

Kriminalroman

HANDBÜCHER

- 04-1-122** *Der Kriminalroman* / Peter Nusser. - 3., aktualisierte und erw. Aufl. - Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2003. - VIII, 202 S. ; 19 cm. - (Sammlung Metzler ; 191). - ISBN 3-476-13191-2 : EUR 14.95 [7700]

Mit hoher Erwartungshaltung nimmt man das Bändchen der bewährten **Sammlung Metzler** zur Hand, verspricht es doch, auf knapp 200 Seiten in eine überaus populäre Literaturgattung einzuführen. Umfang und Grundstruktur des Buches haben sich gegenüber der ersten Auflage von 1980 und der zweiten, überarbeiteten und erweiterten Auflage von 1991 kaum geändert. Neu sind vor allem die an mehreren Stellen eingearbeiteten Beispiele für die Kriminalliteratur der Jahre ab 1990 sowie das ca. sechsseitige Kapitel 3.5 *Technik- und mediengeschichtliche Einflüsse auf die Kriminalliteratur*.

Eine solide, umfassende Einführung verspricht zunächst auch das Inhaltsverzeichnis, wo *Untersuchungsgegenstand und Untersuchungsmethoden, Elemente und Strukturen des Kriminalromans* und *Die Geschichte des Kriminalromans* als Hauptgliederungspunkte angegeben werden. Doch bereits im zweiten Absatz des ersten Kapitels beginnen die Probleme: Dort wird die Kriminalliteratur ("Anstrengungen, die zur Aufdeckung des Verbrechens und zur Überführung und Bestrafung des Täters notwendig sind", S. 1) abgegrenzt gegenüber der Verbrechensliteratur, die sich mit Ursprung, Motivation, Wirkung des Verbrechens, Täter- und Opferpsychologie u.ä. befaßt. Verbrechensliteratur gehört begrifflicherweise nicht zum Darstellungsbe- reich einer Untersuchung, die dieser Terminologie folgt und **Der Kriminalroman** betitelt ist, doch dürften zahlreiche Leser nicht mit dieser terminologischen Konvention vertraut sein und folglich unter diesem Titel eine weiter gefaßte Darstellung erwarten. Ein Griff zu gängigen literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken belegt, daß *Kriminalliteratur* wirklich häufig in einem solchen weiteren Sinn verstanden wird: Wilpert definiert *Kriminalliteratur* als "Oberbegriff für solche lit. Werke, in deren Mittelpunkt Verbrechen stehen;"¹ das **Metzler-Literatur-Lexikon** versteht unter *Kriminalroman* allgemein ein "Prosawerk, das die Geschichte eines Verbrechers oder eines Verbrechens erzählt"² und auch **Harenbergs Lexikon der Weltliteratur** äußert sich in diesem Sinne.³

¹ **Sachwörterbuch der Literatur** / Gero von Wilpert. - 8. Aufl. - Stuttgart : Kröner, 2001, S. 436.

² **Metzler-Literatur-Lexikon** / hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. - 2. Aufl. - Stuttgart [u.a.] : Metzler, 1990, S. 253.

³ **Harenbergs Lexikon der Weltliteratur** / hrsg. von François Bondy ... - Dortmund : Harenberg. - Bd. 3 (1989), S. 1685.

