



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

## **After the ‚Golden Age‘:**

Entwicklungstendenzen des englisch- und deutschsprachigen Kriminalromans anhand der Werke von Margery Allingham, Rex Stout und Frank Arnau

verfasst von / submitted by

Nicole Kiefer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner



*My theory is that people who don't  
like mystery stories are anarchists.*

-Rex Stout



# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1. Auswahl der Autor*innen	2
2. Textkorpus	3
3. Methodik & Forschungsfragen	4
4. Vorgangsweise	5
Einleitung: Zur Terminologie- und Definitionsproblematik	7
1. Abgrenzung zur Verbrechensliteratur	7
2. Abgrenzung zum Thriller	9
3. Zur Verwendung der Begrifflichkeiten in dieser Arbeit	10
<b>I. Kontinuität und Veränderung in Detektivromanreihen der ‚Golden Age‘-Tradition: Eine beispielhafte Analyse von Margery Allinghams &amp; Rex Stouts Werken der Vor- und Nachkriegszeit</b>	11
<b>1. ‚The whodunit‘: Zur Geschichte einer angelsächsischen Gattung</b>	11
1.1 Poe, Doyle & all the rest: Meilensteine der frühen englischsprachigen ‚detective fiction‘	11
1.1.1 Zur ‚Vorgeschichte‘	11
1.1.2 Das Erscheinen des ersten ‚Great Detective‘: Edgar Allan Poe	14
1.1.3 Sensation und Melodrama in der viktorianischen Ära: Collins, Dickens, Gaboriau	16
1.1.4 Sherlock Holmes und seine Nachfolger*innen	22
1.2 Der klassische Detektivroman im ‚Golden Age‘: Ein Überblick	26
1.2.1 Was ist das ‚Golden Age‘?	26
1.2.2 Archetypische Merkmale & Weltbild des klassischen Detektivromans	30
1.2.3 Der ‚Detection Club‘ und seine Regeln	35
1.2.4 Vom ‚crossword puzzle type‘ zur ‚novel of manners‘	37
1.2.5 Gegenbewegung: ‚The Hard-boiled school‘	39
1.2.6 Nach dem ‚Golden Age‘: Vielfalt der Formen	41
<b>2. Analyse von Margery Allinghams Campion-Reihe</b>	43
2.1 Albert Campion: Zur Figur und Entwicklung des Detektivs	44
2.2 Schema / Genrezugehörigkeit	46
2.2.1 ‚mystery adventure thrillers‘	47
2.2.2 ‚detective novels of manners‘	49
2.2.3 ‚detective spy novels‘	51
2.2.4 ‚psychothrillers‘	55
2.3 Sozialgeschichtliche und weltpolitische Referenzen	58
2.3.1 Auswirkungen des Ersten Weltkrieges	58
2.3.2 Zweiter Weltkrieg	59
2.3.3 Kalter Krieg	63
2.4 Das vermittelte Weltbild: <i>class, gender, race</i>	65
2.4.1 Die Darstellung der britischen Klassengesellschaft	65
2.4.2 Geschlechterrollen	70
2.4.3 Der Umgang mit Fremden und Minderheiten	73
2.5 Fazit	75
<b>3. Analyse von Rex Stouts Wolfe-Reihe</b>	78
3.1 Wolfe & Archie: Zur Konzeption der Figuren	79
3.2 Schema / Genrezugehörigkeit	82
3.3 Sozialgeschichtliche und weltpolitische Referenzen	84
3.3.1 Prohibition und Depression	84

3.3.2 Zweiter Weltkrieg	85
3.3.3 ‚McCarthyism‘: der ‚Kalte Krieg‘ innerhalb der USA	88
3.3.4 Die sozialistische Diktatur Jugoslawien	90
3.3.5 Korea- und Vietnamkriege	92
3.3.6 Die Bedrohung aus dem ‚Innersten‘: FBI & Watergate	94
3.4 Das vermittelte Weltbild: <i>class, gender, race</i>	96
3.4.1 Die Darstellung der amerikanischen (Klassen?)-Gesellschaft	96
3.4.2 Geschlechterrollen	99
3.4.3 Der Umgang mit Fremden und Minderheiten	101
3.5 Fazit	104
<b>II. Zwischen einer eigenständigen Tradition und der Einflussnahme englischsprachiger Vorbilder: Zum deutschsprachigen Kriminalroman der Vor- und Nachkriegszeit anhand der Werke Frank Arnaus</b>	106
<b>1. Der Kriminalroman in Deutschland: Bausteine einer ‚vergessenen‘ Geschichte</b>	106
1.1 Das Fehlen einer deutschen Tradition?	106
1.1.1 Zur Diskussion um ‚Schundliteratur‘	107
1.1.2 Vorläufer*innen und ‚literarische Ausnahmen‘	109
1.2 Eine andere Geschichte des deutschsprachigen Kriminalromans	113
1.2.1 Kriminalnovellen des 19. Jahrhunderts: Müllner & Temme	114
1.2.2 Detektive der Jahrhundertwende: Deutschsprachige Sherlock Holmes-Figuren	117
1.2.3 Rezeption und Einfluss der ‚Golden Age‘-Autor*innen	120
1.2.4 Der Kriminalroman im Nationalsozialismus	125
1.2.5 Zum Kriminalroman der Nachkriegszeit	129
<b>2. Analyse von Frank Arnaus Kriminalromanen</b>	131
2.1 Von Fred Porrr zu David Brewer: Detektivfiguren in Serien und Einzelwerken	132
2.2 Schema / Genrezugehörigkeit	135
2.2.1 ‚Justizkrimis‘	136
2.2.2 ‚Klassische‘ Detektivromane in Anlehnung an die ‚Golden Age‘-Autor*innen	139
2.2.3 ‚police procedurals‘	142
2.2.4 ‚Klassische‘ & ‚chronologisch erzählte‘ Detektivromane der Nachkriegszeit	145
2.3 Sozialgeschichtliche und weltpolitische Referenzen	147
2.3.1 Justizkritik in der Weimarer Republik	147
2.3.2 Das Dritte Reich	149
2.3.3 Politische Missstände in Lateinamerika	152
2.3.4 Kalter Krieg	156
2.3.5 Dekolonisierung in Afrika: Die Unabhängigkeitskriege in Algerien und Angola	157
2.4 Das vermittelte Weltbild: <i>class, gender, race</i>	159
2.4.1 Darstellung der Gesellschaftsstruktur	159
2.4.2 Geschlechterrollen	162
2.4.3 Der Umgang mit Fremden und Minderheiten	164
2.5 Fazit	165
Conclusio	168
Bibliographie	170
Abstract	180

## Vorwort

Der sogenannte „klassische Detektivroman“, der bis heute unsere Vorstellung von der Gattung des Kriminalromans prägt, ist, so Ulrich Schultz-Buschhaus, „unter den Romantypen des 20. Jahrhunderts sicherlich derjenige, in den am wenigsten Geschichte einzudringen vermochte; [er] [...] erscheint [...] a-historisch par excellence.“<sup>1</sup> Nach allgemeiner Meinung der Forscher\*innen handelt es sich bei diesem in der Zwischenkriegszeit äußerst populären Subgenre um die Fiktion einer idyllisch verklärten, heilen Welt, die die Realität als unproblematisch, geordnet und lückenlos durchschaubar darstellt und „von den aktuell drohenden historischen Prozessen wenig oder nichts“<sup>2</sup> weiß. Mit dem Vorwurf der eskapistischen Negation der geschichtlichen Gegenwart Hand in Hand geht immer auch jener des politischen Konservatismus, denn die Wiederherstellung der gegebenen Gesellschaftsordnung geschieht in der Regel durch einen weißen, männlichen, aus der Oberschicht stammenden Detektiv.<sup>3</sup>

Julian Symons hat festgestellt, dass sich die Kriminalliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg grundlegend veränderte; das „goldene Zeitalter“ des Detektivromans war zu Ende. Nicht nur wurde das in ihm vermittelte Gesellschaftsbild nach den grundlegenden weltpolitischen und sozialen Umwälzungen nach 1945 als unzeitgemäß empfunden und ein gesellschaftspolitisch relevanter Kriminalroman gefordert, der sich mit den Geschehnissen der Welt auseinandersetze anstatt sie zu negieren; auch hatten die Schrecken des Krieges bewiesen, wie trügerisch eine Weltsicht ist, die in ihrem grenzenlosen Optimismus von einem grundsätzlichen Sieg der Vernunft ausgeht:

Hinter den vor dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Detektivgeschichten stand die Überzeugung, daß menschliches Handeln sich durch Vernunft bestimmen lasse und daß die Tugend, die allgemein mit der etablierten Gesellschaftsordnung identifiziert wurde, am Ende den Sieg davontragen müsse. Die Kriminalautoren der Nachkriegszeit identifizierten sich nicht mehr mit dieser Sichtweise, sahen sie sich doch einer Welt gegenüber, in der die deutschen Truppen nur durch die größere militärische Macht der Alliierten bezwungen worden waren und in der Konzentrationslager und die Atombombe die liberalen Vorstellungen einer beherrschenden Vernunft der Lächerlichkeit preisgaben. So zeigten die jüngeren Autoren kein Interesse mehr an Rätselspielen im luftleeren Raum.<sup>4</sup>

Während junge Autor\*innen nun also unter einem anderen Vorzeichen zu schreiben begannen, erwies sich die Situation für schon etablierte Schriftsteller\*innen des Genres als problematischer. Wie sollten sie mit ihren beliebten Seriedetektiv\*innen und dem Schema des klassischen Detektivromans nach dem Zweiten Weltkrieg umgehen? Den veränderten Zeitgeist und die

---

<sup>1</sup> Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt am Main: Athenaeon 1975. S.101

<sup>2</sup> Ebd., S.104

<sup>3</sup> In Bezug auf die Ermittlerinstanz wird in weiterer Folge immer wieder auf das Gendern verzichtet, weil entweder explizit männliche Detektivfiguren angesprochen werden, im Rahmen dieser Untersuchung nicht verifiziert werden kann, ob die in der Sekundärliteratur getroffenen, allgemeinen Aussagen auch für die raren Detektivinnen der Zeit gelten, oder aus einer gewissen Zeitspanne einfach keine weiblichen Detektivfiguren/ Polizistinnen/ Staatsanwältinnen ect. bekannt sind.

<sup>4</sup> Symons, Julian: *Auf dem Wege zur ‚Crime Novel‘*. In: Becker, Jens-Peter / Buchloh, Paul Gerhard [Hrsg.]: *Der Detektiv erzählt auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1977. S.375 – S.379, hier S.377

neuen Bedingungen der Nachkriegsgesellschaft ignorieren und weitermachen wie bisher? Den eigenen ‚Great Detective‘ und die zugehörige Reihe vollkommen aufgeben und sich einem anderen Subgenre bzw. gleich einer anderen Art von Literatur zuwenden? Oder Modifizierungen in Bezug auf Ermittler\*in, Struktur oder Wesen ihrer Werke vornehmen?

Da sich die Frage nach dem Verhalten der ‚Golden Age‘-Autor\*innen nach Ende der als „goldenes Zeitalter“ bekannten Periode als interessantes, aber bisher noch nicht erforschtes Themengebiet erweist, wird im ersten Teil dieser Masterarbeit anhand zweier ihrer Vertreter\*innen, der Engländerin Margery Allingham und des Amerikaners Rex Stout, analysiert, welche Strategien Autor\*innen von Detektivserien im Umgang mit diesem Problem anwandten und ob – bzw. hinsichtlich welcher Aspekte – von einer Veränderung der Nachkriegs- zu den Vorkriegsromanen gesprochen werden kann.

Eine andere spannende Fragestellung ist, ob es sich bei dem hier angesprochenen Gegenstand der nostalgisch verklärten, eskapistischen Detektivgeschichte und ihrem „Niedergang“ nach 1945 um eine rein in der angelsächsischen Welt zu verortende Problematik handelt, oder ob sie durch den großen weltweiten Einfluss des britischen und amerikanischen Detektivromans auch für andere Sprachräume von Relevanz ist. Aus diesem Grund soll im zweiten Teil der Arbeit durch die beispielhafte Untersuchung des Œuvres des deutschen Autors Frank Arnau zumindest für den deutschsprachigen Kriminalroman herausgefunden werden, inwieweit dieser vor dem Zweiten Weltkrieg durch die angelsächsischen Vorbilder geprägt war, auf welche Weise er sich nach 1945 veränderte, sowie, ob bezüglich der Entwicklungstendenzen innerhalb des Œuvres Ähnlichkeiten zu den englischsprachigen Beispielen bestehen.

## 1. Auswahl der Autor\*innen

Margery Allingham und Rex Stout, die in zahlreichen Sekundärliteraturwerken als Beispiele für ‚Golden Age‘-Autor\*innen genannt werden, zeichnen sich beide durch eine gewisse Popularität in England und in Amerika aus, die dank TV-Adaptionen und Wiederauflagen bis heute anhält; im Gegensatz zu z.B. Agatha Christie sind sie aufgrund unzulänglicher Übersetzungen im deutschsprachigen Raum jedoch nie wirklich bekannt geworden. Für die Analyse wurden sie vor allem deswegen gewählt, weil einerseits die Werke ihrer Detektivromanreihen zu Albert Campion und Nero Wolfe einen langen Zeitraum von den 20er/30er Jahren bis hin zu den 60er/70er Jahren abdecken und andererseits, weil belegt ist, dass Allingham und Stout selbst sich während des Zweiten Weltkrieges sozial oder politisch engagierten – was bedeutet, dass beide Schriftsteller\*innen also zumindest auf einer persönlichen Ebene die idyllisch verklärte Fantasiewelt gegen aktive Partizipation tauschten. Die Analyse wird zeigen, ob diese Erfahrungen auch auf irgendeine Art und Weise in ihren Werken der Kriegs- und Nachkriegszeit reflektiert werden.

Ging es bei den angelsächsischen Autor\*innen darum, die für die Zwecke dieser Arbeit passendsten aus den Vertreter\*innen des ‚Golden Age‘ auszuwählen, so gestaltete sich die Suche nach einer\*inem vergleichbaren deutschsprachigen Autor\*in als sehr viel schwieriger. Neben einer vollkommen unzureichenden Dokumentation deutschsprachiger Kriminalromanautor\*innen dieser Epoche, welche das Vorhaben zusätzlich erschwerte, ergab sich als Problem einerseits, dass die Rezeption des klassischen Detektivromans im deutschsprachigen Raum erst spät einsetzte und durch den Krieg sofort gestoppt wurde, weswegen wenige deutschsprachige Autor\*innen mit den Entwicklungen der Gattung seit Sherlock Holmes in Berührung kamen, und andererseits, dass die wenigen Schriftsteller\*innen, die in den 30er Jahren Romanreihen zu verfassen begannen, entweder emigrierten und sich vom Genre abwandten (Egon und Osso Eis, Stefan Brockhoff), starben (Friedrich Glauser) oder durch ihre nationalsozialistische Gesinnung für eine sozialkritische Analyse nicht in Frage kamen (Edmund Finke). Schlussendlich wurde der heute völlig in Vergessenheit geratene Frank Arnau gewählt, der zwar keine durchgehende Serie schrieb, sich aber von den 20er bis hin zu den 60er Jahren im Genre des Kriminalromans bewegte, seinerzeit als einer der bekanntesten deutschsprachigen Autor\*innen der Gattung galt und in seinen Werken unter anderem auch durch Elemente des klassischen Detektivromans beeinflusst wurde.

## 2. Textkorpus

Gegenstand der Analyse sind 17 Romane von Margery Allingham, 33 Romane und drei Novellen von Rex Stout, sowie 24 Werke von Frank Arnau. Werden bei Letzterem alle Bücher einbezogen, die Elemente des Kriminalromans beinhalten (und von denen noch Exemplare existieren<sup>5</sup>), so beschränkt sich das Textkorpus bei den beiden angelsächsischen Autor\*innen auf solche Werke, die der *Campion-* bzw. der *Wolfe-*Reihe zuzuordnen sind. In Bezug auf Allingham ist dabei anzumerken, dass der Roman *Cargo of Eagles* (1968), welcher nach dem Tod der Schriftstellerin von ihrem Ehemann vollendet wurde, unbeachtet gelassen wird, da nicht mehr bestimmt werden kann, bis zu welchem Grad es sich dabei wirklich um ihr Werk handelt. Auch ist zu erwähnen, dass von dem grundsätzlichen Entschluss, nur Romane zu berücksichtigen und Allinghams und Stouts Novellen- und Kurzgeschichtenbände auszusparen, Stouts während des Zweiten Weltkrieges verfasste Novellen ausgenommen sind – diese drei kurzen Erzählungen werden, da sie hinsichtlich ihres propagandistischen Tons höchst interessant scheinen, ebenfalls in die Analyse inkudiert.

---

<sup>5</sup> Im Zuge der Recherche wurden alle im *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller* bibliographierten Werke Arnaus im KVK sowie im Deutschen Literaturarchiv Marbach – wo Arnaus Nachlass liegt – auf ihr Vorhandensein hin überprüft und festgestellt, ob Elemente des Kriminalromans enthalten sind. Unglücklicherweise scheint von einigen Werken kein einziges Exemplar mehr zu existieren, weswegen es leider nicht möglich ist, zu beurteilen, ob sie für die vorliegende Masterarbeit relevant gewesen wären.

### 3. Methodik & Forschungsfragen

Wie schon der Name der Disziplin verrät, ist der Vergleich, der in verschiedenen Sozial- Geistes und Kulturwissenschaften angewandt wird, um Erkenntnisgewinn zu erlangen, die bevorzugte Methode der Komparatistik. Vorausgesetzt wird, dass mindestens zwei Vergleichsgegenstände (*comparandum* und *comparatum*) zumindest eine verbindende Eigenschaft (*tertium comparationis*) gemeinsam haben.<sup>6</sup> Hinsichtlich der Frage nach der Art des Vergleichs, die verflochten ist mit jener nach der Beschaffenheit der Beziehung der Vergleichsobjekte zueinander, wird in dieser Masterarbeit dem theoretischen Konzept Dionýz Ďurišins gefolgt,<sup>7</sup> der zwischen dem genetischen und dem typologischen Vergleich unterscheidet:<sup>8</sup> In ersterem Fall werden Ähnlichkeiten auf konkrete genetische Beziehungen zurückgeführt – d.h. ein\*e Autor\*in kennt das Werk einer\*eines anderen –, wobei Ďurišin einerseits zwischen *direkten* (Kontakt durch Lektüre des Originalwerkes) und *vermittelten* (Kontakt durch Vermittlerinstanz), und andererseits zwischen *externen* (Wirkung, z.B. in Form von literarischem Informationsaustausch) und *internen* Kontakten (Einfluss auf das eigene Werk<sup>9</sup>) differenziert. In zweiterem Fall basieren Gemeinsamkeiten auf typologischen Zusammenhängen; das bedeutet, sie ergeben sich aus Gesetzmäßigkeiten allgemeineren Charakters, ohne dass die zu vergleichenden Autor\*innen Kenntnis voneinander gehabt hätten. Hier teilt Ďurišin in *gesellschaftlich-typologische* (Rückführung auf soziale oder ideelle Faktoren), *literarisch-typologische* (Ähnlichkeiten der literarischen Entwicklung, z.B. Epochen) und *psychologisch-typologische* (Gemeinsamkeit durch psychologisch bedingte Offenheit für bestimmte Fragestellungen) Analogien oder Unterschiedlichkeiten ein.

