet und anmerkt, es sei «kaum ein Zufall, daß drei Meisterwerke der Literatur aller Zeiten das gleiche Thema, das der Vätertötung, behandeln: Der *König Ödipus* des Sophokles, der *Hamlet* Shakespeares und Dostojewskis *Brüder Karamasoff*. In allen dreien ist auch das Motiv der Tat, die sexuelle Rivalität um das Weib, bloßgelegt.» (Ebd., 281) Es ist die oberste Riege der Weltliteratur, die Freud durch den Bezug zum Urmord als Kriminalliteratur begreifbar macht. Literatur ist zu verstehen als Medium, in dem die Menschheit ihre verdrängten, weil mörderischen Ursprünge thematisiert. Nicht zuletzt ist Literatur auch das Medium, das es Freud überhaupt erst ermöglicht, eine solch kühne Ursprungsnarration zu entwickeln – als Kulturtechnik, die einen Nachhall frühesten Verbrechen von größter anthropologischer Relevanz bietet.

Die Beispiele Milton, Kant, Byron und Freud belegen, wie eng Literatur und Kulturtheorie den Konnex von Menschheit, Vernunft, Literatur und

Verbrechen zu sehen erlauben. Kriminalliteratur erscheint, so beleuchtet, als kulturanthropologische Fundamentalbesinnung.

# Kapitel 1

## Was ist und was leistet Kriminalliteratur?

### «Wenig gelobt und viel gelesen»: Eine Absichtserklärung

Mag sich auch in den letzten Jahren das akademische Interesse verstärkt haben: Kriminalliteratur ist, wie der Philosoph Ernst Bloch es in den 1960er Jahren treffend ausdrückt, «wenig gelobt und viel gelesen» (Bloch: Philosophische Ansicht, 242). Noch immer ist das ökonomische Kapital der Kriminalliteratur weit größer als das symbolische. Dadurch ist sie für die Literaturwissenschaft und für eine Leserschaft, die sich an hoher Literatur (und an Distinktionsgewinn) erfreut, selbstverständlich verdächtig. Verdachtsmomenten ist jedoch nachzugehen. Schon aus dem scheinbar banalen Grund, dass Kriminalliteratur quantitativ ein überaus bedeutender Zweig des Literaturbetriebs ist und das Kriminalgenre im Allgemeinen, sei es in Form von literarischen Texten, Hörspielen, Comics, Kinofilmen oder Fernsehserien, einen erheblichen Teil unserer kulturellen Sozialisation ausmacht, ist es geboten, sich in theoretisierender Weise mit diesem Themengebiet auseinanderzusetzen. Für die Kriminalliteratur im Allgemeinen gilt, was vor einem Jahrhundert Siegfried Kracauer zu Beginn seines philosophischen Traktats *Der Detektiv-Roman* (1925) bemerkt: «Der Detektiv-Roman, den meisten Gebildeten nur als außerliterarisches Machwerk bekannt, das in Leihbibliotheken sein Dasein auskömmlich fristet, ist allmählich zu einer Stellung aufgerückt, der Rang und Bedeutung nicht wohl abgesprochen werden können.» (Kracauer: *Detektiv-Roman*, 107) Worin Rang und Bedeutung genau liegen, mag umstritten sein, doch dass der Kriminalliteratur eine – sei es ästhetische, kultursoziologische, literaturanthropologische oder ideologiekritische – Bedeutung zukommt, die sie analytisch fruchtbar werden lässt, duldet keinen Zweifel.

Dieser zweibändige historisch-systematische Abriss will das viel gelesene, aber übel beleumundete Genre wenn nicht loben, so doch ernstnehmen. Zu diesem Zweck werden die in den kriminalliterarischen Texten (teils implizit angelegten, teils ausdrücklich geäußerten) Theoriepotenziale benannt, entfaltet und weitergedacht. Eine vollständige Historiographie der Kriminalliteratur kann und soll nicht geleistet werden. Erzählt wird von der Genese einer Systematik. Prägende Grundmodelle der Kriminalliteratur werden beschrieben und ausgeleuchtet. Weite Teile der Geschichte der Kriminalliteratur sind selbst solchen Lesenden, die sich als passionierte Krimi-Fans bezeichnen, meist (zumindest *als Kriminalliteratur*) ganz unbekannt – obwohl diese frühen Ausprägungen des Genres sich keineswegs in einer Funktion als ‹Vorgeschichte› erschöpfen. Von ihnen handelt der erste Band. Antike Tragödien und Shakespeares Dramen zählen ebenso zur Kriminalliteratur wie die Fallgeschichten des 18. Jahrhunderts. Durch die Erfindung des Detektivs, der schließlich in Sherlock Holmes seine bis heute berühmteste Verkörperung findet, verschwinden diese kriminalliterarischen Phänomene eigenen Rechts aus der allgemeinen Wahrnehmung.