Nussers Terminologie ist nicht nur deshalb problematisch, weil sie eventuelle Erwartungen des Lesers enttäuscht (immerhin erfolgen "terminologische Klärung" und Aufklärung des Lesers bereits in den ersten Absätzen des Buches), sondern auch deshalb, weil dadurch viele interessante und literarisch reizvolle Texte streng genommen nicht mehr in die Untersuchung einbezogen werden können und eine klare Trennung auch nicht immer möglich ist. Diese Konsequenz scheint Nusser selbst nicht recht zu behagen, so daß er das anfangs abgesteckte Terrain (Literatur mit der "Aufdeckung des Verbrechens" als zentralem Anliegen) immer wieder verläßt, und dies keineswegs nur in knappen Randbemerkungen: Im vier Seiten umfassenden Abschnitt 3.2.4 *Kritiker und Nachfolger Doyles* wird ca. eine Seite auf die Romane E. W. Hornungs und Maurice Leblancs verwandt, in deren Mittelpunkt 'Gentleman'-Verbrecher und ihre Taten stehen; in 3.2.5.2 *Varianten [des Detektivromans nach dem Ersten Weltkrieg]* steht der ausführlich behandelte Georges Simenon mit seiner "Zurückstellung der Frage nach dem Täter (Whodunit?) gegenüber der Frage nach dem Motiv der Tat" der Verbrechensliteratur sehr nahe: "Die Identität des Verbrechers ist Maigret wie dem Leser oft längst bekannt, während Maigret noch immer nach den Veranlassungen des Verbrechens sucht und erst abläßt, wenn er sie verstanden hat" (S. 99). In 3.4 *Neuansätze des Kriminalromans in der Gegenwart* würdigt Nusser Patricia Highsmith, obwohl seinen eigenen Worten zufolge "ihre Bücher letztlich nicht der Gattung des Kriminalromans, sondern der Verbrechensliteratur an[gehören]" (S. 133). Im Anschluß daran wendet er sich John Bingham zu ("Im Grunde handelt es sich auch hier eher um Verbrechensliteratur", S. 134) und Michael Molsner, der "über weite Strecken aus der Perspektive des Täters" erzählt und "an der Detektion im kriminaltechnischen Sinn" (S. 134) nur noch am Rande interessiert ist, also offenbar ebenfalls stark zur Verbrechensliteratur im Nusserschen Sinne tendiert. Dieser Gattung müßten auch die wenige Seiten später besprochenen Romane von Boileau und Narcejac angehören ("Beschreibungen des sich ankündigenden und vollziehenden Verbrechens", "Identifikation des Lesers mit dem ... sich fürchtenden ... Opfer", S. 140) sowie einige weitere von Nusser aufgeführte Romane mit 'Opferperspektive' - das insgesamt 15 Seiten umfassende Kapitel 3.4 beschäftigt sich also verhältnismäßig intensiv mit Literatur, die eigentlich über den zunächst umrissenen Gegenstand der Untersuchung hinausgeht.

Beim Kriminalroman in dem von ihm definierten Sinn unterscheidet Nusser als Hauptausprägungen den Detektivroman (Darstellung der "vorrangig intellektuellen Bemühungen eines Detektivs", ein Verbrechen aufzuklären, S. 2 - 3) und den Thriller ("kriminalistische Abenteuererzählung", "Verfolgungsjagd eines schon bald identifizierten oder von vornherein bekannten Verbrechers", "Kette aktionsgeladener Szenen", S. 3). Kapitel 2 *Elemente und Strukturen des Kriminalromans* skizziert zunächst die 'idealtypischen' Ausprägungen des Detektivromans bzw. Thrillers; das umfangreiche Kapitel 3 verfolgt sodann die *Geschichte des Kriminalromans* (sinnvollerweise unter Einbezug der erzählerischen Kurzformen, da man selbst in einem Buch über den *Kriminalroman* die Erzählungen Poes, Doyles und Chestertons kaum

ganz ignorieren kann). Die getrennte Behandlung von Detektivroman und Thriller wird zu Ende des historischen Abrisses in 3.4 *Neuansätze des Kriminalromans in der Gegenwart* aufgegeben.