Im Zuge dieser Arbeit wird der Vergleich in drei Schritten vollzogen, wobei die Auseinandersetzung mit den ersten beiden Vergleichsebenen in den Einzelanalysen, jene mit der dritten Ebene dann in der abschließenden Conclusio stattfindet:

1. *Vergleich der Vorkriegswerke der Autor\*innen mit dem in der Sekundärliteratur beschriebenen „idealtypischen“ klassischen Detektivroman.* Um feststellen zu können, inwieweit die nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten Werke sich vom Modell der ‚Golden Age novel‘ fortbewegen, muss erst einmal analysiert werden, wie nahe die in der Zwischenkriegszeit entstandenen Romane dem Schema sind: Entsprechen die Figu-

---

<sup>6</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Erich Schmidt 2013<sup>3</sup>. S.39

<sup>7</sup> Neben Ďurišin haben sich u.a. Manfred Schmeling und Angelika Corbineau-Hoffmann theoretisch mit der Methodik der Komparatistik beschäftigt, wobei Schmelings fünf Vergleichstypen an Ďurišin anknüpfen und sein Konzept weiterentwickeln, bzw., wie kritisch angemerkt werden kann, verweichen. Corbineau-Hoffmann orientiert sich im Gegensatz dazu in ihrem Fünf-Ebenen-Modell nicht an den verglichenen Gegenständen, sondern arbeitet verschiedene zu vergleichende Aspekte heraus, um Komparatist\*innen eine Hilfestellung im konkreten Textvergleich anzubieten. Vgl. dazu: Zelle, Carsten: *Vergleich*. In: Hölter, Achim / Zymner, Rüdiger [Hrsg.]: *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013. S.129 – S.134, hier S.130f.

<sup>8</sup> Vgl. Ďurišin, Dionýz: *Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge*. In.: Ziegengest, Gerhard [Hrsg.]: *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung*. Berlin: Akademie Verlag 1968. S.47 – S.58

<sup>9</sup> Ďurišin beschreibt als Formen der aktiven literarischen Wirkung die Reminiszenz, Anregung, Kongruenz (Entlehnung, Imitation, Adaption, Ähnlichkeit, Variation), Filiation, Parodie, Travestie und Grotteske. Vgl. ebd., S.53

renkonzeption und die Struktur den Genrekonventionen? Sind alle wichtigen Elemente des klassischen Detektivromans enthalten? Handelt es sich wirklich um, wie Julian Symons meint, „Rätselspiele[...] im luftleeren Raum“?<sup>10</sup> Ist das Weltbild der Autor\*innen als so konservativ zu interpretieren, wie dies der Gattung nachgesagt wird?

In Bezug auf Arnau ist zusätzlich zu fragen: Sind seine Werke eher von der angelsächsischen oder der deutschen Tradition des Kriminalromans beeinflusst? Wie wirkt sich dies aus? Auf welche Weise wird, auch durch die verspätete Rezeption des Subgenres, mit dem klassischen Detektivroman umgegangen?

2. *Vergleich der Vorkriegswerke der Autor\*innen mit den Kriegs- und Nachkriegswerken.* Welche Auswirkungen hatten die Bedrohungen des Krieges auf die zu dieser Zeit entstandenen Werke der ausgewählten Schriftsteller\*innen? Sind sie als Flucht vor oder als kritisches Engagement mit dem Chaos des Krieges zu lesen? Ist hinsichtlich der Figurenkonzeption oder der Genrekonventionen eine langfristige Veränderung im Werk zu bemerken? Wenn die Autor\*innen zuvor ahistorisch verortet waren, bleiben sie es oder üben sie nun Sozialkritik in den Werken? Verändert sich das Weltbild der Autor\*innen?
3. *Vergleich zwischen Margery Allingham, Rex Stout und Frank Arnau.* Gibt es Ähnlichkeiten bei den Strategien, die die Schriftsteller\*innen wählen? Ist die Entwicklung des deutschen Kriminalromans bei Arnau mit den englischsprachigen Beispielen vergleichbar? Ist eine allgemeine Tendenz festzustellen?

In Bezugnahme auf Đurišin kann hier von einem typologischen Vergleich, genauer gesagt von einer Mischung aus gesellschaftlich-typologischem und literarisch-typologischem Vergleich gesprochen werden, da die Vergleichbarkeit durch das Schreiben innerhalb derselben Gattung, sowie durch die Partizipation an den gleichen historischen Bedingungen gegeben ist. Eine genetische Beziehung der Schreibenden zueinander wird ausgeschlossen, da nichts darauf hinweist, dass eine\*r der Autor\*innen mit dem Œuvre eines der anderen Vergleichssubjekte vertraut gewesen wäre.

#### 4. Vorgangsweise

Wie Rolf Grimminger anmerkt, können „literarische Kunstwerke oder philosophische Literatur [...] ohne Kenntnis jener sozialen Wirklichkeit, die sie in ihren Sprachformen stets schon zu Sinnzusammenhängen verarbeitet haben, nur unzureichend oder gar falsch“<sup>11</sup> interpretiert werden. Über diese allgemeine Beobachtung hinausgehend, folgt die hier vorliegende Untersuchung einem sozialgeschichtlichen Forschungsansatz; im Mittelpunkt steht die Verzahnung literari-

---

<sup>10</sup> Vgl. Fußnote 4

<sup>11</sup> Grimminger, Rolf: *Vorbemerkung*. In: Ders. [Hrsg.]: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 3. Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680 – 1789*. München [u.a.]: Hanser 1980. S.7 – S.12, hier S.7

schen Schaffens mit dem gattungshistorischen Kontext, sowie ihre Durchdringung von sozial- und weltgeschichtlichen Ereignissen. Aus diesem Grund ist eine historische Einbettung in die Gattungstraditionen des englisch- und deutschsprachigen Kriminalromans eine Bedingung für die Durchführung der Analyse, welche in Form eines Theoriekapitels zu Beginn jedes der beiden Hauptteile erfolgt: Einerseits werden die Meilensteine des ‚whodunit‘ näher betrachtet und ein Überblick über den klassischen Detektivroman gegeben, andererseits wird nach einer Diskussion über das scheinbare Fehlen einer eigenständigen Tradition die (doch existierende, aber lange ignorierte) Geschichte des deutschsprachigen Kriminalromans rekonstruiert, die zwischen Eigenständigkeit und Einfluss der englischsprachigen Vorbilder zu verorten ist.

Den Theoriekapiteln folgen die drei Analysekapitel zu Margery Allinghams *Campion*-Serie, Rex Stouts *Wolfe*-Reihe und Frank Arnau's Kriminalromanen. Diese sind jeweils in vier Unterkapitel geteilt: (1) die Analyse der Detektivfiguren, (2) die Untersuchung des Schemas bzw. (bei Uneinheitlichkeit innerhalb des zu analysierenden Textkorpus) der heterogenen Genrezugehörigkeiten, (3) die Erläuterung und Einbettung in den historischen Kontext etwaiger in den Texten vorkommender sozialgeschichtlicher und weltpolitischer Referenzen, durch welche die sozialkritisch-politische Dimension der Werke bestimmt werden kann, und (4) die Auseinandersetzung mit dem in den Romanen vermittelten Weltbild, welches anhand der Trias Klasse, „Rasse“/Ethnizität und Geschlecht konstruiert wird. Diese drei „Achsen der Ungleichheit“ bezeichnen, so Cornelia Klinger und Gudrun-Alexi Knapp, Verhältnisse, die „auf ebenso unterschiedliche wie nachhaltige Weise die Ungleichheitsstruktur nahezu aller Gesellschaften prägen“<sup>12</sup> und werden, wie in der Sekundärliteratur immer wieder betont wird, im klassischen Detektivroman intensiv verhandelt.<sup>13</sup> Aus diesem Grund eignen sich die Kategorien *class*, *gender* und *race* als Analysewerkzeuge, um die den Werken inhärente Haltung als „konservativ“ oder „progressiv“ zu bestimmen. Im Zuge der Analyse werden solche Werke, die die herrschenden gesellschaftlichen Machtstrukturen und Unterdrückungsmechanismen verteidigen, als konservativ eingestuft, während der kritische Blick auf eben diese auf ein weltoffeneres, progressiveres Weltbild schließen lässt.

---

<sup>12</sup> Klinger, Cornelia / Knapp, Gudrun-Alexi: *Achsen der Ungleichheit – Achsen der Differenz. Verhältnisbestimmungen von Klasse, Geschlecht, „Rasse“/Ethnizität*. In: *Transit*. Jg.15 (2005) Nr.29. S.72 – S.95, hier S.73

<sup>13</sup> So meint etwa Catherine Nickerson: „The genre is deeply enmeshed with [...] gender roles and privileges, racial prejudice and the formation of racial consciousness, the significance and morality of wealth and capital, and the conflicting demands of privacy and social control.” (Nickerson, Catherine: *Murder as Social Criticism*. In: *American Literary History*. Jg.9 (1997) Nr.4. S.744 – S.757, hier S.744)

## Einleitung: Zur Terminologie- und Definitionsproblematik

In der Sekundärliteratur wurden schon unzählige Versuche, den Kriminalroman zu definieren und von anderen Gattungen abzugrenzen, unternommen, jedoch gestaltet sich dieses Unterfangen als schwierig, handelt es sich doch hierbei um „ein zu vielfältiges, schillerndes, chamäleonartiges Phänomen [...]“.<sup>14</sup> Die Gefahr besteht einerseits darin, die Gattung zu breit anzulegen – wenn man davon ausgeht, dass alleine das Vorkommen eines Verbrechens reicht, um ein Buch zum Kriminalroman zu machen, müssten große Teile der Weltliteratur hier dazugezählt werden – und andererseits darin, sie zu eng zu fassen, etwa, wenn man sich auf Romane beschränkt, in denen eine Detektivfigur vorkommt.

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich durch die Tatsache, dass in der Sekundärliteratur keinerlei Einigkeit über die zu verwendende Terminologie herrscht: Begrifflichkeiten wie ‚Kriminalroman‘, ‚Detektivroman‘, ‚Kriminalerzählung‘, oder ‚Detektiverzählung‘ werden von den diversen Forscher\*innen auf verschiedene Weise und in unterschiedlicher Hierarchiestellung zueinander verwendet, gar nicht erst zu sprechen von den englischen Termini ‚detective novel‘, ‚whodunit‘, ‚mystery novel‘ oder ‚crime novel‘. Neben der generellen Verwirrung, was denn nun eigentlich genau gemeint sei – die gesamte Gattung oder eine Spielart dieser –, liegt die Problematik auch in der Abgrenzung zur Verbrechensliteratur und zum Thriller, die teilweise als Subgenres, teilweise aber als außerhalb der Gattung stehend betrachtet werden. Um einen Einblick in die Variationsbreite der Definitionsmöglichkeiten zu geben, sollen in weiterer Folge kurz verschiedene Ansätze vorgestellt werden.

### 1. Abgrenzung zur Verbrechensliteratur

Als erste deutsche Definition, die zwischen zwei Formen des Erzählens unterscheidet,<sup>15</sup> gilt jene von Richard Alewyn (1963):

Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die der Aufdeckung eines Verbrechens. [...] Im Kriminalroman wird der Verbrecher dem Leser früher bekannt als die Tat und der Her gang der Tat früher als ihr Ausgang. Im Detektivroman dagegen ist die Reihenfolge umgekehrt.<sup>16</sup>

Alewyns Verwendung der Begriffe wurde wenige Jahre später von Rainer Schönhaar aufgegriffen und erweitert; dieser unterscheidet zwischen „dem Verbrecherroman oder der Kriminalerzählung im weiteren“,<sup>17</sup> sowie „der Detektiverzählung im engeren Sinne.“<sup>17</sup> Unabhängig davon, dass Schönhaar aufgrund seines Fokus auf Novellen den Terminus ‚Erzählung‘ gegenüber jenem des ‚Romans‘ bevorzugt, nennt er drei Hauptfaktoren, die die beiden „Schwestergat-

---

<sup>14</sup> Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2015. S.7

<sup>15</sup> Vgl. Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. München: Winkler 1983<sup>2</sup>. S.56

<sup>16</sup> Alewyn, Richard: *Das Rätsel des Detektivromans*. In: Frisé, Adolf [Hrsg.]: *Definitionen. Essays zur Literatur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1963. S.117 – S.136, hier S.119

<sup>17</sup> Schönhaar, Rainer: *Novelle und Kriminalschemata. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*. Berlin [u.a.]: Gehlen 1969. S.32

tung[en]<sup>18</sup> voneinander trennen: Erstens geht es bei der Kriminalerzählung „stofflich und thematisch um den äußeren und inneren Verlauf eines Verbrecherschicksals“,<sup>19</sup> während es sich bei der Detektiverzählung „um einen einzelnen verschlüsselten Fall“<sup>19</sup> handelt. Zweitens kann Erstere sich „romanhafte Breite“<sup>19</sup> erlauben, Letztere ist aber durch ein gewisses Schema eingeschränkt; und drittens existiert die Gattung des Verbrecherromans im Gegensatz zur Detektiverzählung historisch gesehen schon sehr lange.

Komplett konträr zu der von Alewyn und Schönhaar praktizierten Verwendung von ‚Kriminalroman‘ als ‚Verbrecherroman‘, die auch von einigen englischen Forschenden angewandt wird,<sup>20</sup> meint Hans Daiber: „Ohne ihn, den Detektiv, sind die „Kriminalromane“ nur Verbrechergeschichten.“<sup>21</sup> Während Helmut Heißenbüttel den ‚Detektivroman‘ völlig mit dem ‚Kriminalroman‘ gleichsetzt<sup>22</sup> und Gerhard Schmidt-Henkel fordert, dass ‚Kriminalroman‘ (im Sinne des Verbrecherromans) und ‚Detektivgeschichte‘ beide unter dem Oberbegriff ‚Kriminalroman‘ zusammengefasst werden sollen,<sup>23</sup> verwendet Edgar Marsch den Begriff ‚Kriminalerzählung‘ für alle „literarische[n] Kriminalfälle“<sup>24</sup>. Seiner Ansicht nach gibt es keinen wesentlichen Unterschied zwischen jenen Romanen, in denen eine Detektivfigur vorkommt, und den Verbrechergeschichten, in welchen „[a]nstelle des analytischen Mediums >Detektiv<“<sup>25</sup> andere Mittel zur Detektion eingesetzt werden.

Beschäftigt man sich mit der neueren Sekundärliteratur zu diesem Thema, so ist die Tendenz erkennbar, die Verbrechensliteratur, in deren Mittelpunkt die Motivation der\*des Verbrecher\*in, sowie ihre\*seine damit verbundenen äußeren und inneren Konflikte stehen und zu der wichtige Werke der Weltliteratur (wie etwa Sophokles‘ *König Ödipus*, Shakespeares *Macbeth* oder Dostojewskis *Schuld und Sühne*) zählen, grundsätzlich außerhalb der Gattung des Kriminalromans anzusiedeln. Es wird jedoch in Bezugnahme auf Werke, die inhaltlich zur Verbrechensliteratur gehören, aber durchaus auch als Kriminalromane bezeichnet werden könnten, immer mehr betont, dass die Übergänge zwischen diesen beiden Gattungen fließend sind – unter anderem durch den vor Kurzem entstandenen Hybridbegriff ‚Beinahekrimi‘.<sup>26</sup>

---

<sup>18</sup> Ebd., S.37

<sup>19</sup> Ebd., S.33

<sup>20</sup> Alma Murch beschreibt die ‚detective story‘ z.B. als „a tale in which the primary interest lies in the methodical discovery, by rational means, of the exact circumstances of a mysterious event or series of events“, während ihrer Meinung nach bei der ‚crime story‘ der Fokus auf dem Verbrechen liegt. (Murch, A. E.: *The Development of the Detective Novel*. London: Owen 1968<sup>2</sup>. S.11)

<sup>21</sup> Daiber, Hans: *Nachahmung der Vorsehung*. In: Vogt, Jochen [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. II]. München: Fink 1971. S.421 – S.436, hier S.428

<sup>22</sup> Vgl. Heißenbüttel, Helmut: *Spielregeln des Kriminalromans*. In: Žmegač, Viktor [Hrsg.]: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum 1971. S.203 – S.219, hier S.208

<sup>23</sup> Vgl. Schmidt-Henkel, Gerhard: *Kriminalroman und Trivilliteratur*. In: ebd. S.149 – S.176, hier S.149

<sup>24</sup> Marsch: *Die Kriminalerzählung*, S.15

<sup>25</sup> Ebd., S.16

<sup>26</sup> Sarah Michaelis bestimmt drei verschiedene Kategorien der ‚Beinahekrimis‘: erstens im Sinne eines ‚noch nicht ganz Krimis‘, zweitens im Sinne eines ‚Krimi-Plus‘ und drittens im Sinne eines ‚unter anderem auch‘. Vgl. Michaelis, Sarah: ‚Beinahekrimi‘ und ‚Gattungsvervielfältigung‘. In: Thielking, Sigrid / Vogt, Jochen [Hrsg.]: ‚Beinahekrimi-

## 2. Abgrenzung zum Thriller

Vielleicht noch schwieriger als die Abgrenzung zur Verbrechensliteratur ist jene zum Thriller, der, selbst ein „verschwommener Begriff“,<sup>27</sup> je nach Meinung der Forschenden unterschiedlichste Formen vom Spionageroman und vom politischen Thriller über den Western und den Psychothriller bis hin zur ‚Hard-boiled novel‘ umfassen kann.<sup>28</sup> Zum ersten Mal 1896 belegt, bedeutete der Begriff damals „shocker“,<sup>29</sup> bzw. „sensational play or story“;<sup>29</sup> heute haben die verschiedenen Spielarten des Thrillers vor allem „an emphasis on physical danger and action over in-depth character study“,<sup>30</sup> eine lineare Plotstruktur, sowie den Kampf des Individuums gegen eine übermächtige Kraft gemeinsam. Fest steht, dass nicht alle, aber doch manche Subgenres des Thrillers eng mit dem Kriminalroman in Verbindung stehen – weswegen immer wieder Versuche unternommen werden, die Gattungen einerseits voneinander abzugrenzen, und andererseits, die eine als Subgenre der anderen zu begreifen.<sup>31</sup>