Die bekanntesten und wirkmächtigsten Ausprägungen der Kriminalliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts sind Gegenstand des zweiten Bandes. Der klassische Detektivroman der 1920er Jahre erlebt Variationen und Metamorphosen, was zu originellen kriminalliterarischen Spielarten wie dem Hard-boiled- oder dem Anti-Detektivroman führt. Aber weder beginnt noch endet die Kriminalliteratur mit der Figur des Detektivs. Polizei-, Spionage- und Verbrechensromane tragen ebenso zur Vielfalt des Genres bei wie das in der jüngsten Vergangenheit außerordentlich populäre Feld des *True Crime*.

## **Die anthropologische Leistung der Kriminalliteratur**

Wenn im Folgenden ‹hochliterarische› und ‹trivialere›, aber klassisch gewordene Vertreter des Genres mit gleichem Recht beachtet werden, dann ausgehend von der Annahme, dass die grundlegenden Muster weit über Höhenkammliteratur hinaus von Bedeutung für den breiteren Kulturkonsum sind – und dass umgekehrt derlei Muster sich nicht auf Populärkultur beschränken, sondern in sublimierter und reflektierter Form auch in anspruchsvollster Literatur anzutreffen sind. In der großen Popularität des Kriminalgenres manifes-

tiert sich, so der Medienwissenschaftler Knut Hickethier, «seine funktionelle Bedeutung für Individuum und Gesellschaft» (Hickethier 2005, 11). Das folgt der Prämisse, dass (populär-)kulturelle Artefakte nicht bloße Unterhaltung bieten, sondern Auffassungen von der Beschaffenheit der Welt und des menschlichen Zusammenlebens abbilden, multiplizieren, reflektieren oder verfremden, in jedem Fall verbreiten und vermitteln. Die Auswirkungen des Genre-Konsums gehen über die je individuelle Zerstreung hinaus: «Das Kriminalgenre handelt von den Überschreitungen der gesellschaftlich gegebenen Regeln und der Verfolgung und Ahndung des Gesetzesbruchs. Indem es das Verbrechen und seine Aufklärung zum Thema macht, trägt es auf unterhaltsame Weise zur Sicherung des Status quo der Gesellschaft bei.» (Ebd., 11) Das kann auf vorwiegend rationale Weise geschehen wie durch die Figur des Meisterdetektivs oder in actionreicher, gewaltsamer Manier. So erwähnt der Erzähler in Ödön von Horvaths Roman *Jugend ohne Gott* (1937) «eine spannende Kriminalgeschichte, in der viel geschossen wird, damit das gute Prinzip triumphieren möge» (Horvath: *Jugend*, 463).

So gravierend die Unterschiede der je konkreten Umsetzung ausfallen: Was ist von Literatur zu halten, die sich offenbar dem Triumph des guten Prinzips verschrieben hat und den Status quo sichert? Sollte ein literarischer Text nicht vielmehr Wahrnehmungen, Auffassungen, Meinungen, Lese- und Denkgewohnheiten und damit auch den Status quo der Gesellschaft *verunsichern*? Sollte Literatur nicht immer einen Alternativentwurf oder Gegendiskurs bilden? Ist ein Genre, das im Kern affirmativ ist, nicht als bloße Untermauerung des Bestehenden abzulehnen? Sozial- und Gesellschaftskritik scheint mit dem Kriminalgenre ebenso wenig vereinbar zu sein wie ästhetische Experimente. Wie eine solche Affirmationsleistung beschaffen sein kann, lässt sich im Anschluss an eine Äußerung Michel Foucaults ermessen: «Straftäter und Kriminelle sind notwendig, damit die Bevölkerung zum Beispiel die Polizei akzeptiert. Die Angst vor Verbrechen, die von Film, Fernsehen und Presse ständig geschürt wird, ist die Voraussetzung dafür, dass die Menschen das polizeiliche Überwachungssystem akzeptieren.» (Foucault: *Folter*, 509) Indem das Kriminalgenre die Angst vor Straftätern und deren Handlungen befeuert, trage es zur allgemeinen Akzeptanz von weitreichenden Befugnissen der Obrigkeit bei.