Ob dies zwingend notwendig war, bleibe dahingestellt; der Verzicht auf diese Klassifikation in einem nicht unwichtigen Kapitel verstärkt jedenfalls die Zweifel daran, daß es glücklich ist, ca. 44 Seiten (also etwa ein Viertel des Textes!) darauf zu verwenden, Idealtypen des Detektivromans und des Thrillers herauszuarbeiten, und zwar über weite Strecken sehr abstrakt, mit nur sporadisch in die Typologie eingestreuten Bezügen auf konkrete Werke. Hauptsächlich gründen die Zweifel jedoch auf dem Eindruck, daß sich letztlich nur einzelne Segmente der Kriminalliteratur durch Rückgriff auf diese Idealtypen angemessen beschreiben lassen. So charakterisiert es etwa den idealtypischen Detektivroman, daß der Mord "um seine psychologischen und soziologischen Aspekte verkürzt" (S. 23) wird, daß "erzählt wird, was die Betrachterfigur (der Detektiv) erfährt, und zwar in der Folge, wie sie es erfährt" (S. 31), daß die den Detektivroman beherrschende "Funktionalität ... jegliche Ausweitung des Werkes" verbietet (S. 33), daß "der Tote ... im Detektivroman keinen Eindruck, sondern lediglich ein Problem" hinterläßt (S. 36), daß die Ermittler "sexuell abstinert", "jungfräulich oder altjungferlich" (S. 40) leben usw. – aber selbst wer nicht allzu viele Detektivromane gelesen hat, wird befinden, daß hier ein ganz bestimmter Typus skizziert wird (Nusser nennt ihn später durchaus treffend den "pointierten Rätselroman", S. 93), der zwar sicher in der Geschichte der Detektivliteratur eine wichtige Rolle spielte und von Klassikern gepflegt wurde, der sich aber bei einem Überblick über die zu Beginn des 21. Jahrhunderts vorliegende Literatur des Genres letztlich doch nur als *ein* Typus unter vielen erweist. Warum also ihn mit der Würde eines Idealtypus ausstatten und in solcher Breite abstrakt schildern, zumal Nusser explizit feststellt, daß hier keineswegs der "literarische Höhepunkt" der Gattung liege (S. 92), und sein eigener historischer Abriss suggeriert, daß sich die Bedeutung seines Ideals in der schriftstellerischen Praxis letztlich in Grenzen hält? Bereits 3.2.5.1 *Der pointierte Rätselroman* kommt nämlich nach einleitenden Ausführungen zu Agatha Christie rasch auf vom Ideal abweichende "Experimente" zu sprechen (u.a. Eco) und widmet mehrere Abschnitte Romanen, die sich - zumindest den Erläuterungen Nussers nach zu urteilen - kaum mehr in Zusammenhang mit diesem Ideal bringen lassen (Volpi: *En busca de Klingsor*; Adair: *The Death of the Author*). Und auch bei den (jeweils nur knapp kommentierten) Autoren, die laut Nusser "die Tradition des Rätselromans mit neuen Ideen teilweise bis in die Gegenwart fortsetzen" (S. 95), darf davon ausgegangen werden, daß die "neuen Ideen" diese Romane z.T. beträchtlich von den Regeln des Idealtypus entfernen und von "pointiert" mitunter keine Rede sein kann.⁴

⁴ So schreibt etwa die von Nusser erwähnte, derzeit sehr erfolgreiche Elizabeth George umfangreiche multiperspektivische Romane, in denen auch einmal der Opferpsyche (*For the Sake of Elena*, 1992) oder der Täterperspektive (*Deception on His Mind*, 1997) breiter Raum gewidmet wird.

Im folgenden Kapitel 3.2.5.2 *Varianten [des Detektivromans nach dem Ersten Weltkrieg]*, das mit Dorothy Sayers noch in der 'goldenen Zeit' des englischen Detektivromans ansetzt, werden die vorgestellten Werke dann von Anfang an mit Charakteristika belegt, die dem Idealtypus zuwiderlaufen: Da verfolgt Sayers "mit größerer Aufmerksamkeit Milieustudien und Nebenhandlungen" und erörtert "psychologische und moralische Implikationen des Verbrechens" (S. 98); da dokumentieren die Romane Simenons das "Bemühen, die Gründe des Verbrechens vornehmlich aus den Bedingungen des sozialen Milieus heraus zu verstehen" (S. 99), und da wird Friedrich Glauser für die "verständnisvolle Darstellung des kleinbürgerlichen Milieus" gerühmt (S. 100). 'Milieu' erscheint geradezu als Leitmotiv dieses Abschnitts; von einer 'Verkürzung um soziologische Aspekte', wie sie den Idealtypus kennzeichnet, kann also offenbar keine Rede sein. Daß die Romane in 3.2.5.3 *Destruktionen* vom Idealtypus weit abweichen, erklärt sich bereits aus dem Titel dieses Abschnitts.