Tzvetan Todorov beschreibt in seinem berühmten Essay *The Typology of Detective Fiction* den grundlegenden Unterschied zwischen den beiden darin, dass im Thriller die Erzählung konsequent voranschreitet, während der ‚whodunit‘ nicht aus einer, sondern aus zwei Geschichten besteht: „the story of the crime and the story of the investigation“,<sup>32</sup> wobei die eine berichtet, was wirklich geschehen ist, und die andere davon erzählt, auf welche Weise es zur Enthüllung der Ersteren kommt. Als Konsequenz dessen werden bei den Lesenden völlig andere Gefühle geweckt:

[...] we realize here that two entirely different forms of interest exist. The first can be called *curiosity*; it proceeds from effect to cause: starting from a certain effect (a corpse and certain clues) we must find its cause (the culprit and his motive). The second form is *suspense* and here the movement is from cause to effect: we are first shown the causes the initial *données* (gangsters preparing a heist), and our interest is sustained by the expectation of what will happen, that is, certain effects (corpses, crimes, fights).<sup>33</sup>

Auch für Peter Nusser, der in seinem Werk *Der Kriminalroman* idealtypische Modelle des Detektivromans und des Thrillers beschreibt, stellt die „Geheimnis -oder Rätselspannung“<sup>34</sup> einerseits, und die „Zukunftsspannung“<sup>35</sup> andererseits ein wichtiges Element der jeweiligen Form dar. Wie auch Todorov, fasst er die Begrifflichkeiten dabei sehr eng – so zielt er bei der Skizzie-

---

mis‘ – *Beinahe Krimis!?* Bielefeld: Aisthesis 2014. S.19 – S.32; vgl. auch Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*, S.9

<sup>27</sup> Becker, Jens-Peter: *Der englische Spionageroman: historische Entwicklung, Thematik, literarische Form*. München: Goldmann 1973. S.14

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S.21

<sup>29</sup> Ebd., S.14

<sup>30</sup> Simpson, Philip: *Noir and the Psycho Thriller*. In: Horsley, Lee / Rzepka, Charles J. [Hrsg.]: *A Companion to Crime Fiction*. Oxford [u.a.]: Wilney-Blackwell 2010. S.187 – S.197, hier S.187

<sup>31</sup> Interessant ist, dass Forschende zum Thriller den Detektivroman diesem als Subgenre unterordnen, während Literaturwissenschaftler\*innen, die zum Themengebiet des Kriminalromans arbeiten, genau umgekehrt agieren. Vgl. Becker: *Der englische Spionageroman*, S.21

<sup>32</sup> Todorov, Tzvetan: *The Typology of Detective Fiction*. In: McNees, Eleanor [Hrsg.]: *The Development of the Novel. Literary Sources & Documents. Vol. III: The Nineteenth-Century Novel. The English Novel: Scott to James*. Robertsbridge: Helm Information Ltd. 2006. S.473 – S.480, hier S.475

<sup>33</sup> Ebd., S.477

<sup>34</sup> Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2009<sup>4</sup>. S.32

<sup>35</sup> Ebd., S.56

nung des Detektivromans rein auf jene Spielart der Gattung ab, die in der Tradition Edgar Allan Poes um die Jahrhundertwende entstand und von den Autor\*innen des ‚Golden Age‘ weiterentwickelt wurde, während er sich bei der Beschreibung des Thrillers vor allem auf die dem Detektivroman nahestehende ‚Hard-boiled school‘ stützt. Wenn Nusser den Begriff ‚Kriminalroman‘ also als Oberbezeichnung für die gesamte Gattung verwendet, deren Subgenres der Detektivroman und der Thriller darstellen, so muss immer mitbedacht werden, dass hiermit nur bestimmte Formen des Letzteren gemeint sind.

### 3. Zur Verwendung der Begrifflichkeiten in dieser Arbeit

Da es dem allgemeinen Sprachgebrauch entspricht, erscheint es sinnvoll, den Begriff ‚Kriminalroman‘ als Bezeichnung für die gesamte Gattung zu verwenden, der mehrere Subgenres untergeordnet sind. Zwar ist es, wie schon oben erwähnt, schwierig, eine allgemeingültige Definition für den Kriminalroman zu geben; als für die Zwecke dieser Arbeit brauchbare Arbeitsdefinition erweist sich aber jene des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft*, welche solche Werke als Kriminalromane bezeichnet, die „in sowohl typologisierten als auch ‚freien‘ Erzählmustern von Verbrechen und deren Aufklärung“<sup>36</sup> berichten.

Nimmt der unter diesem Oberbegriff substituierte Detektivroman (auch bezeichnet als ‚detective fiction‘, ‚whodunit‘ ect.) unter den literarischen Genres eine Sonderstellung ein, da er thematisch, formal und erzählstrukturell genau definiert ist,<sup>37</sup> scheint es, wie Thomas Kniesche anhand diverser Definitionsversuche zeigt, problematisch, Kriminalromane zu fassen, die keine Detektivromane sind: „Als Detektivroman ist der Kriminalroman ohne große Schwierigkeiten definierbar, in seinen anderen Spielarten oder Untergattungen ist das jedoch nicht so einfach möglich.“<sup>38</sup> Aus diesem Grund ist es notwendig, in der Konfrontation mit Werken, die zu den „Nachbargattungen“ Thriller und Verbrechenliteratur zählen, individuell zu prüfen, inwieweit diese auch als Kriminalromane oder ‚Beinahekrimis‘ betrachtet werden können.

---

<sup>36</sup> Wörtche, Thomas: *Kriminalroman*. In: Fricke, Harald et al [Hrsg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H – O*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2007<sup>3</sup>. S.342 – S.345, hier S.342

<sup>37</sup> Vgl. Vogt, Jochen: *Erweiterte Erzählform und zeitgeschichtliche Perspektive: Robert Wilson*. In: Nünning, Vera [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman: Genres, Entwicklungen, Modellinterpretationen*. Trier: Wiss. Verl. Trier 2008. S.225 – S.239, hier S.225

<sup>38</sup> Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*, S.9

# I.

## **Kontinuität und Veränderung in Detektivromanreihen der ‚Golden Age‘-Tradition: Eine beispielhafte Analyse von Margery Allinghams & Rex Stouts Werken der Vor- und Nachkriegszeit**

### **1. ‚The whodunit‘: Zur Geschichte einer angelsächsischen Gattung**

Das Theoriekapitel soll die Geschichte des Detektivromans in England und Amerika von seinen Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg nachzeichnen, wobei ein besonderer Fokus auf das in dieser Masterarbeit im Mittelpunkt stehende Subgenre des klassischen Detektivromans im ‚Golden Age‘ gelegt wird.

#### 1.1 Poe, Doyle & all the rest: Meilensteine der frühen englischsprachigen ‚detective fiction‘

##### 1.1.1 Zur ‚Vorgeschichte‘

Die Frage, wieso die Gattung des Detektivromans erst in der Neuzeit – und auch dann vergleichsweise spät – entstand, hat Forscher\*innen immer wieder beschäftigt. Die Antwort scheint mit der in dieser Epoche stattfindenden Veränderung der Gerichtsbarkeit verbunden zu sein, denn, wie E. M. Wrong meint, kann es keine Detektiv\*innen geben, solange „die Öffentlichkeit keine Vorstellung davon hat, wie man einen Beweis erbringt, und wenn ein normales Strafverfahren sich aus Festnahme, Folter, Geständnis und Tod zusammensetzt.“<sup>39</sup> Die im späten 18. Jahrhundert infolge der Aufklärung vollzogene Ablösung dieser Methoden zur Wahrheitsfindung durch den Indizienbeweis machte auch in der Realität erstmals Detektion erforderlich, weswegen die neue Strafprozessform nicht nur als Voraussetzung für die Entstehung von Detektivliteratur betrachtet werden muss, sondern auch die Gründung und den allmählichen Aufbau von eigens dafür zuständigen Organisationen in England (Bow Street Runners, 1748; Metropolitan Police, 1829), Frankreich (Sûreté, 1812) und Preußen (Kriminalabteilung IV, 1830) nach sich zog.<sup>40</sup> Dennoch reicht die literarische Beschäftigung mit Verbrechen und Verbrecherfiguren natürlich weit länger zurück – hier ist einerseits auf die seit Beginn der Neuzeit existierenden Abenteuer- und Verbrechergeschichten wie etwa *Robin Hood* zu verweisen, in denen der Held als Verbrecher erscheint, und andererseits auf den nach dem berühmten Londoner Gefängnis Newgate benannten *Newgate Calendar*, der als „archetype of pre-detective crime sto-

---

<sup>39</sup> Wrong, E.M.: *Einleitung zu ‚Crime and Detection‘*. In: Becker / Buchloh [Hrsg.]: *Der Detektivroman auf der Spur*. S.116 – S.133, hier S.117

<sup>40</sup> Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*, S.37; vgl. ebenso Nusser: *Der Kriminalroman*, S.71

ries“<sup>41</sup> bezeichnet werden kann: In diesen, ab der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheinenden und zuerst von Gefängnisgeistlichen verfassten Texten wird von den „Karrieren“ englischer Verbrecher\*innen erzählt, wobei diese im Gegensatz zu den Verbrechergeschichten als Bösewichte und Sünder\*innen behandelt werden, die zu fassen und hinzurichten sind. Dabei ist die Schuld der\*des Täter\*in entweder von vornherein durch die Indizienlage offensichtlich oder die\*der Verbrecher\*in gesteht bei erster Gelegenheit; im Mittelpunkt der Geschichten stehen Bestrafung und Exekution.<sup>42</sup> Wie Stephen Knight betont, fokussieren spätere Ausgaben des *Newgate Calendar* jedoch mehr auf die Thematik der Investigation und des Gerichtsprozesses, was verdeutlicht, dass infolge der aufklärerischen Ideen langsam ein Bewusstsein dafür entstand, dass ungenügende Detektion die Hinrichtung der\*des Falschen zur Folge haben könne:

This absence of certainty about who committed a crime [...] becomes a more important and disturbing problem and will in time lead to the presence of the detective who can, in fiction at least, provide clear and complete answers.<sup>43</sup>

Der erste Roman, der sich mit dieser Problematik beschäftigt, ist William Godwins *Caleb Williams: or Things as They Are* (1794). In diesem lässt der Schriftsteller seinen Protagonisten Caleb als Amateurdetektiv agieren, weil er nicht glauben kann, dass zwei für ein Verbrechen hingerichtete Männer diese Tat begangen haben, sondern seinen Arbeitgeber für den Schuldigen hält. Auch darüber hinaus ist *Caleb Williams* „a novel which came closer to a detective story than any earlier fiction had done“<sup>44</sup>: Nicht nur inkludiert Godwin schon einige wichtige Motive des Detektivromans – wie etwa den Gegensatz zwischen Amateurdetektiv\*in und Polizist\*in, oder die Tatsache, dass Caleb vor allem deshalb die Wahrheit herausfinden möchte, um die eigene Neugierde zu befriedigen –, sondern er erfindet eine neue, für den Detektivroman essentielle Technik der Plot-Konstruktion:

[...] [William Godwin] deliberately planned and wrote the final volume first, working backward to the beginning. He was almost certainly the first novelist to think out and follow exactly a plan of construction which is essential to the detective story [...]<sup>45</sup>

Dennoch ist man sich in der Sekundärliteratur darüber einig, dass *Caleb Williams* noch nicht als Detektivroman bezeichnet werden kann. Zum einen beschäftigt sich nur der mittlere der drei Teile mit dem Thema der Detektion, während Volume I die Vorgeschichte des Mörders und des Opfers erzählt und Volume III von Calebs weiterem Schicksal berichtet. Zum anderen schildert Godwin Caleb keinesfalls als strahlenden Helden und kombinierenden Ermittler, sondern bestenfalls als „lucky guesser“,<sup>46</sup> der ohne jegliche Verdachtsgrundlage einer – zufällig richtigen – fixen Idee rein deshalb folgt, um die eigene Neugierde zu befriedigen und dafür in weiterer Fol-

---

<sup>41</sup> Knight, Stephen: *Crime Fiction, 1800 – 2000. Detection, Death, Diversity*. New York: Palgrave Macmillan 2004. S.3

<sup>42</sup> Vgl. ebd, S.4; vgl. auch Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*, S.52

<sup>43</sup> Knight: *Crime Fiction, 1800 – 2000*, S.5

<sup>44</sup> Murch: *The Development of the Detective Novel*, S.32

<sup>45</sup> Ebd, S.31

<sup>46</sup> Panek, LeRoy Lad: *An Introduction to the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1987. S.16

ge mit seiner Freiheit bezahlt. Zwar lässt der Autor seinen Amateurdetektiv zumindest in der letzten Version am Ende gegen dessen Arbeitgeber „gewinnen“, dennoch liegt sein Fokus bei der Figurenzeichnung so deutlich auf der Darstellung Calebs als verfolgtes, bemitleidenswertes Opfer, dass Murch schlussfolgert:

The secret murder, and Calebs discovery of Falkland's guilt, were devised merely to provide a convincing reason for that victimisation.<sup>47</sup>

Zwar entstanden in den nächsten Jahrzehnten vermehrt Werke, bei denen Verbrechen und Verbrecher\*innen im Mittelpunkt stehen, dennoch dauerte es bis in die 1830er Jahre, bis die von Godwin eingeschlagene literarische Richtung weiterverfolgt wurde: Edward Lytton Bulwer schrieb zwar vor allem Romane, die Züge der ‚Newgate novel‘ – eines in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts prominenten Genres, in welchem heroisierend von den Abenteuern und Vorgesichten legendärer Verbrecher und Highwaymen berichtet wird – aufwies, ließ sich bei zwei Werken jedoch auch von Godwin beeinflussen. Sowohl Pelham in *Pelham: or The Adventures of a Gentleman* (1828), als auch Walter Lester in *Eugene Aram* (1832) betätigen sich detektivisch; wenn sie dabei Erfolg haben, dann allerdings „by chance and accident rather than by insight or acumen.“<sup>48</sup> Auch Bulwers Werke werden von der Sekundärliteratur als reine Vorläufer des Detektivromans betrachtet, denn, so Panek:

Essential Victorianism prevents Lytton from truly writing either crime novels or detective novels. [...] He treats the subject of crime because it is comic or sentimental, but also because he wants to help make it disappear. Of course, he intends a social message about prisons and early environment, but he has no real interest in crime or its detection.<sup>48</sup>

Als weiterer wichtiger Baustein in der Vorgeschichte des Detektivromans werden die ebenfalls 1828 veröffentlichten *Mémoires* des Ex-Verbrechers Eugène Francois Vidocq angesehen, der nicht nur als erster professioneller Detektiv weltweit gilt, sondern auch die Sûreté gründete. Vidocq, der in seinen Memoiren ausführlich von seiner polizeilichen Jagd auf Diebe und Verbrecher berichtet und seinen Erzählungen nach ein Meister des Verkleidens sowie des Schlussfolgerns gewesen zu sein scheint, wurde schnell nicht nur zu einer wichtigen Persönlichkeit der Pariser Gesellschaft, sondern auch zum Sinnbild eines Detektivs, vor dem man nichts verstecken kann:

Vidocq's tremendous personality, his remarkable success in the profession he originated, gave the general public in his own country and abroad a very clear conception of the 'ideal detective' [...].<sup>49</sup>

Da die *Mémoires* sofort übersetzt wurden und im angelsächsischen Raum genau wie in Vidocqs Heimatland zum Bestseller gerieten, gelang es ihrem Autor, sowohl in Frankreich, als auch in der englischsprachigen Welt ein immer größer werdendes Interesse an Detektion auszulösen – und außerdem, einen gewissen Edgar Allan Poe dazu zu inspirieren, seinen Meisterdetektiv Dupin zu ersinnen.

---

<sup>47</sup> Murch: *The Development of the Detective Novel*, S.32

<sup>48</sup> Panek: *An Introduction to the Detective Story*, S.22

<sup>49</sup> Murch: *The Development of the Detective Novel*, S.45

### 1.1.2 Das Erscheinen des ersten ‚Great Detective‘: Edgar Allan Poe

„[If] anyone can be taken to be the inventor of detective fiction, it is Poe“,<sup>50</sup> so lautet die vorherrschende Meinung, der nahezu alle Literaturwissenschaftler\*innen, die sich mit der Geschichte des Detektivromans beschäftigt haben, zustimmen. Doch was ist eigentlich das Neue, das noch nie Dagewesene, das Poe in seinen drei ‚Tales of Ratiocination‘ *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Rogêt* (1842/43) und *The Purloined Letter* (1845) schafft?