Diese Behauptung, so ernst sie zu nehmen ist, überdeckt in einem ihrerseits autoritären Gestus, dass sogar als Affirmation der Strafverfolgung inten-

dierte Darbietungen von Kriminalität zunächst etwas exponieren, das der kritischen Reflexion und Revision ausgesetzt werden kann. Die literarische Thematisierung von Verbrechen erschöpft sich nicht darin, bei den Lesenden den Wunsch nach größerer Polizeipräsenz zu erregen. Mag ein quantitativ gewichtiger Teil der Kriminalliteratur schablonenhaft Bedürfnisse erfüllen und sich in trivialen Mustern und ideologischen Reproduktionen reaktionärer Tendenzen erschöpfen: Wie jede Form der Populärkultur können auch diese Phänomene subversiv wirken und noch das verunsichern, was zu propagieren sie vorgeben. Von avancierteren Texten oder Filmen wird dies ohnehin eingelöst. Nicht zuletzt wäre es eine erhebliche Verengung, verstünde man Kriminalliteratur als einheitlich-homogenes Genre. Es gibt aber nicht allein einzelne Texte, sondern auch ganze Subgenres, die keineswegs eine Idealisierung der Polizei oder eine Dämonisierung von Kriminellen betreiben. Kriminalliteratur arbeitet häufig an Ambivalenzen und Nivellierungen.

Und doch zeigt die Redeweise von der Sicherung des Status quo ein häufig benanntes Grundmuster auf. Friedrich Schiller gewährt seinem Räuberhauptmann Karl Moor am Ende von *Die Räuber* (1781/82) die moralische Einsicht, dass er zwar all das von ihm begangene Unrecht nicht ungeschehen machen, wohl aber etwas tun könne, womit er «die beleidigten Gesetze versöhnen, und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann» (Schiller: *Räuber*, 617). Er wird sich selbst der Rechtsprechung übergeben. Dadurch nehme, so Schiller in der Vorrede zu seinem Drama, «das Laster [...] den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze.» (Ebd., 488) Dieses Strukturelement ist weit über Schillers *Räuber* hinaus von Bedeutung. Das Wechselspiel von Ordnung, deren Störung und schließlich einer Wiederherstellung des vormaligen Zustands ist für Kriminalliteratur grundlegend: Ein Verbrechen unterbricht den gewohnten Lauf der Dinge und wird schließlich – anders als bei Schiller – meist nicht vom Verbrecher selbst, wohl aber von einem Detektiv oder der Polizei aufgeklärt. Dadurch wird die Störung behoben. So beruhe einer verbreiteten Ansicht zufolge die «lustvolle Befriedigung» bei der Lektüre eines Kriminalromans maßgeblich darauf, dass «der Mörder der gerechten Strafe zugeführt und damit die sittliche Ordnung wiederhergestellt wird» (Anz 1998, 136). Diese sittliche Ordnung ist keine bloße Fiktion. In der Darstellung von Verbrechen bilden sich historisch wandelbare soziale Konstellationen ab. Die in der Fiktion gestörte Ordnung ist, dem grundlegenden Realismus des Genres

folgend, stets ein wie auch immer verzerrtes Abbild der außerfiktionalen Wirklichkeit. Dieser Realismus besteht «nicht in einzelnen erzählerischen [...] Details, sondern in den Prämissen» der erzählten «Geschichten, in den tiefer zugrunde liegenden Strukturen einer großen Basiserzählung von Welt. Der Kriminalfall ist die Metapher für die Befindlichkeit der Gesellschaft.» (Hickethier 2005, 28) In diesem Sinne bewirkt das Makroschema der Kriminalliteratur eine Zementierung des Bestehenden.