Der Eindruck, daß auf die Theorie der Idealtypen zu viel Anstrengung verwendet wird, stellt sich auch bei den Ausführungen zum Thriller ein: Es charakterisiert z.B. den Idealtypus, daß den Helden das "Glück ... in den entscheidenden Augenblicken nicht verlässt" und daß den Lesern suggeriert wird, "die Welt [sei] sinnvoll determiniert" (S. 59), doch dann demonstriert Maugham die "Absurdität der Geheimdienste" (S. 115) und John Le Carré die "Sinnlosigkeit der Agententätigkeit" (S. 117); Hammetts Detektive, "Gefangene der chaotischen Gesellschaft, die sie bekämpfen", versinken in "Resignation" (S. 121); und in einem Roman von Chester Himes "bleibt auch die Arbeit der Detektive vergeblich" (S. 127).

Im Hinblick auf den Thriller ergeben sich einige weitere terminologische bzw. klassifikatorische Schwierigkeiten. Nusser behandelt in 3.3 *Die Geschichte des Thrillers* den Heftromankrimi, den Spionageroman und den Kriminalroman der 'hard-boiled school' und ordnet damit beim Thriller auch einiges an Literatur ein, in deren Mittelpunkt ein Detektiv steht. Er begründet dies zwar durchaus nachvollziehbar damit, daß in diesen Romanen die "Betonung des aktionistischen Erzählelementes" zu einer "nahezu vollständige[n] Zurückdrängung der für den Detektivroman typischen 'analysis'-Elemente" führe (S. 118); nichtsdestoweniger mutet es eigenartig an, daß etwa für Raymond Chandlers Philip Marlowe, einen der berühmtesten *Detektive* in der Geschichte der Kriminalliteratur und eine geradezu mythische Figur der Populärkultur, kein Platz in den Ausführungen zum *Detektivroman* ist.⁵ Man fragt sich, ob das entscheidende Kriterium für das Etikett *Detektivroman* nicht einfach darin bestehen sollte, daß die Handlung bestimmt wird von der Tätigkeit eines Detektivs, gleichgültig, ob sich diese nun eher 'aktionistisch' oder eher 'analytisch' gestaltet. Des weiteren wäre zu diskutieren, ob das Spektrum des Thrillers nicht zu eng gefaßt ist mit den drei von Nusser behandelten Unterkategorien. Er räumt zwar ein, es handle sich hier le-

⁵ Andererseits ist Lindsay Davis' "in der Manier der 'hard-boiled school' ermittelnder" römischer Detektiv Marcus Didius Falco (S. 97) beim Detektivroman untergebracht, da die Erwähnung von Ecos *Il nome della rosa* Anlaß gibt zu einem kleinen Exkurs zum 'historischen Kriminalroman'.