Am auffälligsten ist wohl die Tatsache, dass Poe mit seinem Chevalier C. Auguste Dupin den ersten Seriedetektiv der Weltgeschichte erfunden hat, der nicht nur in allen drei Geschichten im Mittelpunkt steht, sondern sich auch durch markante Charakteristika auszeichnet: Nach dem „Muster des romantischen Künstlers“<sup>51</sup> geschaffen, lebt der verarmte, exzentrische Dupin völlig isoliert in Paris, verlässt seine Wohnung nur nachts und pflegt seine einzigen Kontakte zum Ich-Erzähler, seinem namenlosen Freund und Bewunderer. Für Ulrich Suerbaum steht fest, dass es nie Poes Kernintention gewesen sei, eine Detektivgeschichte zu erzählen – stattdessen stehe „die Demonstration einer exzeptionellen Begabung an den Verhaltensweisen und Aktivitäten ihres Trägers“,<sup>51</sup> eines außergewöhnlichen Mannes, bei dem sich sensibles Künstlertum mit rationaler Analyse verbindet, im Fokus. Dafür spricht die Art und Weise, wie der Detektiv in *The Murders in the Rue Morgue* durch den Ich-Erzähler eingeführt wird: Zuerst erfolgt ein etwa zweiseitiger theoretischer Exkurs zum Sachverhalt der Analyse, dann werden die Fähigkeiten Dupins durch die Rekonstruktion der Gedankenkette seines Begleiters über einen längeren Zeitraum hinweg veranschaulicht, und erst anschließend wird der Mordfall vorgetragen, dessen Aufklärung schlussendlich auch nur als ein weiteres Beispiel zur Verdeutlichung von Dupins analytischer Begabung zu sehen ist. Ziel ist es, Bewunderung zu generieren – sowohl für seine Genialität, als auch für die Leichtigkeit, mit der der Protagonist rein durch „imagination“<sup>52</sup> verwinkelte Sachverhalte logisch zergliedert. Wenn alles Unmögliche eliminiert wurde, bleibt allein die richtige Lösung übrig, so unwahrscheinlich sie auch sein mag,<sup>53</sup> so das Motto seines Vorgehens. Völlig frei von menschlichen Emotionen und Bedürfnissen, erscheint der Detektiv dabei jedoch als einzig auf das Geistige ausgerichtete „Denkmaschine“, bzw. als „eine Art Experimentator, der sich als Studienobjekt das menschliche Tun vornimmt.“<sup>54</sup> Wie schon erwähnt, ist belegt, dass Poe die Memoiren des als genial geltenden Vidocq kannte und bei der Konzepti-

---

<sup>50</sup> Lee, Maurice S.: *Edgar Allan Poe (1809 – 1849)*. In: Horsley / Rzepka [Hrsg.]: *A Companion to Crime Fiction*. S.369 – S.380, hier S.369

<sup>51</sup> Suerbaum, Ulrich: *Krimi: eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam 1984. S.35

<sup>52</sup> Poe, Edgar Allan: *The Murders in the Rue Morgue*. In: Ders.: *The Complete Edgar Allan Poe Tales*. London: Guild Publishing 1986<sup>2</sup>. S.246 – S.268, hier S.248

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S.259

Auch Arthur Conan Doyle wird seinen Sherlock Holmes einige Jahrzehnte später nach diesem Vorsatz operieren lassen. So meint Holmes etwa in *The Sign of the Four*: „How often have I said to you that when you have eliminated the impossible whatever remains, *however improbable*, must be the truth?“ (Doyle, Arthur Conan: *The Sign of the Four*. In: Ders.: *The Complete Sherlock Holmes*. New York: Barnes & Noble 2009. S.75 – S.141, hier S.96)

<sup>54</sup> Boileau, Pierre / Narcejac, Thomas: *Der Detektivroman*. Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1967. S.40

on Dupins durch diese Lektüre beeinflusst wurde – da er seine Figur allerdings nicht als Polizeisondern als Amateurdetektiv anlegt, Vidocqs empirische Methoden in *The Murders in the Rue Morgue* kritisiert<sup>55</sup> und dessem aktiven Ermittlungsstil die reine Deduktionstätigkeit eines ‚Armchair Detective‘ entgegengesetzt, dürfte er wohl eher dazu inspiriert worden sein, mit seinem Dupin ein Gegenbild zu Vidocq zu schaffen.<sup>56</sup>

Dadurch, dass der Fokus absolut auf Dupin liegt und jegliche, nicht mit seinen Analysefähigkeiten in Verbindung stehenden Thematiken komplett ausgeblendet werden, ist die Detektion bei Poe erstmals im Mittelpunkt des Interesses: „For the first time in fiction, the detective-hero and the detective theme monopolize the reader’s attention.“<sup>57</sup> Damit einher geht auch der – in späterer Folge stereotype – Aufbau der Detektivgeschichte, denn Poe kombiniert schon in *The Murders in the Rue Morgue* „die für die spätere Entwicklung wesentlichen Elemente [...]: den rätselhaften Mord am Anfang, die überraschende Lösung am Ende; dazwischen beherrscht der Detektiv oder eine ihm entsprechende Figur das Feld.“<sup>58</sup> Auch grenzen sich die ‚Tales of Ratiocination‘ von den davor existierenden Verbrechergeschichten und ‚Newgate novels‘ durch die Tatsache ab, dass nicht das Verbrechen als Verbrechen an sich, sondern vor allem seine Rätselhaftigkeit betont wird. Für Ulrich Schulz-Buschhaus stellt dies einen der größten Einflussbereiche Poes auf seine Nachfolger\*innen, vor allem auf die Vertreter\*innen des klassischen Detektivromans, dar – werden diese doch von der „seit Poe zur Konvention gewordenen Rätselstruktur gezwungen, statt des typischen Verbrechens, welches leicht zu enträtseln wäre, das atypische, kuriose Verbrechen zu favorisieren.“<sup>59</sup>

Des Weiteren tauchen bei Poes Detektivgeschichten schon viele der klassischen Motive und strukturellen Merkmale auf, die für uns heute eng mit dieser Gattung in Verbindung stehen: etwa das hermetisch abgeschlossene Zimmer, die dramatische Enthüllung (*Dénouement*) am Ende, die – vor allem bei *The Purloined Letter* demonstrierte – Überlegenheit des Detektivs gegenüber der unfähigen Polizei, oder die Einführung eines Ermittler-Duos.<sup>60</sup> Hier ist besonders die Funktion des Ich-Erzählers hervorzuheben, dem es als naivem Begleiter gelingt, die Besonderheit Dupins auf eine solche Weise hervorzuheben, wie es weder einem allwissenden Erzähler, noch dem Detektiv selbst möglich wäre. So dient er, zuerst durch Unverständnis, später durch Bewunderung, „als eine dunkle Folie [...], vor der sich seine [=Dupins] intellektuelle Überlegenheit um so heller und augenscheinlicher abheben kann.“<sup>61</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Poe: *The Murders in the Rue Morgue*, S.256

<sup>56</sup> Vgl. Boileau / Narcejac: *Der Detektivroman*, S.38

<sup>57</sup> Murch: *The Development of the Detective Novel*, S.72

<sup>58</sup> Žmegač, Viktor: *Aspekte des Detektivromans. Statt einer Einleitung*. In: Ders. [Hrsg.]: *Der wohltemperierte Mord*. S.9 – S.34, hier S.9

<sup>59</sup> Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.10

<sup>60</sup> Vgl. Becker, Jens-Peter / Buchloh, Paul Gerhard: *Der Detektivroman: Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1978<sup>2</sup>. S.38; vgl. ebenso Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.38

<sup>61</sup> Škreb, Zdenko: *Die neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans*. In: Žmegač [Hrsg.]: *Der wohltemperierte Mord*. S.35 – S.95, hier S.51

Insgesamt kann also festgestellt werden, dass die wichtigsten Grundelemente der Gattung bei Poe schon vorhanden sind, dennoch muss man mit Ulrich Sauerbaum auf die doch groben strukturellen Unterschiede zwischen den ‚Tales of Ratiocination‘ und dem klassischen Detektivroman – sei es der Handlungsaufbau mit dem theoretischen Exkurs zu Beginn, die Zusammensetzung der (keinerlei Verdächtige bietenden) Romangesellschaft oder die (vor allem in Bezug auf die Lösungsverkündung) andere Spannungsstruktur – verweisen.<sup>62</sup> Die Abenteuer des Dupin stehen ohne Zweifel zu Beginn der Geschichte des Detektivromans, es ist allerdings fraglich, ob das von Poe verwendete Schema mit seiner Handlungsarmut und seinem isolierten, für die\*den Leser\*in unzugänglichen Protagonisten dazu geeignet wäre, „ohne wesentliche Änderungen [...] als Basis einer solchen populären Variationsgattung“<sup>63</sup> zu fungieren. Es scheint daher sinnvoll, den Schriftsteller zwar als wichtigen Wegbereiter des Detektivromans, jedoch nicht als „Schöpfer“ des gesamten Gattungsmodells zu betrachten.

### 1.1.3 Sensation und Melodrama in der viktorianischen Ära: Collins, Dickens, Gaboriau

In Weiterentwicklung der im 18. Jahrhundert sehr populären ‚gothic novel‘<sup>64</sup> entstand in England Mitte des 19. Jahrhunderts die sogenannte ‚sensation novel‘ oder auch ‚mystery novel‘, die ereignisreiche „Liebes- und Abenteuerhandlungen mit dem Kompositionsschema des Geheimnisses“<sup>65</sup> verbindet und die traditionellen Schemata vom gotischen Setting ins zeitgenössische viktorianische England verlegt. Komplexe Plots – „involving bigamy, adultery, seduction, fraud, forgery, blackmail, kidnapping and, sometimes, murder“<sup>66</sup> – und die melodramatische Inszenierung von Gefahren sind genauso wichtige Bestandteile wie das in jeder ‚sensation novel‘ vorkommende Romangeheimnis, das sich im Laufe der Handlung langsam entfaltet und dieses Genre damit in die Nähe des Detektivromans rückt. Die Aufdeckung geheimgehaltener Übeltaten, Intrigen und Straftaten der oberen Schichten in solchen Romanen verweist nicht nur darauf, dass Verbrechen nun als „integral part of the respectable world“<sup>67</sup> gesehen wurden, sondern „[also] marked the shift of crime narratives from the public space of the streets and slums to the private realm of the family home.“<sup>68</sup> Als Resultat dessen wurden in den Romanen der

---

<sup>62</sup> Vgl. Sauerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.39 – S.42

<sup>63</sup> Ebd., S.44

<sup>64</sup> Diese Entwicklung wurde vor allem durch Ann Radcliffe begünstigt, die in ihrer extrem populären ‚gothic novel‘ *Mysteries of Udolpho* (1794) im Gegensatz zu anderen Autor\*innen der ‚tales of terror‘ Wert darauf legte, die Gesetze des Möglichen zu beachten und am Ende eine rationale Erklärung für die scheinbar übernatürlichen Ereignisse gibt. Vgl. dazu Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.19

<sup>65</sup> Ebd., S.14

<sup>66</sup> Pykett, Lyn: *The Newgate novel and sensation fiction, 1830 – 1868*. In: Priestman, Martin [Hrsg.]: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press 2003. S.19 – S.39, hier S.33

<sup>67</sup> Ebd., S.34

<sup>68</sup> Pittard, Christopher: *From Sensation to the Strand*. In: Horsley / Rzepka [Hrsg.]: *A Companion to Crime Fiction*. S.105 – S.116, hier S.107

viktorianischen Ära das erste Mal die Türen für Polizisten und Detektive geöffnet, die man nun als Beschützer und Retter der bestehenden Gesellschaft betrachtete.<sup>69</sup>

Als der „raffinierteste Zauberkünstler solcher Illusionierung“<sup>70</sup> gilt Wilkie Collins, der mit *The Woman in White* (1860) die erste ‚sensation novel‘ und einen ungeheuren Bestseller verfasste. Zwar agieren der Zeichenlehrer Walter Hartright und seine Schülerin Marian Halcombe durchaus als Amateurdetektive, um das Geheimnis um die immer weiß gekleidete Dame zu lüften, den intrigierenden Fosco zu besiegen und Marians Schwester Laura zu retten, allerdings ist wie bei der ‚gothic novel‘ Furcht, nicht Neugierde die treibende Kraft der doch sehr durch Zufälle bestimmten Ermittlungstätigkeit. Auch vergehen zwei Drittel des Romans im Zustand zunächst der Bedrohung, später der akuten Gefahr, bevor die Handlung an dem Punkt angelangt ist, an dem „die Evidenz des Verbrechens Aufklärung und Sühne fordert, auf jenem Punkt also, wo die analytische Detective-Story der Poe- und Conan-Nachfolge erst zu beginnen pflegt.“<sup>71</sup>

Weit mehr als in *The Woman in White*, wo nur einzelne Elemente der Gattung zu finden sind, werden in Collins Nachfolgewerk *The Moonstone* (1868) die Bedingungen des Detektivromans erfüllt. Das Werk, welches von T.S. Eliot als „der erste, längste und beste der modernen englischen Detektivromane“<sup>72</sup> und von Dorothy Sayers als „probably the very finest detective story ever written“,<sup>73</sup> bezeichnet wurde, erzählt vom Diebstahl eines Diamanten und stellt dessen Auffinden in den Mittelpunkt der Handlung. Dennoch wird wie bei kaum einem anderen Werk in der Sekundärliteratur darüber diskutiert, ob es sich hierbei nun schon um einen „wirklichen“ Detektivroman handle oder nicht. Zuallererst hervorzuheben ist Collins‘ vielstimmige, von Autor\*innen dieses Genres selten imitierte Erzähltechnik, die das im ‚Golden Age‘ wichtige Gebot des ‚Fair Play‘ zur Perfektion bringt: Indem verschiedene Augenzeug\*innen über das Verbrechen berichten und ihre Aussagen auch falsch sein können, erfindet der Schriftsteller nicht nur den Trick, ‚red herrings‘ auszustreuen,<sup>74</sup> sondern „legt [...] seinem Leser die Spuren (clues) des Verbrechens [auch] in genau derselben Art vor, wie sie der Detektiv bei seiner Arbeit erfahren würde.“<sup>75</sup> Auf diese Weise werden die Lesenden wie später beim klassischen Detektivroman zur Mitarbeit veranlasst, wobei die Hinweise, so Sayers, mit „solch peinlicher Sorgfalt“<sup>76</sup> verteilt

---

<sup>69</sup> Vgl. Mangham, Andrew: *Wilkie Collins (1824 – 1889)*. In: ebd. S.381 – S.389, hier S.383; vgl. ebenso Symons, Julian: *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London: Faber & Faber 1972. S.46

<sup>70</sup> Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.19

<sup>71</sup> Ebd., S.21

<sup>72</sup> Eliot, T.S.: *Einleitung zu Wilkie Collins‘ ‚The Moonstone‘*. In: Becker / Buchloh [Hrsg.]: *Der Detektivroman auf der Spur*. S.134 – S.141, hier S.134

<sup>73</sup> Sayers, Dorothy: *The Omnibus of Crime*. In: Haycraft, Howard [Hrsg.]: *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays. Edited and with a Commentary by Howard Haycraft*. New York: Carroll & Graf 1983. S.71 – S.109, hier S.89

<sup>74</sup> Vgl. Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. München: Beck 1990. S.19

<sup>75</sup> Wölcken, Fritz: *Der literarische Mord: eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur*. Nürnberg: Nest 1953. S.77

<sup>76</sup> Sayers, Dorothy: *Einleitung zu ‚Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror‘*. In: Becker / Buchloh [Hrsg.]: *Der Detektivroman auf der Spur*. S.142 – S.190, hier S.177

sind, dass ein\*e ideale\*r Leser\*in die Lösung schon nach etwa den ersten zehn Kapiteln erraten könnte.

Des Weiteren ist als ein wichtiger Beitrag Collins‘ zur Geschichte des Detektivromans die Erfindung des Sergeant Cuff zu nennen. Indem dieser sich durch eine „Reihe von markanten, fast absonderlichen Äußerlichkeiten und Angewohnheiten“<sup>77</sup> (wie z.B. sein Hobby, die Rosenzucht) auszeichnet, kann er als Vorläufer von Sherlock Holmes und vielen weiteren Detektiv\*innen gelten, werden doch „solche „‘oddities‘ [...] im späteren Kriminalroman speziell bei der Charakterisierung des Detektivs zur Konvention.“<sup>78</sup> Im Gegensatz zum klassischen Detektivroman bleibt der Sergeant jedoch in *The Moonstone* nur eine Nebenfigur, die nach wenigen Kapiteln wieder verschwindet und erst am Ende des Romans erneut auftaucht. Auch trennt ihn von Dupin und anderen ‚Great Detectives‘ die Tatsache, dass der Polizeidetektiv zwar bei der Ermittlung methodisch und scharfsinnig vorgeht, allerdings nicht unfehlbar ist. So kombiniert er zunächst in Bezug auf Rosanna und das befleckte Nachthemd gut, zieht dann aber, da sich die von ihm verfolgte Spur als völlig falsch erweist, nicht die richtigen Schlussfolgerungen<sup>79</sup> – nicht zum ersten Mal, wie er gegen Ende zugibt:

I completely mistook my case. [...] Not the first mess [...], which has distinguished my professional career! It’s only in books that the officers of the detective force are superior to the weakness of making a mistake.<sup>80</sup>

Dass der Fall dennoch aufgeklärt wird, ist Franklin Blake zu verdanken, der zwischenzeitlich – wie Walter Hartright aus Gründen der Liebe – als Amateurdetektiv agiert. Wie dieser findet er allerdings weniger durch analytisches Vorgehen, als durch Glück die Wahrheit heraus: Die Tatsache, dass er sich selbst als der Dieb erweist, der unwissend unter Drogeneinfluss gehandelt hat, ist dabei ein Kunstgriff, der bei vollkommen fairem Verhalten gegenüber der Leser\*innenschaft die am wenigsten verdächtige Person zum Täter macht.

Obwohl Collins also ohne Zweifel verschiedene, für den Detektivroman fundamentale Techniken und Motive verwendet bzw. sogar erfindet, ist Panek zuzustimmen, dass *The Moonstone* trotzdem in vielerlei Hinsicht den Konventionen der ‚sensation novel‘ verpflichtet ist:

As much as it is about tracing the Moonstone, this novel concerns a woman with a tragic secret. In fact, Collins invented much of what would later be seen as detective machinery for the purpose of highlighting emotion rather than observation or ratiocination.<sup>81</sup>

Aus diesem Grund scheint es am sinnvollsten, das Werk als an der Grenze zwischen ‚sensation novel‘ und Detektivroman stehend anzusiedeln.

---

<sup>77</sup> Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.49

<sup>78</sup> Schulz-Buchhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.25

<sup>79</sup> Hier ist anzumerken, dass Cuff dadurch, dass er im Polizeidienst steht, bei seinen Nachforschungen eingeschränkt ist – so erhält er etwa nie die Möglichkeit, Rachel, die sich seltsam benehmende Tochter des Hauses, zu vernehmen.

<sup>80</sup> Collins, Wilkie: *The Moonstone*. Oxford: Oxford University Press 1982. S.486

<sup>81</sup> Panek: *An Introduction to the Detective Novel*, S.63

Ein anderer Autor, dessen Romane immer wieder Züge des späteren Detektivromans tragen, ist Collins' Freund Charles Dickens. So wird etwa im historischen Roman *Barnaby Rudge* (1841) zu Beginn von einem Jahrzehnte zurückliegenden „Calendar-style murder“<sup>82</sup> erzählt – allerdings findet keine detektivische Arbeit statt, stattdessen wird Gerechtigkeit erreicht durch „[f]ate, circumstance, and the criminal's guilt“.<sup>83</sup> Im Gegensatz dazu stellt John Westlock in *Martin Chuzzlewit* (1843/44) in einem Nebenplot Nachforschungen an, um Jonas Chuzzlewit des Mordes an seinem Vater zu überführen; in der Konfrontation mit dem Täter stellt sich aber heraus, dass sowohl der Amateurdetektiv, als auch der selbst an seine Schuld glaubende Jonas irren, da der alte Mr. Chuzzlewit aus Kummer daran, dass sein Sohn seinen Tod herbeigesehnt hatte, gestorben ist. Diese schon sehr an das *Dénouement* des klassischen Detektivromans erinnernde Szene endet jedoch dennoch mit einer Verhaftung Jonas', da der geheimnisvolle Privatdetektiv Mr. Nadgett gemeinsam mit der Polizei das Zimmer stürmt und beweisen kann, dass dieser zur Verhüllung der scheinbaren ersten Tat noch eine zweite beging.