Das Genre bedient den Wunsch nach Stabilität, nach einer festen Ordnung, die das In-der-Welt-Sein strukturiert. Verletzung der Norm und der Versuch ihrer Wiederherstellung sind in der Kriminalliteratur, von konkreten Elementen wie «Mord» oder «Spurensuche» abstrahiert, das übergeordnete Strukturmuster. Vom Verhältnis von Durchbrechung und Restituierung der Norm handeln kriminalliterarische Texte in unterschiedlichen Ausprägungen immer. Die einen legen ihren Fokus auf die Verletzung der Norm und der Ordnung (um das Milton-Beispiel aufzugreifen: das Verspeisen der verbotenen Frucht), andere beleuchten die Vorgeschichte der Ordnungsstörung (die allmähliche Verführung Evas durch die Schlange), die nicht selten ihrerseits Folge einer bereits gestörten Ordnung ist (die Umstände und Folgen von Luzifers Höllensturz). Andere konzentrieren sich auf die Wiederherstellung der Ordnung, also den Gang der Ermittlungen und die Aufklärung, und wieder andere nehmen die Auswirkungen auf einzelne Menschen in den Blick, indem sie die psychischen Folgen eines Verbrechens bedenken. Es versteht sich, dass diverse Mischformen dieser Spielarten möglich sind – das scheinbar starre literarische Muster kann seinerseits von Texten hinterfragt werden, die das stetige Spiel von Ordnungsstörung und Wiederherstellung, von Gut und Böse unterlaufen und klare Zuordnungen erschweren.

Der Aspekt der Ordnungsstörung ist für die Kriminalliteratur von integraler Bedeutung, taugt aber nicht als klares Abgrenzungsmerkmal. Literarische Texte handeln ganz allgemein weit seltener vom Normalen und Vertrauten als vom Ungewöhnlichen und von der Abweichung – das Unerhörte ist in allen Genres ein veritabler Anreiz für interessante Plots. Von einem Verbrechen zu erzählen ist dennoch mehr als ein Reflex auf eine spektakuläre Begebenheit. Es ist der Versuch, das Außerordentliche begreifbar zu machen und zugleich Kohärenz und Sinn dort aufzuzeigen, wo sie angesichts unbegreiflicher Taten scheinbar nicht zu finden sind. So betrachtet, ist der analytische Umgang mit literarischen Texten, die von Verbrechen handeln, inte-

graler Bestandteil eines umfassenden Projekts einer *Literaturanthropologie*, die danach fragt, welche Rollen etwa Funktionsweisen der Fiktionalität und der Narrativität für das Selbst- und Weltverstehen des Menschen zukommt. Eine solche Literaturanthropologie macht spezifisch literarische Verfahren zum Gegenstand anthropologischer Fragestellungen. Dieses Projekt ist nicht identisch mit dem Themenfeld einer eher inhaltlich ausgerichteten *literarischen Anthropologie*, die verstanden wird als die «Erkenntnis des Menschen» im Medium der [...] Literatur und mit poetischen [...] Mitteln» (Riedel 2007, 432). Im Folgenden wird Literatur selbst als eine Art von Anthropologie und als Kommentar ihrer Kultur gesehen. Egal, wie man den ästhetischen Rang kriminalliterarischer Texte einordnen mag, stets kann in ihnen die Kultur zum Ausdruck kommen und sich begreifen. Eine solche, von literarischen Texten selbst geleistete Anthropologie interessierte sich seit dem 18. Jahrhundert in großem Ausmaß für literarische Verbrechensgestaltungen, da ihnen ein hohes Maß an Erkenntnisqualitäten über den Menschen zugeschrieben wurde.

Kriminalliterarische Texte sind als diskursive Beiträge einer literarischen Anthropologie zu verstehen, da sie teils dezidiert, teils nur untergründig davon angetrieben sind, Menschenbilder zu entwerfen und zur Diskussion zu stellen. Zugleich sind diese Texte literaturanthropologisch zu befragen, welche Beiträge sie zum menschlichen Bedürfnis des Weltverstehens liefern. Dieses Buch geht mithin von einem anthropologischen Doppelcharakter der Kriminalliteratur aus.

## **Die Faszination des Verbrechens und die Lust am Bösen**

Weshalb Kriminalliteratur überhaupt gelesen wird, obwohl sie doch von unangenehmen Sachverhalten, wenn nicht gar nicht von «bösen Menschen» handelt, ist eine vielfach gestellte und prominent diskutierte Frage. Edmund Burke formuliert 1757 im Zusammenhang seiner Ästhetik des Erhabenen und des Schönen, es sei eine «allbekannte Beobachtung, daß Objekte, die in der Wirklichkeit unangenehm berühren würden, in Tragödien und ähnlichen Darstellungen die Quelle einer sehr hohen Art von Vergnügen werden» (Burke: *Philosophische Untersuchung*, 79). Die Mischung von durch das Sujet hervorgerufener Lust und Unlust ist bei kaum einem anderen Genre so

augenfällig wie bei der Kriminalliteratur. Durch verbreitete Medienkonsumgewohnheiten scheint es längst selbstverständlich, dass Darstellungen von Verbrechen im Medium der Literatur eine beständig gesuchte und letztlich wohltuende affektive Wirkung ausüben. Das ist bei einem genaueren Blick erstaunlich und hat zu (teils spekulativen) Überlegungen veranlasst.