diglich um "seine drei wichtigsten Ausprägungen" (S. 106) und nicht alle denkbaren Spielarten, aber wenn man vom wesentlich weiteren Begriff des Thrillers ausgeht, wie er in der Alltagssprache üblich ist (die man bei Unterhaltungsliteratur nicht einfach ignorieren wird) und wie er auch in wissenschaftlichen Nachschlagewerken gepflegt wird, dann kann Nussers Umgang mit dem Begriff nicht mehr befriedigen. Es sind wohl ganz allgemein Elemente wie Spannung, Schauereffekte und Nervenkitzel, die den Thriller kennzeichnen;⁶ eine wichtige Rolle dürfte in diesem Rahmen der Psychothriller spielen, der sich weder mit Staatsaktionen noch mit Detektiven der 'hard-boiled' school befassen muß und somit bei Nusser im Wesentlichen ausgeklammert wird. Vielleicht würde Nusser argumentieren, solche Psychothriller gehörten zur Verbrechensliteratur, die er gleich zu Beginn seines Buches gegenüber der Kriminalliteratur abgrenzt; dies wäre aber nur ein weiterer Beleg dafür, in welche Schwierigkeiten er sich mit seiner Terminologie manövriert. Interessanterweise fällt der Begriff Psychothriller doch einmal, freilich ganz am Rande und ohne daß geklärt würde, wie er in das Nussersche Thriller-System letztlich einzugliedern ist ("Psycho-Thriller ... , die ihre Unterhaltungseffekte vornehmlich aus der Angst der Bedrohten ziehen", S. 125); unscharf bleibt auch der Status des sog. Politthrillers: Zu Ende des Kapitels zum Spionageroman werden einige Romane aufgeführt, in deren Mittelpunkt nicht mehr Agenten und Geheimdienste zu stehen scheinen, sondern allgemeiner "politisch motivierte Gewalt" und "destruktive Energien" im "politischen Alltag" (S. 117). Eher beiläufig fällt dann in den letzten Zeilen zweimal der Begriff Politthriller, so daß der Eindruck entsteht, der Verfasser habe versucht, möglichst unauffällig vom Spionageroman zu einem anderen, weiter zu fassenden Subgenre hinüberzumodulieren, ohne sich der Mühe unterziehen zu müssen, präzise abzuklären, wie sich Spionageroman und Politthriller zueinander verhalten. Hätte er dem Politthriller als eigenständigem Subgenre mehr Sorgfalt angedeihen lassen, hätte sich in einem solchen Kapitel u.U. organisch und elegant die Literatur zur "Makrokriminalität" ("Varianten kollektiver Gewalt ... nukleare Massenvernichtung, technisierte Vernichtungsmethoden, Mord aus Staatsraison, Minoritätenverfolgungen, Meinungsmanipulation", S. 142) unterbringen lassen, die jetzt in 3.4 *Neuansätze des Kriminalromans in der Gegenwart* gestreift wird.⁷ Immerhin nimmt Nusser die Zeilen zum Politthriller zum Anlaß, sich einigen neueren Romanen zuzuwenden, doch bleiben dessen ungeachtet Fragen, die sich im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten Jahre stellen, unbeantwortet: Daß ein 2003 als Neubearbeitung vorgelegtes Buch noch nicht über den internationalen Terrorismus als Gegenstand der Kriminalliteratur reflektiert, mag verständlich sein,⁸ aber

⁶ In diesem Sinne etwa die in Anm. 1 - 3 zitierten Nachschlagewerke.

⁷ Konkret hingewiesen wird in diesem Zusammenhang nur auf Simmel mit seinen freilich "die engeren Grenzen der Kriminalliteratur überschreitenden Romanen" (S. 143).

⁸ Ob Nusser Giles Fodens *Zanzibar* (2002) noch hätte berücksichtigen können, kann der Rezensent nicht beurteilen. Der Roman interessiert weniger aufgrund seiner literarischen Qualitäten als deswegen, weil er die terroristische Bedrohung