Die Tatsache, dass Dickens in den 1850er Jahren großes Interesse für die Arbeit der relativ neu gegründeten, nicht uniformierten Metropolitan Police – für die sich später die Bezeichnung Scotland Yard einbürgern sollte – entwickelte, zeigt sich nicht nur darin, dass er als einer der Ersten den Begriff ‚detective police‘ benutzte und die Öffentlichkeit durch Artikel in seinem Magazin *Household Words* auf die Bedeutung der Polizeidetektive aufmerksam machte,<sup>84</sup> sondern auch durch die Figur des Mr. Bucket, der in *Bleak House* (1852/53) als erster ‚Police Detective Hero‘ auf der Bildfläche erscheint. Inspector Bucket „of the Detective“<sup>85</sup> ist ein scharfsinniger, positiv gezeichneter Charakter,<sup>86</sup> der sich vor allem durch sein gespenstisches, unauffälliges Kommen auszeichnet.<sup>87</sup> Zwar bleibt der Polizeidetektiv wie Nadgett eine Nebenfigur, da die Geschichte um den Mordfall am Anwalt Tulkinghorn in wenigen Kapiteln abgehandelt wird, dennoch handelt es sich hierbei um einen wichtigen Part des Plots: Bis zur überraschenden Enthüllung Buckets, dass nicht Lady Deadlock sondern Hortense den Mord begangen habe, wird ein Zusammenhang der Tat mit dem Geheimnis um Esthers uneheliche Herkunft suggeriert, dessen Aufdeckung (bzw. die Aufdeckung damit in Verbindung stehender Geheimnisse) im Verlauf des Romans immer wieder von diversen Figuren angestrebt wird.<sup>88</sup>

Bilden Verbrechen und ihre Aufklärung in *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit* und *Bleak House* jeweils nur episodenhafte Nebenhandlungen, so hätte der Fragment gebliebene Fortsetzungsroman *The Mystery of Edwin Drood* (1870) möglicherweise ein „wirklicher“ Detektivroman werden sollen – doch dann „war Dickens tot, und seine geheimnisvolle Geschichte war noch nicht

---

<sup>82</sup> Knight: *Crime Fiction, 1800 – 2000*, S.47

<sup>83</sup> Panek: *An Introduction to the Detective Story*, S.36

<sup>84</sup> Vgl.ebd., S.39f.

<sup>85</sup> Dickens, Charles; Bradbury, Nicola [Hrsg.]: *Bleak House*. London: Penguin Classics 2011. S.821

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S.759

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S.355

<sup>88</sup> Vgl. Murch: *The Development of the Detective Story*, S.95ff.

bis zur Entdeckung der Leiche ausgeführt.“<sup>89</sup> Schon kurz nach Veröffentlichung der letzten Lieferung brach eine – bis heute andauernde – Flut an Spekulationen über die Frage aus, ob der verschwundene Edwin Drood von seinem Onkel ermordet wurde, oder ob er wiederauftauchen hätte sollen. Zwar gibt Dickens‘ Freund John Forster in seiner Biographie an, dass der Autor ihm den weiteren Handlungsverlauf erzählt habe und dass der Mörder Jasper durch die beiden Amateurdetektive Mr. Tartar und Neville Landless überführt werden hätte sollen,<sup>90</sup> dennoch bezweifeln einige Literaturwissenschaftler\*innen wie etwa Fritz Wölcken stark, dass aus *Edwin Drood* jemals ein Detektivroman geworden wäre.<sup>91</sup> Fest steht, dass das Mysterium um Dickens‘ letzten Roman ungelöst bleiben wird und dieser somit als „diejenige Detektivgeschichte der Weltliteratur“<sup>92</sup> bezeichnet werden kann, „welche den Leser am meisten zur Verzweiflung bringt.“<sup>92</sup>

Ein in Bezug auf die Geschichte der englischsprachigen ‚detective fiction‘ ebenso wichtig zu erwähnender Zeitgenosse von Collins und Dickens ist der französische Bestsellerautor Émile Gaboriau, der in den 1860er Jahren fünf sogenannte ‚romans judiciaires‘ – *L’Affaire Lerouge* (1865), *Le Crime d’Orcival* (1867), *Le Dossier Nr. 113* (1867), *Les Esclaves de Paris* (1868) und *Monsieur Lecoq* (1869) – vorlegte und mit diesen die Entwicklung des Genres in seinem Heimatland und der englischsprachigen Welt wesentlich beeinflusste.<sup>93</sup> Wie Ronald A. Knox meint, war Gaboriau der erste Schriftsteller, der „das europäische Publikum mit solchen Begriffen wie „Indiz“ und „Deduktion“, sowie allgemein mit der ganzen Methodik der Detektive“<sup>94</sup> bekannt machte: So findet sein Amateurdetektiv Monsieur Tabaret in *L’Affaire Lerouge* Fußabdrücke, fertigt Tatortzeichnungen an und beherrscht auch die später von Sherlock Holmes perfektionierte Kunst, Rückschlüsse aus Kleinigkeiten zu ziehen, wodurch es dem – im Gegensatz zum reinen ‚Armchair Detective‘ Dupin – physisch sehr aktiven Tabaret schnell gelingt, den Hergang der Tat und auch das Aussehen des Täters zu rekonstruieren.<sup>95</sup>

Indem Gaboriau das Verbrechen der Handlung vorausgehen lässt, den von der Polizei hinzugezogenen Amateurdetektiv zum Hauptprotagonisten des Romans macht und ein ganzes Kapitel darauf verwendet, Tabaret und seine außergewöhnlichen Fähigkeiten vorzustellen, steht er der Traditionslinie Poes in gewissen Punkten sehr viel näher als Collins. Dennoch muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass die ‚romans judiciaires‘ unter dem Einfluss der auch in Frankreich höchst populären Sensationsliteratur verfasst wurden, weswegen die (wie in diesem

---

<sup>89</sup> Wrong: *Einleitung zu ‚Crime and Detection‘*. In: Becker / Buchloh [Hrsg.]: *Der Detektivroman auf der Spur*, S.119

<sup>90</sup> Vgl. Forster, John: *The Life of Charles Dickens. Vol. III: 1852 – 1870*. London: Chapman & Hall 1874. S.425f.

<sup>91</sup> Vgl. Wölcken: *Der literarische Mord*, S.73

<sup>92</sup> Starrett, Vincent: *Kriminalgeschichten*. In: Becker / Buchloh [Hrsg.]: *Der Detektivroman auf der Spur*. S.243 – S.261S, hier S.253

<sup>93</sup> Fast alle seiner Romane erschienen schon zwischen 1871 und 1886 in englischen Übersetzungen.

<sup>94</sup> Knox., Ronald A.: *Mystery Stories*. In: Becker / Buchloh [Hrsg.]: *Der Detektivroman auf der Spur*. S.193 – S.196, hier S.194

<sup>95</sup> Vgl. z.B. Gaboriau, Émile: *Die Affäre Lerouge. Ein Kriminalroman*. Frankfurt am Main: Insel 2004. S.37

Genre üblich, sehr umfangreiche) Handlung über weite Strecken durch melodramatische Ereignisse und Entdeckungen angereichert ist. Dass nicht nur aus dem Blickwinkel des Detektivs, sondern häufig auch aus jenem anderer Figuren erzählt wird, hat in *L’Affaire Lerouge* zum Nachteil, dass Tabaret immer wieder mehrere Kapitel lang verschwindet und die Leser\*innen hinter seinem Rücken Details erfahren, die ihm verborgen bleiben – und daher schneller auf den wahren Täter schließen, als es dem Detektiv möglich ist. Aus diesem Grund geht Fritz Wölcken so weit, die Entdeckungsarbeit des Detektivs als nur „zusätzliches Spannungselement“<sup>96</sup> zu bezeichnen, während Ulrich Schulz-Buschhaus sie als eine Art Rahmenhandlung ansieht.<sup>97</sup> Gaboriau scheint Schwierigkeiten gehabt zu haben, das detektivische Thema über einen längeren Zeitraum hinweg zu fokussieren, weswegen er die Handlung sowohl durch die Lebensgeschichten der vorkommenden Personen, als auch durch moralische Konflikte Tabarets streckt, der, wie sich herausstellt, selbst in den Fall verwickelt ist, da eine ihm nahestehende Person sich schließlich als Täter erweist.<sup>98</sup> Dieses Vorgehen verändert der Schriftsteller auch in seinen weiteren ‚romans judiciaires‘ nicht, bei denen er Tabaret durch den Polizisten Lecoq ersetzt, der sowohl durch seinen Namen und seine Vergangenheit als Verbrecher, als auch durch seine Fähigkeit zur Verkleidung an Vidocq erinnert. Durch Tabarets und Lecoqs persönliche Involviertheit in ihre Fälle widersprechen sie laut Richard Alewyn jedoch der Konzeption der Detektivfigur, deren wichtigste Funktion es ist, unvoreingenommen zu sein:

Er [=der Detektiv] ist – wie der Leser – mit keiner der wichtigeren Personen bekannt, insbesondere nicht mit dem Opfer oder dem Täter. Während jede der anderen Personen zwar gewiß nicht alles, aber doch irgend etwas weiß, was zur Aufklärung beiträgt, ist er der einzige, der – wie der Leser – am Anfang nichts weiß, am Ende allerdings auch der erste, der mehr weiß als alle anderen, ausgenommen den Täter.<sup>99</sup>

Insgesamt kann festgehalten werden, dass die aus Versatzstücken der ‚sensation novel‘ und des Detektivromans zusammengebauten Romane Gaboriaus mehr noch als die Werke anderer Autor\*innen davon zeugen, dass die Annäherung an die gerade neu entstehende Gattung Mitte des 19. Jahrhunderts noch sehr nach dem ‚trial-and-error‘-Prinzip erfolgte. Es mag sein, dass es weder bei Collins‘ und Dickens‘ Sensationsromanen, noch bei Gaboriaus melodramatischen Plots „um das methodische Aufdecken von Verbrechen“<sup>100</sup> geht, sondern diese „vielmehr eine bloße stoffliche Anreicherung“<sup>100</sup> bilden – fest steht jedenfalls, dass diese Werke wichtige Etappen in der Entwicklung einer Gattung darstellen, der es nur etwa ein Jahrzehnt später gelingen sollte, ein wiedererkennbares Schema herauszubilden.

<sup>96</sup> Wölcken: *Der literarische Mord*, S.57

<sup>97</sup> Vgl. Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.36

<sup>98</sup> Vgl. Murch: *The Development of the Detective Novel*, S.126

<sup>99</sup> Alewyn, Richard: *Anatomie des Detektivromans*. In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. II]. S.372 – S.404, hier S.385

<sup>100</sup> Just, Klaus Günther: *Edgar Allan Poe und die Folgen*. In: ebd [Band I]. S.9 – S.32, hier S.17

#### 1.1.4 Sherlock Holmes und seine Nachfolger\*innen

Beeinflusst durch Poe und Gaboriau sowie motiviert durch die immer größere Abnahme von Detektivgeschichten durch Zeitungen und Zeitschriften,<sup>101</sup> versuchten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diverse Autor\*innen im Schreiben von Detektivromanen und -geschichten, wodurch man ab etwa 1880 herum von einer wiedererkennbaren Form in England und auch außerhalb sprechen kann.<sup>102</sup> Einer dieser Schriftsteller\*innen war Arthur Conan Doyle, der 1887 mit *A Study in Scarlet* sein erstes Abenteuer um Sherlock Holmes vorlegte und darin als Erster seit Poes ‚Tales of Ratiocination‘ das Element der detektivischen Analyse wieder zentral in den Fokus rückte. Erregte der erste Roman noch nicht allzu viel Aufsehen, so begann die Beliebtheit seines Detektivs mit *The Sign of the Four* (1890), bevor sie sich durch die darauffolgenden zwei Erzählbände „ins Unvorstellbare steigerte“<sup>103</sup> und auf diese Weise den ersten Boom der neuen Gattung (1890 bis 1910) auslöste.<sup>104</sup> Dem Drängen des Publikums nach mehr Holmes-Geschichten ist ein Gesamtwerk von vier Romanen und 56 ‚short stories‘ zu verdanken, wodurch man mit Zdenko Škreb feststellen kann, dass Doyle die Grundelemente der Gattung zwar nicht erfunden, aber „in ständiger Wiederholung zu einem festen Schema“<sup>105</sup> ausgebaut und auf diese Weise gefestigt hat. Doch wie ist die große Popularität der Figur Holmes zu erklären? Die Antwort auf diese Frage sieht Alma Murch in der Tatsache, dass Doyle in der Konzeption seines Protagonisten bemerkenswerte Charakteristika früherer fiktionaler Detektivfiguren mit jenen Qualitäten mischt, die im späten viktorianischen Zeitalter besonders bewundert wurden:

Sherlock Holmes not only possessed far greater mental brilliance than his predecessors, but also a good social and cultural background, perfect respectability and integrity, the status of a ‚scientist,‘ and an international reputation as a celebrity in his own field.<sup>106</sup>

Dass Doyle sich hierbei an Gaboriau und Poe orientierte, ist kein Geheimnis – so übernahm er von Ersterem Lecoqs physisch aktive Ermittlungstätigkeit sowie den Hang zur Verkleidung und kombinierte diese mit Dupins außergewöhnlichen analytischen Fähigkeiten, die Poe als *analysis* und Doyle als *deduction*<sup>107</sup> bezeichnet. Auch charakterlich ähnelt Holmes Dupin, sind doch

---

<sup>101</sup> Zeitungen und Zeitschriften (wie etwa *The Strand Magazine*, wo die Sherlock Holmes-Stories erschienen) konnten Ende des 19. Jahrhunderts aufgrund der guten wirtschaftlichen Bedingungen und der neuen technischen Errungenschaften enorme Zuwachsraten erzielen. Sie wurden zum wichtigsten Massenmedium dieser Zeit und verstanden es, ihre Leser\*innen durch Fortsetzungsserien an sich zu binden, wobei die Detektivfigur sich als Serienheld\*in besonders eignete. Vgl. dazu Hickethier, Knut / Lützen, Wolf Dieter: *Der Kriminalroman. Entstehung und Entwicklung eines Genres in den literarischen Medien*. In: Rucktäschel, Annamaria / Zimmermann, Hans Dieter [Hrsg.]: *Trivalliteratur*. München: Fink 1976. S.267 – S.295, hier S.269 – S.275

<sup>102</sup> Vgl. Worthington, Heather: *From the Newgate Calendar to Sherlock Holmes*. In: Horsley / Rzepka [Hrsg.]: *A Companion to Crime Fiction*. S.13 – S.27, hier S.26

<sup>103</sup> Wölcken: *Der literarische Mord*, S.103

<sup>104</sup> Vgl. Becker / Buchloh: *Der Detektivroman*, S.57

<sup>105</sup> Škreb: *Die neue Gattung*. In: Žmegač [Hrsg.]: *Der wohltemperierte Mord*, S.69

<sup>106</sup> Murch: *The Development of the Detective Novel*, S.177

<sup>107</sup> Thomas und Jean Sebeok haben Holmes' Vorgangsweise mit Peirces Prinzip der ‚Abduktion‘ in Verbindung gebracht und aufgezeigt, dass es eigentlich diese, nicht durch strenges logisches Denken, sondern durch einen kreativen Moment geprägte Schlussform ist, die er benutzt. Vgl. Sebeok, Thomas A.; Umiker-Sebeok, Jean: *„Sie kennen ja*

beide Gentlemen, Sonderlinge und Genies mit künstlerischen Neigungen, die die Detektion vor allem aus Freude am Rätselraten betreiben, für die stümperhafte Polizei nur Spott übrig haben, keinerlei Interesse an Frauen zeigen und einen einzigen Freund besitzen, der gleichzeitig zu ihrem Biographen wird. Nimmt der Schriftsteller strukturell bei den frühen, längeren Werken *A Study in Scarlet* und *The Sign of the Four* durch das Hinzufügen abenteuerlicher Vorgeschichten ohne Holmes noch vermehrt Anleihe bei Gaboriau, nähert er sich bei den späteren ‚short stories‘ immer mehr Poes Stil und Prägnanz an: Doyles Detektiv-Saga beginnt, so Ulrich Schulz-Buschhaus, „als Imitatio Gaboriaus, die dann zunehmend durch die Nachahmung Poes verdrängt und ersetzt wird.“<sup>108</sup> Zwar lässt der Autor Holmes in einem intertextuellen Bezug dennoch herablassend und verächtlich über die „literarischen“ Figuren Dupin und Lecoq sprechen,<sup>109</sup> in seiner Autobiographie wird seine Bewunderung gegenüber der Vorläufer jedoch deutlich:

Gaboriau had rather attracted me by the neat dove-tailing of his plots, and Poe’s masterful detective, M. Dupin, had from boyhood been one of my heroes. But could I bring an addition of my own?<sup>110</sup>

Wie auch Murchs oben zitierte Feststellung anklingen lässt, liegt dieses „Eigene“ vor allem in der Tatsache, dass Holmes im Gegensatz zum Künstler-Detektiv Dupin in erster Linie ein ‚Scientific Detective‘ ist, der in diversen Disziplinen ein überdurchschnittliches Wissen angehäuft hat und eine von ihm erfundene Wissenschaft – „the Science of Deduction and Analysis“<sup>111</sup> – betreibt.<sup>112</sup> Angelehnt an Doyles realen Mentor, den Arzt Joe Bell und „his eerie trick of spotting details“,<sup>113</sup> zeichnet er sich durch einen klinischen Blick auf Nebensächlichkeiten und kleinste Details aus, der, forciert durch die medizinische Ausbildung, ungewöhnlich genaues Beobachten ermöglicht. Dadurch bedient er sich, so der Historiker Carlo Ginzburg, eines um die Jahrhundertwende in verschiedenen Disziplinen auftauchenden epistemologischen Paradigmas, in dessen Kern die Annahme steht, dass „durch die Analyse von Oberflächenphänomenen ein indirekter Schluss auf Zusammenhänge, die direkt *nicht mehr* oder *noch nicht* zugänglich sind, möglich ist“.<sup>114</sup>

---

meine Methode.“ Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes. In: Vogt, Jochen [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink 1998. S.297 – 321

<sup>108</sup> Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.43

<sup>109</sup> In *A Study in Scarlet* spricht Watson Holmes explizit auf Dupin und Lecoq an:

‘You remind me of Edgar Allan Poe’s Dupin. I had no idea that such individuals did exist outside of stories.’ Sherlock Holmes rose and lit his pipe. ‘No doubt you think that you are complimenting me in comparing me to Dupin,’ he observed. ‘Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. [...] He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine.’

‘Have you read Gaboriau’s works?’ I asked. ‘Does Lecoq come up to your idea of a detective?’ Sherlock Holmes sniffed sardonically. ‘Lecoq was a miserable bungler,’ he said, in an angry voice; ‘he had only one thing to recommend him, and that was his energy. That book made me positively ill. [...]’

(Doyle: *A Study in Scarlet*. In: Ders.: *The Complete Sherlock Holmes*. S.3 – S.71, hier S.12)

<sup>110</sup> Doyle, Arthur Conan: *Memories and Adventures*. London: Hodder & Stoughton 1924. S.74

<sup>111</sup> Doyle: *A Study in Scarlet*. In: Ders.: *The Complete Sherlock Holmes*, S.11

<sup>112</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.55f.