Ein Ausgangspunkt solchen Rasonierens war lange Zeit die Gattung der Tragödie. Schiller bemerkt in *Über die tragische Kunst* (1792):

Es ist eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauerhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen. Alles drängt sich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeschichte; das abenteuerlichste Gespenstermärchen verschlingen wir mit Begierde, und mit desto größerer, je mehr uns dabei die Haare zu Berge steigen. (Schiller: *Tragische Kunst*, 372)

Das verrät viel über den Stellenwert der Kriminalliteratur. Eine ›Mordgeschichte‹ steht in einer Reihe mit ›Gespenstermärchen‹, was im Kontext der Spätaufklärung schwerlich als Kompliment zu verstehen ist. Gleichwohl kann sich der ›Erzähler einer Mordgeschichte‹ eines gespannten Publikums sicher sein. Nicht seine Kunstfertigkeit, sondern die ›Erwartung‹ an das Sujet erregt und verbürgt die Aufmerksamkeit. Die Konfrontation mit Mord wird gesucht und sogar als Lust empfunden. Merkwürdig aber ist, dass das Publikum von derlei Gegenständen überhaupt in solch außerordentlicher Weise angesprochen wird und das sucht, was es doch eigentlich ›wegstoßen‹ sollte. Es ist in Schillers Darstellung eine anthropologische Notwendigkeit, dass man sich derlei schauerliche Geschichten von Mördern und Gespenstern erzählt und erzählen lässt.

Meist wird diese paradox erscheinende Vorliebe für das doch eigentlich Unangenehme damit erklärt, dass die Beschäftigung mit dem Furchterregenden im Medium ästhetischer Produktionen das «*Austoben* der eigenen Affekte» erlaubt, weshalb sich ein Genuss in Form einer «Erleichterung durch ausgiebige Abfuhr» einstellt (Freud: *Psychopathische Personen*, 163). Beim Lesen von Kriminalliteratur begegnet man womöglich den eigenen, heimlichen, vielleicht gar verdrängten Wünschen (und es ist wenig schmeichelhaft, was das über uns aussagt – was ein weiterer Grund für den schlechten Ruf des beliebten Genres sein mag). So fürchterlich und bedrohlich die in der

Kriminalliteratur verhandelten Vorgänge im realen Leben sein mögen, in Form der Fiktion ist es den Lesenden anders als im Alltagsleben möglich, «als Ich im Mittelpunkt des Weltgetriebes zu stehen» (ebd.). Sie können sich also mit dem Helden identifizieren – sei es mit einem gewieften, diabolischen Verbrecher, um die eigene verdrängte Lust am Amoralischen, Verbotenen und Bösen in sublimierter Weise gefahr- und folgenlos auszuleben, oder mit einem kühl kombinierenden, alle anderen Figuren an Geistesschärfe überragenden Ermittler, wodurch «das rationale Ich» (Anz 1998, 136) befriedigt werde.

Doch nicht nur die «*Identifizierung* mit einem Helden» ermöglicht einen Genuss bei Gegenständen, von denen der Leser<sup>2</sup> weiß, dass sie eigentlich «nicht ohne Schmerzen, Leiden und schwere Befürchtungen» (Freud: *Psychopathische Personen*, 163) vorstattgehen können. Der Rezipient muss wissen, darauf einigen sich nahezu alle Erklärungen, dass es sich bei dem Dargebotenen um Fiktion handelt und er selbst nicht beeinträchtigt werden kann, dass er also «persönlich gut gesichert und ruhevoll in gefährliche Dinge vertieft» ist (Bloch: *Philosophische Ansicht*, 242). Der Genuss an tragischen, schauerlichen oder kriminalistischen Gegenständen hat die von der Literatur erzeugte «Illusion zur Voraussetzung, das heißt die Milderung des Leidens durch die Sicherheit, daß es erstens ein anderer ist, der dort auf der Bühne handelt und leidet, und zweitens doch nur ein Spiel, aus dem seiner persönlichen Sicherheit kein Schaden erwachsen kann» (Freud: *Psychopathische Personen*, 163). Burke benennt als Erklärung für den erstaunlichen Umstand einer ästhetischen Annehmlichkeit des Unangenehmen allem voran das Wissen der Rezipierenden um den fiktionalen Charakter des Dargestellten und die damit verbundene eigene Sicherheit. Wellershoff zählt Kriminalromane zu den «künstliche[n] Risiken und Sensationen», die eine «Gesellschaft, die zuviel Sicherheit bietet», schaffen müsse, «um den Reizhunger ihrer Mitglieder zu sättigen und ihrem Aktionsdruck wenigstens über die Phantasie ein Ventil zu schaffen» (Wellershoff: *Entwicklichung*, 79). Die