zumindest darüber, wie sich das Ende des Kalten Krieges auf den Spionageroman ausgewirkt hat, hätte man gerne etwas erfahren, und einige Worte über das Verhältnis zwischen Thriller und Science-Fiction hätten gerade im Hinblick auf die sehr populären Cyperpunk-Romane (z.B. Neal Stephenson's ***Snow Crash***, 1992 oder ***Cryptonomicon***, 1999) interessiert. Vermissen könnte man auch – und dies betrifft nun das gesamte Gebiet des Kriminalromans – ein stärkeres Eingehen auf die in den letzten Jahre(zehnt)en zunehmende Tendenz, Romane bzw. Romanserien in den verschiedensten geographischen, historischen und gesellschaftlichen Kontexten anzusiedeln, Ermittler aus den verschiedensten Ethnien und gesellschaftlichen Gruppen einzuführen u.ä. In der Rubrik *Mystery & Suspense* des zufällig eben auf dem Schreibtisch des Rezensenten liegenden neuen Heftes des ***Library Journal***⁹ z.B. werden Romane besprochen, die im elisabethanischen England, in der Welt Jane Austens oder im New York des späten 19. Jahrhunderts spielen; besonders exotisch mutet ein Roman mit einem in Hongkong tätigen Feng-shui-Detektiv an. Gewiß wird diese Diversifizierungstendenz aus mehreren über das Buch verstreuten Bemerkungen in Umrissen erkenntlich, aber wer z.B. ohne weitere Kenntnisse den sich an den Kommentar zu Ecos ***Il nome della rosa*** anschließenden Abschnitt zum 'historischen Kriminalroman' liest, der exemplarisch auf zwei Autoren eingeht, dürfte kaum erahnen können, wie sehr dieses Subgenre inzwischen in Mode gekommen ist. Ein weiteres interessantes Phänomen, das auch in einer sehr knapp gehaltenen Darstellung ein paar Worte verdient hätte, ist die Art und Weise, wie manche Autoren in Romanserien Privatleben und Biographie der Ermittler breit (mitunter bis zur Grenze des Erträglichen) darstellen und von Roman zu Roman fortschreiben. (Keine ganz neue Technik: Bereits Sayers' Lord Peter Wimsey darf sich verlieben, heiraten und solchermaßen bereits als Detektiv der 'goldenen Zeit' flagrant gegen die Zölibatsregel des idealtypischen Detektivromans verstoßen.) Die zentralen Kapitel des Buches werden ergänzt von drei kürzeren Abschnitten: *Technik- und mediengeschichtliche Einflüsse auf die Kriminalliteratur* (neu in dieser Auflage), *Sozialpsychologische Erklärungsversuche der Wirkung des Kriminalromans* und *Didaktik des Kriminalromans*. Diese enthalten zahlreiche anregende Gedanken, wenngleich die Argumentation zur Wechselwirkung zwischen Kriminalfilm und -literatur (möglicherweise aufgrund der gebotenen Kürze) nicht immer zwingend erscheint¹⁰ und wenn-

durch radikale Islamisten thematisiert und angeblich weitgehend vor dem 11. September fertig gestellt war.

⁹ 129 (2004), 1.

¹⁰ Wenn etwa "die Autoren, die Großstädte als Schauplatz ihrer Kriminalromane wählen, ... häufig die Fülle von Lichtphänomenen sprachlich eingefangen [haben]" (S. 146), so fragt man sich, ob sie wirklich von den filmischen Möglichkeiten des "Wechselspiels von Licht und Schatten" angeregt waren oder ob nicht einfach die nächtliche Großstadt viele Lichtphänomene bietet, die damit zwangsläufig in die Großstadtliteratur einfließen. Auch die Benennung akustischer Eindrücke bei Hammett als Einfluß des Tonfilms zu erklären (S. 149), überzeugt nicht recht; sicher gehörte es lange vor den Zeiten des Films zu den Aufgaben der Literatur,