<sup>113</sup> Doyle: *Memories and Adventures*, S.74

<sup>114</sup> Eder, Antonia: „Welch dunkles Verhältnis der Dinge“ – Indizienlese zwischen preußischer Restauration und französischem Idealabsolutismus in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. In: Liard, Véronique / George, Marion [Hrsg.]: *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten*. Berlin: trafo 2011. S.263 – S.285, hier S.278. Vgl. zum ‚Indizienparadigma‘: Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Der Jäger entzif-*

Indem der Wissenschaftler Holmes also nicht wie Dupin ein nachdenkender, sondern ein auswertender und damit handelnder Detektiv ist, verkörpert er den positivistischen Zeitgeist des späten 19. Jahrhunderts. Erfolgreich als ‚Consulting Detective‘ arbeitend, steht er trotz seiner Exzentrik nicht außerhalb der Gesellschaft; stattdessen entspricht Holmes der in England beliebten Figur des „vornehme[n] Exzentriker[s], der mit seinem Spleen geduldet wird, solange er nicht gegen elementare Spielregeln der Gesellschaft verstößt.“<sup>115</sup>

Einen anderen Ansatz zur Beantwortung der Frage, was Doyles Werke so populär mache, verfolgt Dorothy L. Sayers – für sie ist klar, dass die Bedeutung dieser in der Entwicklung eines ganz bestimmten, unterhaltsam-pointierten Konversationsstils liege:

Compare [...] the conversational styles of Holmes and Dupin, and the reasons for Holmes’s popularity become clearer than ever. Holmes has enriched English literature with more than one memorable aphorism and turn of speech.<sup>116</sup>

Weitere Elemente, die sicher zum Erfolg der Holmes-Abenteuer beigetragen haben, sind der (vor allem im Vergleich zu den ‚Tales of Ratiocination‘) erhöhte Anteil an Handlungs- und Actionelementen, der Mix aus „scheinbarer“ Analytik,<sup>117</sup> Spannungseffekten und Plot Twists, der Spielcharakter vieler Geschichten,<sup>118</sup> sowie die Figur des Watson, die nicht nur die Funktionen von Poes Ich-Erzähler erfüllt, sondern auch genug Raum erhält, um ein eigenes Profil zu gewinnen. Holmes‘ Begleiter, der nicht nur bewundert, sondern seinem Freund auch kritisch gegenübersteht, ist integer und loyal, weswegen die Lesenden sich mit ihm identifizieren können.<sup>119</sup> Harry Proll bringt es auf den Punkt:

Der „Verbrecher“ darf er [=der Leser] nicht sein, der Detektiv *kann* er nicht sein, der zuschauende Massenleser *will* er nicht sein, was bleibt ihm übrig? „Darf ich Ihnen meinen Freund Dr. Watson vorstellen?“ sagt Sherlock Holmes und unser Massenleser atmet erleichtert auf.<sup>120</sup>

Insgesamt kann also festgestellt werden, dass Doyles Erfolgsrezept darin besteht, die besten Eigenschaften der „analytischen“ Schule Poes mit jenen der „sensationellen“ Tradition Gaboriaus zu verbinden und in Richtung des zeitgenössischen Lesergeschmacks weiterzuentwickeln: „[B]y restraining the sensational within acceptable limits and explaining Holmes’s deductions in such entertaining fashion“,<sup>121</sup> so Murch, „he evolved a new kind of detective story that pleased

---

*fert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst.* In: Ders.: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst.* Berlin: Wagenbach 2002. S.7 – S.57

<sup>115</sup> Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.56

<sup>116</sup> Sayers: *The Omnibus of Crime*. In: Haycraft [Hrsg.]: *The Art of the Mystery Story*, S.94

<sup>117</sup> Wie Ulrich Schulz-Buschhaus anmerkt, ist es im Endeffekt häufig nicht die Treffsicherheit von Holmes‘ Deduktionen, die ihn zur Lösung führt, sondern Intuition oder einfach Zufall. Dennoch gelingt es Doyle, durch die Einführung des Falles mithilfe eines ungewöhnlichen Details und der darauffolgenden „Bewegung vom noch rätselhaften, pittoresken Detail zum allmählich offenkundig werdenden Ensemble“, seinen Geschichten einen „analytischen Anstrich“ zu geben. (Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.55)

<sup>118</sup> Damit ist z.B. gemeint, dass Doyle einige seiner Geschichten auch als sprachliche Erzählspiele ausformt, indem er weniger falsche Fährten auslegt, als die Spuren falsch kontextualisiert. Vgl. dazu Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.65ff.

<sup>119</sup> Vgl. ebd., S.54

<sup>120</sup> Proll, Harry: *Die Wirkung der Kriminalromane*. In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. II]. S.500 – S.515, hier S.507

both types of reader.”<sup>121</sup> Wie LeRoy Panek anmerkt, hat Doyle der Gattung wenig komplett Neues hinzugefügt, dennoch muss auch er zugeben: „Never could the detective story have inspired the kind of popularity achieved by Holmes without Doyle.”<sup>122</sup>

Wie schon erwähnt, dauerte der erste Boom der Detektivverzählung in Form der ‚short story‘ von etwa 1890 bis 1910/1920 an. Der Erfolg DoYLES motivierte Dutzende, sich als Autor\*innen von Detektivgeschichten zu versuchen, wobei immer ein gewisser Bezug zu Sherlock Holmes vorhanden ist: Neben zahlreichen Satiren, Parodien und Burlesken wurden entweder bestimmte Züge des Meisterdetektivs in den Vordergrund gerückt oder die Figuren als Anti-Holmes<sup>123</sup> konzipiert – andere Detektive sollten unverwechselbar, aber doch völlig anders als ihr Vorbild sein.<sup>124</sup> Die einzigen beiden dieser Autor\*innen, die wirklich Bedeutung erlangten, sind jedoch der Engländer Gilbert Keith Chesterton und der Franzose Gaston Leroux.

Chestertons Detektiv Father Brown, dessen Geschichten ab 1911 in Sammelbänden erschienen, ist – sowohl was das Aussehen als auch die Art betrifft – bewusst als Gegenteil zu Holmes gezeichnet. Zwar soll Chesterton den Ehrgeiz gehabt haben, ein höheres Niveau erreichen zu wollen als Doyle, trotzdem haben seine Werke ein ähnlich einfaches strukturelles Grundgerüst wie die Holmes-Abenteuer.<sup>125</sup> Im Endeffekt löst Father Brown seine Fälle nicht als Geistlicher, sondern wie DoYLES Figur durch Beobachtungen und Schlussfolgerungen, was die vorkommenden theologischen Argumente und den „metaphysischen Pomp“<sup>126</sup> als rein mechanische Kunstmittel entlarvt. Dennoch ist es sein Verdienst, neue Aspekte – wie etwa die Auffassung des Verbrechens als Sünde oder andere moralische und ethische Fragestellungen – in die Detektivliteratur eingeführt zu haben.<sup>127</sup>

Leroux‘ Roman *Le Mystère de la Chambre Jaune* (1908), der von John Dickson Carr als „the best detective tale ever written“<sup>128</sup> bezeichnet wurde, gilt nicht nur als „Meisterstück des französischen Detektivromans“,<sup>129</sup> sondern nahm auch direkten Einfluss auf den klassischen Detektivroman des ‚Golden Age‘. Indem Leroux die Rätselkomponente in den Vordergrund rückt und das Setting eines abgeschiedenen Hauses mit dem Bereitstellen diverser Pläne, Diagramme und Listen verbindet, stellt sein Roman für Schulz-Buschhaus neben den Werken Poes und DoYLES „geradezu das dritte und entscheidende Paradigma der Gattungskonstitution“<sup>130</sup> dar. Leroux selbst machte keinen Hehl daraus, dass sein Vorbild Poe war. Dass er durch die überaus rätsel-

---

<sup>121</sup> Murch: *The Development of the Detective Novel*, S.181

<sup>122</sup> Panek: *An Introduction to the Detective Story*, S.95

<sup>123</sup> Neben der Erschaffung von Detektiven mit gegensätzlichen Eigenschaften gab es auch einen gewissen Trend zur Kreation von Meisterverbrechern, z.B. Raffles oder Arsène Lupin.

<sup>124</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.70

<sup>125</sup> Vgl. Wölcken: *Der literarische Mord*, S.250

<sup>126</sup> Ebd., S.246

<sup>127</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.71

<sup>128</sup> Carr, John Dickson: *The Hollow Man*. London: Orion 2013. S.156

<sup>129</sup> Starrett: *Kriminalgeschichten*. In: Becker / Buchloh [Hrsg.]: *Der Detektivverzählung auf der Spur*, S.260

<sup>130</sup> Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.86

hafte Tat in einem hermetisch abgeschlossenen Raum bewusst an dessen ‚locked room mystery‘ *The Murders in the Rue Morgue* anknüpfte und ihn, wie Jean Roudaut meint, vermutlich in der Komplexität des Rätsels übertreffen wollte,<sup>131</sup> wird auch durch einen intertextuellen Verweis im Roman deutlich:

„Tatsächlich“, bemerkte ich, „die Sache ist ebenso unerklärlich wie in der geheimnisvollen Geschichte vom Mord in der Rue Morgue von Edgar Allan Poe. Da war auch alles so fest verschlossen, um niemand entkommen zu lassen. Aber es war doch noch das Fenster vorhanden, durch das der Urheber der Mordtaten, ein Affe, sich hereinschleichen konnte! Aber hier ist keine Rede von einer Öffnung! [...]“<sup>132</sup>

Zwar kann man die Entwicklung des Kriminalromans mit *Le Mystère de la Chambre Jaune* als „beim Stadium jenes hochpointierten Rätselromans angelangt“<sup>133</sup> betrachten, welcher heute als klassischer Detektivroman gilt, dennoch muss mit Nusser berücksichtigt werden, dass die für das ‚Golden Age‘ so wichtige ‚Fair Play‘-Regel von Leroux noch nicht befolgt wurde: Einerseits werden den Lesenden nicht genügend Anhaltspunkte gegeben, um selbst konstruktiv mitzuraten, andererseits stellt die Lösung des Falles ein Tabu der Gattung dar, indem der Polizeidetektiv Larsan sich nicht nur als totgeglaubter Gentleman-Verbrecher, sondern auch als Täter herausstellt.<sup>134</sup>

## 1. 2 Der klassische Detektivroman im ‚Golden Age‘: Ein Überblick

### 1.2.1 Was ist das ‚Golden Age‘?

Der Begriff ‚Golden Age of English Detection‘, der auf die in der antiken Mythologie beschriebene ideale Zeitperiode vor Anbeginn der Zivilisation rekurriert,<sup>135</sup> wurde 1939 von John Strachey geprägt, der dieses Feld der Literatur als überaus florierend empfand, während so viele andere seiner Ansicht nach gegenwärtig stagnierten.<sup>136</sup> Indem er in seinem Artikel Autor\*innen wie E. C. Bentley, Agatha Christie und Dorothy Sayers als Beispiele anführt, bezieht er sich bei seiner Feststellung jedoch nicht auf jegliche Art des Kriminalromans, sondern rein auf die Werke jenes Subgenres, welches heute als ‚klassischer Detektivroman‘,<sup>137</sup> ‚pointierter Rätselroman‘, ‚clue-puzzle‘ oder einfach ‚mystery‘ bekannt ist<sup>138</sup> – „those [detective novels] with an enclosed setting, a series detective, little explicit violence, and a good puzzle to be solved.“<sup>139</sup>

---

<sup>131</sup> Vgl. Roudaut, Jean: *Gaston Leroux im Umriß*. In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung [Bd I]*. S.98 – S.116, hier S.112

<sup>132</sup> Leroux, Gaston: *Das geheimnisvolle Zimmer*. München: Heyne 1981. S.49f.

<sup>133</sup> Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.96

<sup>134</sup> Vgl. Nusser: *Der Kriminalroman*, S.95

<sup>135</sup> Vgl. Dudenredaktion: *Duden Allgemeinbildung. Berühmte Zitate und Redewendungen: Die muss man kennen*. Berlin: Duden 2014. S.93

<sup>136</sup> Strachey, John: *The Golden Age of English Detection*. In: *The Saturday Review*, 7.1.1939. S.12 – S.14, hier S.12

<sup>137</sup> Im Englischen wird neben dem Begriff ‚classic detective novel‘ auch immer wieder die Bezeichnung ‚orthodox detective novel‘ verwendet.

<sup>138</sup> Vgl. zur Uneinheitlichkeit der Benennung Nünning, Vera: *Britische und amerikanische Kriminalromane: Genrekonventionen und neuere Entwicklungstendenzen*. In: Dies. [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*. S.1 – S.26, hier S.6

<sup>139</sup> James, Dean / Swanson, Jean: *By a Woman's Hand. A Guide to Mystery Fiction by Women*. New York: Berkley Books 1994. S.17

Howard Haycraft, der 1941 mit *Murder for Pleasure* das erste Werk zur Geschichte des Detektivromans verfasste, übernahm schließlich Stracheys Begriff als Bezeichnung für eine literaturhistorische Periode – ein Name, der sich in weiterer Folge durchsetzen sollte. Obwohl der Ausdruck ‚Golden Age‘ von Forschenden immer wieder als zu pathetisch<sup>140</sup> oder irreführend (sowohl was die vorgetäuschte Einheitlichkeit der Schreibweisen der Autor\*innen, als auch die Assoziation mit dem goldenen Zeitalter der antiken Mythologie betrifft)<sup>141</sup> kritisiert wurde, hält er sich aufgrund seiner Griffigkeit, mittlerweile wohl aber auch aus Tradition hartnäckig.<sup>142</sup> Umfasste für Haycraft das ‚Golden Age‘ allerdings nur die Jahre zwischen 1918 und 1830, so meint der Ausdruck heute zumeist die Zeitspanne zwischen den beiden Weltkriegen.<sup>143</sup> Während jedoch alle Forscher\*innen den Beginn des Zweiten Weltkrieges 1939 als Endpunkt des ‚Zeitalters‘ ansehen, herrscht in Bezug auf seinen Beginn keine Einigkeit – Colin Watson und Ulrich Sauerbaum etwa setzen den Anfang der Periode mit Agatha Christies erstem Roman *The Mysterious Affair at Styles* 1920 fest; für andere Literaturwissenschaftler\*innen wie LeRoy Panek ist auch schon E.C. Bentleys Roman *Trents Last Case* (1914) zum ‚Golden Age‘ zu zählen.<sup>144</sup> Dieses Werk, das für Ernest Mandel den „Übergang von den Pionieren zum goldenen Zeitalter“<sup>145</sup> darstellt, stammt von einem Freund Chestertons, dessen Ziel es war, die Holmes’sche Tradition der Detektivliteratur, bzw. vor allem dessen Nachahmer\*innen zu parodieren:

What Bentley did when he composed *Trent's Last Case* was to combine both of these reactions to Holmes, the serious and the comic, in a single book which blends parody with imitation [...]<sup>146</sup>

Diese Intention wird vor allem in der Charakterisierung des Protagonisten deutlich, der sich – ganz Gentleman – in seiner Freizeit zum eigenen Vergnügen gelegentlich als Amateurdetektiv versucht: Einerseits entspricht er, indem er wie Dupin in *The Mystery of Marie Rogêt* ein Verbrechen einzig durch das Lesen eines Zeitungsartikels löst, ganz der Figur des ‚Great Detective‘, andererseits wird er zu Beginn des Romans als „comic character“<sup>146</sup> eingeführt – eine Kombination, die im ‚Golden Age‘ häufig angewendet werden sollte. Neben der Deheroisierung des Detektivs sind auch andere, für den klassischen Kriminalroman typische Elemente wie das Setting des Country Houses oder die kleine Gruppe an Verdächtigen schon vorhanden, dennoch folgt *Trents Last Case* noch nicht vollends der ‚clue-puzzle‘-Formel. Bentley verzögert die

<sup>140</sup> Vgl. Knight: *Crime Fiction, 1800 – 2000*, S.xii

<sup>141</sup> Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*, S.61

<sup>142</sup> Im Zuge dieser Masterarbeit erfolgt die Verwendung des Begriffs demonstrativ, um die damit verbundenen Zuschreibungen und Konnotationen, sowie das Spannungsfeld zwischen dem stereotypen Muster und dem realen literarischen Schaffen dieser Schriftsteller\*innen bewusst zu halten.

<sup>143</sup> Vgl. Haycraft, Howard: *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. New York: Biblio and Tannen 1968. S.112 – S.180

<sup>144</sup> Vgl. Watson, Colin: *Snobbery with Violence. Crime Stories and their Audience*. London: Eyre & Spottiswoode 1971. S.95; vgl. ebenso Sauerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.74; Panek: *An Introduction to the Detective Story*, S.122

<sup>145</sup> Mandel, Ernest: *Ein schöner Mord: Sozialgeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt am Main: Althenäum 1988<sup>2</sup>. S.32

<sup>146</sup> Panek, LeRoy Lad: *Watteau's Shepherds. The Detective Novel in Britain 1914 – 1940*. Bowling Green: Bowling Green University Press 1979. S.30

Aufklärung des (scheinbar schon gelösten) Falles durch die Tatsache, dass Trent die Indizien richtig „liest“ aber falsch interpretiert; der Schriftsteller kompensiert die Handlungsarmut des letzten Romandrittels jedoch dann dadurch, dass er das Liebesleben des Detektivs und dessen moralischen Konflikt bezüglich der Tatsache, dass er sich in die Witwe des Opfers verliebt hat, in den Mittelpunkt stellt.<sup>147</sup>

Möchte man *Trents Last Case* nun als erste ‚Golden Age novel‘ gelten lassen oder nicht, fest steht jedenfalls, dass der Erste Weltkrieg als ‚Wasserscheide [...] zwischen Romanen jener Art, wie Conan Doyle und Gaston Leroux sie schrieben, sowie den großen Klassikern der zwanziger und dreißiger Jahre‘<sup>148</sup> zu betrachten ist. Zwar wird die Form des sogenannten ‚clue-puzzles‘ häufig als rein englisches Phänomen betrachtet, Fakt ist jedoch, dass sowohl in Großbritannien, als auch in Amerika wichtige Vertreter\*innen des klassischen Detektivromans zu finden sind, etwa Dorothy Sayers, Margery Allingham, Michael Innes, John Dickson Carr, S.S. Van Dine, Ellery Queen, Rex Stout oder Ngaio Marsh, um nur einige zu nennen. Die unangefochtene ‚Queen of Crime‘<sup>149</sup> ist jedoch Agatha Christie, die nicht nur als erfolgreichste Schriftstellerin der Weltliteratur gilt,<sup>150</sup> sondern von vielen Forschenden auch als ‚originator of ‚a pattern of extraordinary resilience‘<sup>151</sup> betrachtet wird: ‚It is [...] the country house murder mystery perfected by Christie that is generally taken to embody the essential qualities of the golden age form.‘<sup>152</sup> Wird das von ihr verwendete Schema heute häufig als Grundgerüst des gesamten Gattungsmodells angesehen, so scheint sie bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg eher den Ruf gehabt zu haben, eine ‚anspruchlose Vertreterin ihres Metiers‘<sup>153</sup> zu sein, während Autor\*innen wie Allingham oder Innes als innovativer und niveauvoller galten. Wie Ulrich Suerbaum meint, kann Christies erster Roman *The Mysterious Affair at Styles* eigentlich als ‚Übersetzung einer Sherlock-Holmes-Geschichte ins Große‘<sup>153</sup> interpretiert werden, da die gleichen Strukturteile wie bei Doyle vorhanden sind; die um das Zehnfache vergrößerte Länge erfordert allerdings mehr Figuren, deren Vorstellung einen Großteil der Handlung abdeckt. Dies führt auch zu der Frage, wieso der Roman die ‚short story‘ nach dem Ersten Weltkrieg eigentlich als populärste Form der ‚detective fiction‘ ablöste und diese Veränderung erst nötig machte?