---

2 Die gelegentliche Verwendung des generischen Maskulinums bei literaturtheoretischen *Termini technici* wie «Autor» oder «Leser» erklärt sich hier und im Folgenden allein aus Gründen der besseren Lesbarkeit, bei kriminalliterarischen Standardfiguren wie «Verbrecher», «Detektiv» oder «Polizist» darüber hinaus durch ihre vorwiegend männliche Semantisierung im überwiegenden Teil der konsultierten Texte.

Sicherheit ist nicht allein als – doch eher banale – Erkenntnis des kategorialen Abstands der eigenen Lebenswelt zur Fiktion ein Lustfaktor. Eine Empfindung von Sicherheit entsteht auch durch die diegetischen Geschehnisse, die zumindest in populären schematischen Ausprägungen der Kriminalliteratur Ängste schüren, um sie dann verlässlich zu beseitigen: «Der Krimi konkretisiert und repräsentiert das Ängstigende im Verbrecher; mit ihm beseitigt er es zumeist aber auch.» (Pietzcker 2019, 23)

Es gilt allerdings, diese konsensuelle Ansicht zu ergänzen. Ohne zu bestreiten, dass damit gewichtige Voraussetzungen zur Erklärung der auch und gerade für die Beschäftigung mit Kriminalliteratur konstitutiven Angstlust (generell vgl. Pietzcker 2019) geschaffen sind, greift die Betonung der Sicherheit insofern zu kurz, als sie den durch die Fiktion gegebenen kategorischen Abstand zu einer akuten Bedrohung für Leib und Leben missversteht, und dass dennoch, auch im Zustand der Behaglichkeit, eine fundamentale Unbehaglichkeit ausgelöst wird. Reflexartig wird allenthalben neben dem Horror das Kriminalgenre für die notorische ‚Faszination des Bösen‘ bemüht, insbesondere dann, wenn es sich in besonders perfiden oder abgründigen Verbrechen manifestiert, die gleichermaßen gefürchtet wie bewundert werden können. In *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1933/38) erzählt Walter Benjamin im Kapitel *Unglücksfälle und Verbrechen* von der Anziehung, die von Unglücken, Straftaten und von «Missetätern» ausgeht, vom Reiz des Realen, aber doch Außerordentlichen, dem ein «Geheimnis» eignet (Benjamin: *Berliner Kindheit*, 66). Das Verbrechen erscheint als ein erratisches «Erlebnis», das «alles um sich her – ja auch die Schwelle zwischen Traum und Wirklichkeit – zunichte machte» (ebd., 67). Verbrechen transzendieren das Alltägliche. Von Personen, die Taten verüben, die als Überlagerung von Wirklichkeit und Unwirklichem wahrgenommen werden, muss gradezu zwangsläufig eine diffuse Faszinationskraft ausgehen – die aber gerade nicht auf einem kategorischen Sicherheitsabstand beruht.

Verbrechen sei «etwas spezifisch Menschliches», vor allem aber berge es «in sich den Aspekt des Geheimnisvollen, Unergründlichen und Verborgenen, das dem Menschengeschlecht anhaftet» (Bataille: Gilles de Rais, 7), führt Georges Bataille 1965 zum Auftakt seiner Abhandlung über den mittelalterlichen Serien-Kindermörder Gilles de Rais aus. Die Aspekte des Verbrechens, die sich unserer Kenntnis entziehen, seien «das Grausigste», und die «Finsternis, in der es sich unserer Furcht darbietet, müssen wir uns als das