gleich in den beiden letzten Kapiteln die eigenartige Tendenz auffällt, das Genre pauschal eher abzuwerten: "Was die Erkenntnisleistungen von Detektivroman und Thriller angeht, so sind sie – denkt man an ihre typischen Ausprägungen (nicht an die wenigen Ausnahmen und die unter 3.4 dargestellten Neuansätze) – in beiden Fällen denkbar gering", urteilt Nusser (S. 166) und benennt als Gründe die "Verweigerung rationaler Durchdringung der Realität" und den "weitgehende[n] Verzicht auf die Darstellung der gesellschaftlichen Dimension des Verbrechens"; in den das Buch abschließenden Ausführungen zur Didaktik dominiert schließlich das Etikett *Trivialliteratur*. Eigenartig erscheint diese Tendenz insbesondere deswegen, weil Nusser selbst im Laufe seiner Darstellung den Eindruck erweckt hat, es gebe gar nicht so "wenige Ausnahmen" im obigen Sinne; man denke nur daran, wie die "Varianten [des Detektivromans nach dem Ersten Weltkrieg]" in 3.2.5 als stark milieubestimmt charakterisiert werden, wie bereits im Kapitel zum Idealtypus des Thrillers "häufig wiederkehrende Varianten" eingeführt werden, "die vornehmlich von sozialkritisch engagierten Autoren genutzt werden" (S. 57; Hervorhebung des Rezensenten), oder wie repräsentativen Vertretern der 'hard-boiled school' gesellschaftliches Bewußtsein zugesprochen wird: So lobt Nusser die "sozialkritischen Intentionen Hammetts" (S. 120), und bei Chandler werden seinem Urteil zufolge "die das Verbrechen begünstigenden Sozialbeziehungen im Kapitalismus transparent" (S. 121). Zu diesem sozialkritischen Engagement, den "gesellschaftskritischen und emanzipatorischen Anliegen" und "aufklärerischen Intentionen" (S. 129), die aus Nussers Sicht dem Kriminalroman offenbar hauptsächlich den Aufstieg aus den Niederungen der Trivialliteratur erlauben, darf der Rezensent noch anmerken, daß es sich hier zweifellos um sinnvolle Kriterien handelt, daß er es letztlich aber als etwas penetrant und pedantisch empfunden hat, wie 3.4 *Neuansätze des Kriminalromans in der Gegenwart* strukturell und inhaltlich ganz auf "Aufklärungsabsicht" abgestimmt ist und wie noch die letzten beiden Zeilen des Buches die "gesellschaftskritische[n], aufklärerische[n] Aspekte" (S. 173) einfordern. Es mag dies persönlicher Geschmack sein; aber der Rezensent sehnte sich zuletzt danach, man möge ihm vielleicht nicht den Mord selbst, aber zumindest das Erzählen vom Mord zur Abwechslung einmal wieder ganz einfach als 'schöne Kunst' näherbringen und ihn z.B. mit den erzähltechnischen Herausforderungen des 'Who-was-dun-in?'¹¹ unterhalten.

Der persönliche Geschmack soll den Rezensenten aber abschließend nicht davon abhalten, auf Vorzüge des Buches zu verweisen: Die einzelnen Kapitel komprimieren immer wieder die Fülle des Materials zu gut lesbaren

visuelle und akustische Eindrücke wiederzugeben. Etwas apodiktisch erscheint es, wenn die Rede ist von der "Gewalttätigkeit, die dem Film als Medium *unausweichlich* eingeschrieben ist" (S. 147; Hervorhebung des Rezensenten); auch Hinweise auf die Metaphorik der Filmsprache ('Schnappschuß', 'shot') zerstreuen nicht ganz die Zweifel an dieser These.

¹¹ Sonderform, in der ein zentrales Spannungsmoment darin liegt, daß die Identität des *Opfers* zunächst unbekannt ist. Die Technik wurde unlängst nicht ohne Geschick von Ben Elton in *Dead Famous* (2001) angewandt.

Überblicken; die schwierige Aufgabe, in wenigen Zeilen Romanen, mit denen der Leser momentan oft nicht vertraut ist, verständlich und treffend zu kommentieren, wird zumeist gut gelöst;¹² die umfassende Berücksichtigung deutschsprachiger Literatur (u.a. der DDR) ist besonders nützlich in Zusammenhang mit einem Genre, bei dem sich die Perspektive gerne auf den englischsprachigen Raum verengt; das 24seitige Sekundärliteraturverzeichnis (darunter ca. 60 Veröffentlichungen der Jahre ab 1990) dürfte beim Wunsch nach Vertiefung der Materie sehr hilfreich sein. Trotzdem. Zwar ist in diesem Buch viel von Idealtypen die Rede, man kann es aber kaum als Idealtypus einer Einführung in den Kriminalroman bezeichnen, was um so bedauerlicher ist, als eine deutschsprachige Kurzdarstellung des Kriminalromans von vergleichbarer Aktualität derzeit nicht verfügbar ist.

Peter Stoll

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://www.bsz-bw.de/ifb>

¹² Eher kryptische Kommentare wie der folgende zu Lem bleiben die Ausnahme: "In **Siedztwo** (1959) (deutsch: **Die Untersuchung**) scheitern Detektiv und Leser an einem Geheimnis, dem man sich allenfalls hypothetisch anzunähern vermag" (S. 96).