Die Gründe dafür, dass ab etwa 1920 die Form des kurzen Romans (bis ca. 190 Seiten) dominierte, haben, so Ulrich Suerbaum, wenig mit der Gattung selbst zu tun:

Ausschlaggebend sind Änderungen des literarischen Marktes und der Lesegewohnheiten. Verbreitung und Bedeutung der Zeitschriften, deren Profil durch fiktionale Texte bestimmt wird, nehmen ab. Andererseits verschwindet auch der Typus des riesenlangen Romans, der – wenn er nicht in Fortsetzungen gelesen wird – sehr

<sup>147</sup> Vgl. Knight, Stephen: *The golden age*. In: Priestman [Hrsg.]: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. S.77 – S.94, hier S.81; vgl. auch Murch: *The Development of the Detective Novel*, S.204

<sup>148</sup> Mandel: *Ein schöner Mord*, S.32

<sup>149</sup> Keitel, Evelyne: *Klassische Detektivgeschichten im Golden Age: Agatha Christie*. In: Nünning [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*. S.29 – S.42, hier S.29

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S.31

<sup>151</sup> Knight: *The golden age*. In: Priestman [Hrsg.]: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, S.81

<sup>152</sup> Horsley, Lee: *From Sherlock Holmes to the Present*. In: Ders. / Rzepka [Hrsg.]: *A Companion to Crime Fiction*. S.28 – S.42, hier S.31

<sup>153</sup> Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.75

viel freie Zeit voraussetzt. Der Detektivroman mäßiger Länge, den man in wenigen Stunden in einem Zuge lesen kann, der aber auch so klar unterteilt ist, daß er sich abschnittsweise lesen läßt, paßt in das Gesamtfeld der literarischen Texte und entspricht den Anforderungen einer vorwiegend berufstätigen Leserschaft an ihre Mußelektüre.<sup>154</sup>

Die Autor\*innen passten sich also an diese neuen Begebenheiten an, indem sie die Traditionslinie der Kurzgeschichte ausbauten. Das essentielle Problem, eine ca. 25-seitige ‚short story‘ zu einem ganzen Roman auszuweiten, an dem – wie in Kapitel 1.1.3 gezeigt wurde, Gaboriau scheiterte – wird beim ‚clue puzzle‘ dadurch gelöst, dass neben der Vorstellung sämtlicher Tatverdächtiger und der Inkludierung vieler Dialoge der Fokus auf Details gelenkt wird: Sowohl die genaue Beschreibung von Schauplätzen, als auch die wiederholte Rekonstruktion von Handlungsabläufen und Fakten füllt Seiten. Darüber hinaus wird die Detektivfigur nun, wie oben schon angesprochen wurde, im Gegensatz zu früheren ‚Great Detectives‘ als fehlbar dargestellt, was in Bezug auf die Romanlänge bedeutet, dass nicht mehr wie bei Doyle eine richtige und eine falsche Lösung, sondern mehrere falsche Lösungen präsentiert werden.<sup>155</sup>

Neben der Länge ihrer Werke unterscheiden sich die ‚Golden Age‘-Schriftsteller\*innen von den ‚detective fiction‘-Autor\*innen der Jahrhundertwende vor allem durch die Überbetonung des Puzzlecharakters, was mit ihrer generellen Einstellung gegenüber Literatur in Verbindung steht: Die von den *low classes* gelesene Populärliteratur (wie etwa die Thriller von Edgar Wallace oder Sax Rohmer) wird konstant abgelehnt, weswegen durch Prononcieren der Rätselkomponente eine viel größere Abgrenzung zum Thriller geschaffen wird, als dies z.B. bei Doyle der Fall war.<sup>156</sup> Durch die Positionierung zwischen dem modernen Roman à la Joyce und der ‚Schundliteratur‘ wird eine ganz bestimmte Zielgruppe angesprochen: Menschen der *middle class*, die durchaus kultiviert und urban sind, mit den modernen Autor\*innen und ihrer ‚untraditionellen‘ Art zu schreiben aber wenig anfangen können. Auf diese Weise gelingt es den ‚Golden Age‘-Schriftsteller\*innen, sich am literarischen Markt als ‚the real heirs to traditional literature and the legitimate portrayers of contemporary life and taste‘<sup>157</sup> zu etablieren. Eine Ursache dieser Veränderung ist natürlich auch, dass sich nach Ende des Ersten Weltkrieges eine neue Personengruppe in diesem Genre versuchte – wurde es zuvor von ‚uncultured hacks‘<sup>158</sup> wie Sax Rohmer und ‚people with technical educations‘<sup>158</sup> wie Doyle dominiert, so besteht die ‚Golden Age‘-Generation aus Intellektuellen und gebildeten Menschen der Mittelschicht – die, wie in Kapitel 1.2.3 zu zeigen sein wird, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zuge der Kommerzialisierung auftauchenden neuen Vermarktungsmöglichkeiten nutzten, die die 1920er und -30er Jahre auch zu den ‚golden ages of publishing and advertising‘<sup>159</sup> machten.

---

<sup>154</sup> Ebd., S.74

<sup>155</sup> Vgl. Panek: *An Introduction to the Detective Story*, S.132f.

<sup>156</sup> Vgl. ebd., S.125f.

<sup>157</sup> Ebd., S.126

<sup>158</sup> Ebd., S.128

<sup>159</sup> Ebd., S.120

### 1.2.2 Archetypische Merkmale & Weltbild des klassischen Detektivromans

Wie oben erwähnt, wird das von Agatha Christie verwendete Schema zumeist als Prototyp für das Subgenre des klassischen Detektivromans betrachtet, wenn nicht sogar für den Kriminalroman schlechthin. Nach Ulrich Suerbaum liegt der Grund dafür in der Tatsache, dass ihre Romane im Gegensatz zu denen manch anderer ‚Golden Age‘-Autor\*innen „nur als Detektivromane [taugen], und als Detektivromane haben sie hauptsächlich konstruktive Qualitäten, die nicht an der Oberfläche erscheinen oder doch nicht ins Auge fallen.“<sup>160</sup> Wenn Christie bei der Beschreibung archetypischer Merkmale also auch in dieser Masterarbeit als Referenzpunkt hergenommen wird, dann nicht aus qualitativen Gründen, sondern einerseits, weil es sich bei ihren Werken um eine besonders „reine“ Form des ‚clue puzzles‘ handelt, und andererseits, weil *The Mysterious Affair at Styles* zu Beginn des ‚Golden Age‘ stand und sicherlich vielen anderen Autor\*innen als Einflussquelle diente.

Als eines der charakteristischsten Merkmale dieses Subgenres ist wohl die Abgeschlossenheit der Romangesellschaft zu beschreiben, durch die sich auch Christies Erstling auszeichnet: Diese zeigt sich sowohl durch die Begrenztheit der Figurenanzahl als auch durch deren Zugehörigkeit zu den oberen Klassen. Angesiedelt im Milieu der stabilen, reichen Oberschicht (meist in der *upper middle class*), in der das Verbrechen als Ausnahme und nicht als Regel angesehen wird, ist das Figurenensemble des klassischen Detektivromans mit Stephen Knight als „socially enclosed“<sup>161</sup> zu benennen– das bedeutet, dass das Opfer immer wohlhabend ist und Personen der *lower classes*, wenn überhaupt, nur in ihrer Funktion als Mitglieder der Dienerschaft auftauchen, nie aber als Verdächtige oder Täter\*innen.<sup>162</sup>

[L]ower classes, especially professional criminals, play very minor roles. The criminal comes from among the social circle of the victim, and servants are very rarely guilty – and if so will usually be in some form of social disguise. The master-villains who were so popular in the early twentieth century and who survive to the present in thrillers are not found in the clue-puzzle.<sup>163</sup>

In der künstlich-elitären Welt des klassischen Detektivromans, in der die Zugehörigkeit zur Gesellschaft als höchstes Gut betrachtet wird, setzen seine Mitglieder alles daran, diese nicht zu verlieren. Aus diesem Grund ist jeder, der „von der Verarmung oder vom Verlust der Reputation bedroht ist, [...] ein potentieller Mörder“<sup>164</sup> – und da normalerweise sämtliche Verdächtige etwas zu verbergen haben, besitzen auch alle ein Motiv. Allerdings gibt es, so Gerd Egloff, neben der sozialen Klasse auch hinsichtlich des Berufs gewisse Tabus: Mitglieder des Königshauses und Geistliche der christlichen Konzession dürfen sich nicht als Mörder\*innen herausstel-

---

<sup>160</sup> Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.75

<sup>161</sup> Knight: *The golden age*. In: Priestman [Hrsg.]: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, S.78

<sup>162</sup> So hat Gerd Egloff für Christie festgestellt, dass ihre „untere Grenze“ für Mörder\*innen verarmte Mitglieder der *middle class* sind, während ihre „obere Grenze“ Angehörige des niederen Adels darstellen, welche dann allerdings nicht von Geburt an adelig sein dürfen. Vgl. Egloff, Gerd: *Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie*. Düsseldorf: Universitätsverlag Bertelsmann 1974. S.70

<sup>163</sup> Knight: *The golden age*. In: Priestman [Hrsg.]: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, S.78

<sup>164</sup> Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.79

len, Krankenschwestern, Richter, Ärzte, Polizisten und Soldaten sollten es nicht.<sup>165</sup> Neben der Zugehörigkeit zu den oberen Klassen wird die Abgeschlossenheit der Romangesellschaft auch durch das familiäre, ländliche Setting deutlich, welches einen Kontrast zu dem bisher üblichen Handlungsort, der Großstadt, bildet und dem klassischen Detektivroman den Beinamen ‚cosy‘ eingebracht hat. Ist das nur kurz umrissene Setting selbst eigentlich austauschbar, so erfüllt es als „umgrenzter Raum“<sup>166</sup> die Funktion, die Figuren am Ort des Verbrechens bzw. im Umkreis dessen zu halten. Die beliebteste Möglichkeit, derer sich auch *The Mysterious Affair at Styles* bedient, ist hierbei der alte Familiensitz, das *country house*, in welchem eine Gruppe Blutsverwandter und Bekannter übers Wochenende zusammenkommt. Als andere plausible Gruppenformationen bezeichnet W.H. Auden „the closely knit geographical group (the old world village); [...] the occupational group (the theatrical company) [...] [and] the group isolated by the neutral place“<sup>167</sup> wodurch – denkt man etwa an Christies *Murder on the Orient Express* (1934) – eine Variationsbreite an möglichen Handlungsorten zur Verfügung steht.

Relevant ist, dass die Detektivfigur, sei es ein\*e Amateur\*in oder ein\*e professionelle\*r Detektiv\*in, nicht von vornherein einen Teil der Romangesellschaft bildet, sondern als totale\*r Fremde\*r „who cannot possibly be involved in the crime“<sup>168</sup> zu dieser dazustößt – so hält sich Christies Detektiv Hercule Poirot in *The Mysterious Affair at Styles* zufällig in der Nähe des Verbrechens auf und wird vom Ich-Erzähler, einem Gast des Hauses und Freund Poirots, zur Aufklärung des Falles herangezogen. Der in England lebende Belgier, der allein schon wegen seiner Nationalität ein Außenseiter der Gesellschaft ist und durch seine eingebilddete, eitle Art jegliche Vorurteile gegenüber Franzosen repräsentiert, wird als „extraordinary looking little man“<sup>169</sup> bezeichnet und so grotesk beschrieben, dass man ihn eigentlich nur als Karikatur akzeptieren kann:<sup>170</sup>

He was hardly more than five feet, four inches, but carried himself with great dignity. His head was exactly the shape of an egg, and he always perched it a little on one side. His moustache was very stiff and military. The neatness of his attire was almost incredible. [...] Yet this quaint dandified little man who, I was sorry to see, now limped badly, had been in his time one of the most celebrated members of the Belgian police. As a detective, his *flair* had been extraordinary, and he had achieved triumphs by unravelling some of the most baffling cases of the day.<sup>171</sup>

Indem Christie die außerordentlichen detektivischen Fähigkeiten Poirots mit einem so skurrilen Aussehen mischt, bringt sie die von Bentley in *Trents Last Case* begonnene Deheroisierung des Detektivs auf eine nächste Ebene. Viele andere ‚Golden Age‘-Autor\*innen folgten diesem Beispiel, allen voran Dorothy Sayers, deren Amateurdetektiv, der reiche, sich durch frivoles Benehmen, Geschwätzigkeit und eine als Monokel getarnte Lupe auszeichnende Sonderling Peter

<sup>165</sup> Vgl. Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*, S.69

<sup>166</sup> Ebd., S.37

<sup>167</sup> Auden, W. H.: *The Guilty Vicarage*. In: McNees [Hrsg.]: *The Development of the Novel*. S.61 – S.70, hier S.64

<sup>168</sup> Ebd., S.67

<sup>169</sup> Christie, Agatha: *The Mysterious Affair at Styles. Hercule Poirot's First Case*. New York: Cosimo 2007. S.14

<sup>170</sup> Vgl. Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*, S.55

<sup>171</sup> Christie: *The Mysterious Affair at Styles*, S.14

Wimsey, sogar selbst darauf hinweist, dass sein Gesicht dümmlich aussehe: „I know I’ve got a silly face, but I can’t help that.“<sup>172</sup>

Einerseits war es natürlich das Ziel der Schriftsteller\*innen, durch Individualität und Wiedererkennungswert einen „larger-than-life Character“<sup>173</sup> zu kreieren, andererseits sind die Detektive des ‚Golden Age‘ auch Ausdruck eines anderen, durch die traumatischen Ereignisse des Ersten Weltkrieges geprägten Männerbildes.

[G]olden age writers insist upon using the great predecessor as a model of implacable male heroism. Against this largely mythical figure, they place more empathetically vulnerable detectives. For example, we have the mock-heroic masculinity of Hercule Poirot, [or] Lord Peter Wimsey’s ruptured psyche [...].<sup>174</sup>

Zeigt Sherlock Holmes kaum jemals Gefühle, so wird etwa Wimsey in der Nacht von den Erlebnissen des Ersten Weltkrieges heimgesucht und erscheint dadurch menschlich. Doch nicht nur der Charakter des Protagonisten, auch seine Ermittlungsweise verändert sich: Indem der Detektiv weniger durch das Lesen von Indizien, sondern durch das Gespräch mit den Verdächtigen Ergebnisse erzielt, wird ein genereller Paradigmenwechsel vom Positivismus des viktorianischen Zeitalters hin zur Psychologie / Psychoanalyse des frühen 20. Jahrhunderts deutlich. Darüber hinaus wird der Detektiv des ‚Golden Age‘, der im Gegensatz zu seinem Vorgänger kein Übermensch ist, im Laufe eines Falles häufig damit konfrontiert, dass er sich in seinen Schlussfolgerungen irrt, weswegen man Sherlock Holmes‘ „linear heroic quest“<sup>175</sup> seiner „much more circular [quest]“<sup>175</sup> entgegensetzen kann. Mit Susan Rowland kann daher auch von einer „Feminisierung“, sowohl des Detektivs als auch der detektivischen Methode gesprochen werden:

Taken with the golden age assertion of “difference” from Holmes, these narrative methods of circular quest and “cooking” indicate a crucial development: the feminizing of the form. At one level the form is feminized by the feminization of the detective. True, many detectives remain male. However, [...] [g]olden age detectives detect as much through connection and immersion in their suspects’ worlds as they do through detachment and logical analysis of clues. They are intuitive and they value this intuition; they bring into the crime-solving field nonrational, emotive, so-called “feminine” methods to rank equally with hard “masculine” rationality.<sup>176</sup>

Nicht nur die kleine Anzahl der Protagonist\*innen sowie die Reduktion des Handlungsortes auf einen Schauplatz erinnern an das Theater, sondern auch die kurze Zeitspanne von wenigen Stunden bis Tagen, die normalerweise die Dauer der Handlung ausmacht. Zu Recht wurde in der Sekundärliteratur daher immer wieder darauf hingewiesen, dass man hier von einer „Rückkehr zu den berühmten dramatischen Regeln des Aristoteles“<sup>177</sup> – Einheit von Zeit, Ort und Handlung – sprechen kann. Generell muss aber festgestellt werden, dass der klassische Detektivroman einem höchst standardisierten, konventionellen Handlungsverlauf folgt, der sich struk-

---

<sup>172</sup> Sayers, Dorothy: *Strong Poison*. London: Gollancz 1980. S.54

<sup>173</sup> Malmgren, Carl: *The Pursuit of Crime: Characters in Crime Fiction*. In: Horsley / Rzepka [Hrsg.]: *A Companion to Crime Fiction*. S.152 – S.163, hier S.156

<sup>174</sup> Rowland, Susan: *The “Classical” Model of the Golden Age*. In: Horsley / Rzepka [Hrsg.]: *A Companion to Crime Fiction*. S.117 – S.127, hier S.118

<sup>175</sup> Ebd., S.120

<sup>176</sup> Ebd., S.121

<sup>177</sup> Mandel: *Ein schöner Mord*, S.34

turell durch die drei Teile Mord – Ermittlung – Lösungsverkündung (*Dénouement*) ausgezeichnet.<sup>178</sup> Befassten sich Poes und Doyles Detektive teilweise auch mit Diebstählen und anderen Delikten, so ist nun kein geringeres Verbrechen als ein Mord denkbar, dessen Aufklärung sich der zumeist zufällig anwesende Detektiv widmet. Dieser ist jedoch in einer ganz anderen Position als etwa Holmes, denn im klassischen Detektivroman steht weniger die Figur des ‚Great Detective‘, als das Mordrätsel selbst im Mittelpunkt. Ähnlich einem Puzzle besteht dieses aus scheinbar nicht zusammenpassenden Bausteinen, die „so lange neu zusammengefügt werden [müssen], bis sich ein Bild ergibt, in dem sich die Gestalt des Täters abzeichnet.“<sup>179</sup> Neben dem Detektiv sind auch die Lesenden eingeladen, mitzuraten – zwar dürfen ihnen aufgrund der Regel des ‚Fair Play‘<sup>180</sup> keine wichtigen Informationen vorenthalten werden, sodass sie theoretisch auch die Möglichkeit haben, den Fall zu lösen, allerdings ist es das Privileg der ‚Golden Age‘-Autor\*innen, falsche Spuren (‚red herrings‘) auszulegen und auf diese Weise sowohl den Detektiv, als auch die\*den Leser\*in zu fordern.

„[S]einen Auftritt bis ins Letzte vorbereitend und dann jedes Stadium bewußt so lange wie möglich genießend“,<sup>181</sup> erfolgt die Enthüllung der\*des Täter\*in durch den Detektiv schließlich in einer großen, von ihm sorgfältig arrangierten Schlusszene, bei der alle Verdächtigen anwesend sind. Hierbei gibt es verschiedene Spielarten; entweder die\*der Mörder\*in wird vor ihrer\*seiner überraschenden Überführung in Sicherheit gewiegt, sie\*er wird solange gereizt, bis sie\*er mit der Tat prahlt, oder der Detektiv stellt ihr\*ihm mangels Beweisen eine Falle.<sup>182</sup> Die Identifizierung der\*des Täter\*in ist der Höhepunkt des klassischen Detektivromans – allerdings im Normalfall auch dessen Abschluss. Zwar lässt der Detektiv die\*den Mörder\*in manchmal Selbstmord begehen, in den meisten Fällen hat die Verhaftung als Konsequenz jedoch die Exekution, von der nicht mehr berichtet wird.<sup>183</sup> Dies ist ein Grund, weswegen dem klassischen Detektivroman häufig vorgeworfen wird, dass sämtliche, normalerweise mit einem Mord in Verbindung stehende moralische Konflikte ausgespart werden. Erscheint die\*der Mörder\*in eher als Produzent einer höchst gefinkelten Problemstellung denn als Mensch, der aus bestimmten Gründen Schuld auf sich geladen hat und die Konsequenzen dafür tragen muss, so dient auch der Tod des Opfers rein als Auslöser der Handlung, der für die Leser\*innen mit keinerlei Emotionalität verbunden ist. Die Problematik, dass der Mord eines Menschen eigentlich die Gesellschaftsord-

<sup>178</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.80

<sup>179</sup> Keitel: *Klassische Detektivgeschichten im Golden Age: Agatha Christie*. In: Nünning [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*, S.34

<sup>180</sup> ‚Fair Play‘ bedeutet allerdings nicht nur, dass den Lesenden alle Hinweise offenbart werden müssen, sondern darüber hinaus:

that no evidence shall be made known to the reader which remains unknown to the detective [...]; that false clues are automatically forbidden; that fortuity and coincidence are outlawed as beneath the dignity of the self-respecting craftsman; that all determinative action must proceed directly and causatively from the central theme of crime-and-pursuit; and that no extraneous factors (such as stupidity or “forgetting”) shall be allowed to divert or prolong the plot in any essential manner. (Haycraft: *Murder for Pleasure*, S.226)

<sup>181</sup> Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*, S.67

<sup>182</sup> Vgl. ebd

<sup>183</sup> Vgl. Knight: *The golden age*. In: Priestman [Hrsg.]: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, S.79

nung grundsätzlich in Frage stellen müsste, wird umgangen, indem die Leiche einzig die Funktion erfüllt, „Probleme zu hinterlassen“<sup>184</sup> – die jedoch, so wird suggeriert, durch das Fassen der\*des Täter\*in gelöst werden können. Paradoxerweise erfolgt allerdings häufig nicht nur eine Wiederherstellung der geordneten Verhältnisse, sondern für manche Figuren eine Verbesserung ihrer Lage, indem etwa ein Happy End in Form einer Vermählung gerade *wegen* und nicht *trotz* des Mordes zustande kommt:

Der Mordfall wird [...] integriert in eine vom bürgerlichen Fortschrittsoptimismus bestimmte Weltordnung, in der auch die stärksten Erschütterungen in einen Beitrag zu ihrer Stabilisierung umgewertet werden. In dieser Welt erweist sich der Mord als eine Zwischenstation auf dem Weg zum größten Glück, auf dem das Böse am Ende doch das Gute befördert.<sup>185</sup>

Das Verbrechen, das im klassischen Kriminalroman grundsätzlich als Abweichung von der Norm begriffen wird, erscheint auf diese Weise letztendlich als kontrollierbar – was bei den Lesenden eine Atmosphäre der Sicherheit erzeugt, ebenso wie der leichte Ton, der höfliche Umgang der Figuren miteinander, das konservativ-familiäre Setting, oder die generelle Gewaltlosigkeit, durch die sich dieses Subgenre auszeichnet. „For what is most noticeable about the appearance of the whodunit, and most paradoxical“<sup>186</sup>, so Allison Light, “is the removal of the threat of violence.“<sup>186</sup> Verweisen diese Faktoren darauf, dass die durch den Einschnitt des Ersten Weltkrieges geprägten Menschen sich nach einer Welt sehnten, deren Stabilität nichts etwas anhaben kann, so ist auch bezeichnend, dass die im ‚clue-puzzle‘ dargestellte „Wirklichkeit“ nicht der realen Welt ähnelt, sondern durch extreme Künstlichkeit, Entpolitisierung und nostalgische Verklärtheit bestimmt ist. Nicht nur handelt es sich um eine grundsätzlich von jeglichen sexuellen Gefühlen und sozialen Konflikten außerhalb des Mordes gereinigte Welt, auch scheint – etwa durch die Idealisierung der englischen Führungsschicht, deren große Zeit 1920 schon vorbei war<sup>187</sup> – die Zeit „still“ zu stehen. Somit muss der Eskapismus in den klassischen Detektivroman, dessen äußere Bedingungen immer weniger mit der durch wirtschaftliche Depression und das Aufkommen des Faschismus gezeichneten Realität zu tun hatten,<sup>188</sup> gerade als Reaktion auf die in der Zwischenkriegszeit stattfindenden politischen, wirtschaftlichen, finanziellen und geistigen Veränderungen aufgefasst werden, die vor allem die britische *middle class* hart trafen.<sup>189</sup> „The fairy tale land of the Golden Age“, könnte man mit Symons abschließend feststellen, „was one in which murder was committed over and over again without anybody getting hurt.“<sup>190</sup>

---

<sup>184</sup> Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*, S.50

<sup>185</sup> Egloff, Gerd: *Mordrätsel oder Widerspiegelung der Gesellschaft? Bemerkungen über die Forschung zur Kriminalliteratur*. In: Schütz, Erhard [Hrsg.]: *Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur*. München: Fink 1978. S.58 – S.75, hier S.70

<sup>186</sup> Light, Alison: *Forever England: Femininity, literature and conservatism between the wars*. London [u.a.]: Routledge 1991. S.69

<sup>187</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.78

<sup>188</sup> Vgl. Symons: *Bloody Murder*, S.104

<sup>189</sup> Vgl. Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*, S.90 – S.97

<sup>190</sup> Symons: *Bloody Murder*, S.104

### 1.2.3 Der ‚Detection Club‘ und seine Regeln

Between-the-wars-detective story writers participated in a literary movement which was as conscious and definable as the well-known movements in regular literature. In fact, in many ways, it is difficult to fully appreciate golden age writers without seeing them as a group, simultaneously coherent and diverse, like the neo-classicists or the romantics.<sup>191</sup>

Kann als Ausdruck dieser Bewegung einerseits gesehen werden, dass Autor\*innen immer wieder im Kollektiv zusammenarbeiteten (wie z.B. Ellery Queen), ist andererseits vor allem die Stellung des ‚Detection Club‘ hervorzuheben, der 1928 durch Anthony Berkeley Cox gegründet wurde und alle bedeutenden britischen ‚Golden Age‘-Autor\*innen zu seinen Mitgliedern zählte. Der Club, der am besten als „an organizational melange of seriousness and spoof“<sup>191</sup> beschrieben werden kann, war ein Ort des Austauschs untereinander – allerdings ein exklusiver, denn um Mitglied werden zu können, musste man mindestens einen Detektivroman geschrieben haben, wobei Thriller-Autor\*innen von vornherein ausgeschlossen wurden.<sup>192</sup>

In den 30er Jahren entstanden sehr erfolgreiche Gemeinschaftswerke des ‚Detection Club‘ wie etwa *The Floating Admiral* (1931) oder *Six Against Scotland Yard* (1936), bei denen mehr noch als beim herkömmlichen klassischen Detektivroman ein gewisser selbstironischer Spielcharakter im Vordergrund stand – so schrieb bei ersterem Werk jede\*r der teilnehmenden Autor\*innen ein Kapitel einer zusammenhängenden Geschichte, während bei Zweiterem alle jeweils eine Kurzgeschichte über einen perfekten Mord verfassten, deren Durchführbarkeit ein Polizeioffizier dann bewertete.<sup>193</sup> Auch entdeckten die ‚Detection Club‘- Mitglieder die Massenmedien für sich und konnten ihre Popularität auf diese Weise noch steigern; Sayers, Christie und Berkeley bekamen etwa die Möglichkeit, ein Gemeinschaftswerk für die BBC zu verfassen:

The result was a pioneering enterprise linking the broadcasting and print media, and enabling detective story fans so participate interactively. People could listen to the story on the wireless, read it in *The Listener*, and then take part in a prize competition judged by Detection Club member Milward Kennedy.<sup>194</sup>

„[W]ith the collaborations, and with the golden age novel in general, there was“, so kann mit LeRoy Panek festgestellt werden, „a good deal of fooling around, playing games, and having a good time.“<sup>195</sup> Dennoch oder vielleicht sogar gerade deshalb fand im Umkreis des ‚Detection Club‘ schnell eine gewisse Akademisierung statt; schon 1929 betrachtete Dorothy Sayers den Detektivroman in ihrer Einleitung zum Sammelband *The Omnibus of Crime* literaturwissenschaftlich und steckte auch die Beziehung zu anderen Literaturgattungen ab. Ist dies keine Seltenheit bei einer selbstbewussten literarischen Bewegung, so kann doch als einzigartig angesehen werden, dass die Autor\*innen selbst Regeln für ihr Genre festlegten. Natürlich ist es schwierig, zu eruieren, inwiefern der von Ronald Knox 1924 aufgestellte ‚Detective Story De-

---

<sup>191</sup> Panek: *An Introduction to the Detective Story*, S.122

<sup>192</sup> Vgl. Edwards: *The Golden Age of Murder*, S.92

<sup>193</sup> Vgl. ebd., S.285

<sup>194</sup> Ebd., S.160

<sup>195</sup> Panek: *An Introduction to the Detective Story*, S.122

calogue‘ ernst genommen wurde, das Ritual zur Aufnahme neuer Mitglieder in den Club enthielt jedoch einen Schwur, in welchem der Knox’sche ‚Decalogue‘ berücksichtigt wurde:<sup>196</sup>

1. The criminal must be someone mentioned in the early part of the story, but must not be anyone whose thoughts the reader has been allowed to follow.
2. All supernatural or preternatural agencies are ruled out as a matter of course.
3. Not more than one secret room or passage is allowable.
4. No hitherto undiscovered poisons may be used, nor any appliance which will need a long scientific explanation at the end.
5. No Chinaman must figure in the story.
6. No accident must ever help the detective, nor must he ever have an unaccountable intuition which proves to be right.
7. The detective must not himself commit the crime.
8. The detective must not light on any clues which are not instantly produced for the inspection of the reader.
9. The stupid friend of the detective, the Watson, must not conceal any thoughts which pass through his mind; his intelligence must be slightly, but very slightly, below that of the average reader.
10. Twin brothers, and doubles, generally, must not appear unless we have been duly prepared for them.<sup>197</sup>

Betrachtet man den ‚Decalogue‘, fällt auf, dass manche Regeln mehr als willkürlich sind, fast alle der Gebote aber darauf abzielen, den Lesenden ‚Fair Play‘ zu garantieren. In einer sehr selbstironischen Haltung bezeichnet Knox den Detektivroman als eine Art Spiel zwischen Autor\*in und Leser\*in, welches, wie jedes Spiel, natürlich auch bestimmten Regeln folgen müsse – „not in the sense in which poetry has rules [...] but in the sense in which cricket has rules [...]“.<sup>198</sup> Verweist diese Aussage einerseits auf die Willkürlichkeit der Regeln, so ist es andererseits aber kein Zufall, dass gerade diese englische Nationalsportart herangezogen wird, denn:

the sport was idealized as exemplifying high moral standards in action. Cheating simply ‘was not cricket’. During the Golden Age, cricket mattered, and so did the idea that one should play by the rules – and abide by their spirit.<sup>199</sup>

Wenige Jahre später, 1928, erstellte auch der Amerikaner S.S. Van Dine ‚Twenty Rules for Writing Detective Stories‘, welche vom Grundton her weniger humoristisch gemeint sind, aber gleichfalls die Forderung nach Fairness in den Vordergrund stellen. Im Gegensatz zu Knox formuliert er diese sogar explizit:

The truth of the problem must at all times be apparent – provided the reader is shrewd enough to see it. By this I mean that if the reader, after learning the explanation for the crime, should reread the book, he would see that the solution had, in a sense, been staring him in the face – that all the clues really pointed to the culprit – and that, if he had been as clever as the detective, he could have solved the mystery himself without going on to the final chapter.<sup>200</sup>

Auch Dorothy Sayers legt in ihrem Essay *The Omnibus of Crime* (1928), in dem sie sich theoretisch mit dem Genre auseinandersetzt, den Fokus auf das Prinzip des ‚Fair Play‘, dessen Fehlen

---

<sup>196</sup> Vgl. Becker / Buchloh: *Der Detektivroman*, S.85

<sup>197</sup> Knox, Ronald: *Ten Rules for a Good Detective Story*. In: *The Publishers' Weekly. The American Book Trade Journal*. Jg.116 (1929) Nr.14. S.1729

<sup>198</sup> Knox, Ronald: *The Best English Detective Stories of 1928*. New York: Liveright 1928. S.12. Zitiert nach: Symons: *Bloody Murder*, S.101

<sup>199</sup> Edwards: *The Golden Age of Murder*, S.112

<sup>200</sup> Van Dine, S.S.: *Twenty Rules for Writing Detective Stories*. In: Haycraft [Hrsg.]: *The Art of the Mystery Story*. S.189 – S.193, hier S.191

ihrer Meinung nach einen der größten Unterschiede zwischen Doyles Holmes-Abenteuer<sup>201</sup> und dem zu diesem Zeitpunkt zeitgenössischen klassischen Detektivroman ausmacht. In ihren Augen verlangen die Leser\*innen mehr und mehr nach einer Handlung „which puts them on an equal footing with the detective himself.“<sup>202</sup> Erhält die Gattung durch diesen Anspruch erstmals einen „essentiell demokratischen Anstrich“,<sup>203</sup> so ist dieser allerdings nur scheinbar vorhanden, denn Sayers fordert: „The reader must be given every clue – but he must not be told, surely, all the detective’s deductions, lest he should see the solution too far ahead.“<sup>204</sup> Um sicherzustellen, dass die Leser\*innen die Lösung nicht zu früh erkennen und das Ziel, nicht nur eine intellektuell herausfordernde Geschichte zu erzählen, sondern auch ein überraschendes Ende zu bieten, erreicht werden kann, schlägt sie vor, dass die Detektivfigur einerseits Teile ihres Spezialwissens für sich behalten sollte, während sich andererseits manche ihrer Schlüsse und Beobachtungen als falsch herauszustellen haben. Aus diesem Grund kann festgestellt werden, dass den Lesenden im klassischen Detektivroman zwar ‚Fair Play‘ suggeriert wird, die ‚Golden Age‘-Autor\*innen aber de facto alles daran setzten, eine vorzeitige Lösung des Falles durch die\*den Leser\*in möglichst auszuschließen.

Ein besonderer Überraschungseffekt wird natürlich durch das Brechen der aufgestellten Regeln erreicht – ein Schachzug, den vor allem Christie vielfach anwandte. Indem sie etwa in *Curtain: Poirot’s Last Case* ihren eigenen Detektiv Poirot, sowie in *The Murder of Roger Ackroyd* den Erzähler – der gleichzeitig auch noch Detektivgehilfe und Arzt ist – zum Mörder macht, oder, wie in *Ten Little Niggers*, überhaupt keine Detektivfigur einsetzt, lotet sie immer wieder die Grenzen des Detektivromans aus. Für Ulrike Landfester stellt die Unterhöhlung des Schemas eine logische Folge der aufgrund der Regelkataloge forcierten theoretischen Reflexion dar:

Die Regelkataloge [...] lösen das Skelett des klassischen Schemas schließlich aus dem fiktionalen Text und heben es in das Bewusstsein des Lesers. Im Übergang vom impliziten Einverständnis zum expliziten Imperativ vollzieht sich die Wende in der Geschichte des Kriminalromans: Während die Autoren [...] des Golden Age der Kriminalliteratur [...] das klassische Modell in ihren Texten festschreiben, gibt die theoretische Reflexion dieses Modells bereits den Impuls zu seiner kreativen Dekonstruktion.<sup>205</sup>

#### 1.2.4 Vom ‚crossword puzzle type‘ zur ‚novel of manners‘

Wie Ulrich Suerbaum festgestellt hat, ist der klassische Detektivroman vor allem in seiner ersten Phase ein „Rätselgeflecht von unglaublicher Dichte.“<sup>206</sup> Begünstigt einerseits durch die in den 20er Jahren vorherrschende Passion für Spiele im Allgemeinen und für das ‚cryptic cross-

<sup>201</sup> Doyle ist nicht immer „fair“, da z.B. häufig erwähnt wird, dass Holmes eine Schlussfolgerung aus einem kleinen Gegenstand zieht, aber nicht, um welchen Gegenstand es sich handelt. Vgl. Sayers: *The Omnibus of Crime*. In: ebd., S.96

<sup>202</sup> Ebd., S.97

<sup>203</sup> Keitel: *Klassische Detektivgeschichten im Golden Age: Agatha Christie*. In: Nünning [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*, S.41

<sup>204</sup> Sayers: *The Omnibus of Crime*. In: Haycraft [Hrsg.]: *The Art of the Mystery Story*, S.97

<sup>205</sup> Landfester, Ulrike: *Die Spuren des Lesers: Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman*. In: *Poetica*. Jg.22 (1990) Nr 3/4. S.413 – S.435, hier S.421

<sup>206</sup> Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.81

word‘ im Besonderen,<sup>207</sup> sowie durch verlegerische Interessen andererseits, entstanden Detektivromane „which tried to banish every element but the detective and the crime puzzle. They admitted no love interest, little characterization, sparse description of the setting, and no theme beyond the solution to an intricate and complex puzzle.“<sup>208</sup> Diese rein auf das Geheimnis ausgerichtete Form, welche der Topographie einzig die Funktion zuweist, „nachprüfbare Daten für die Auflösung des Mordfalles zu liefern“<sup>209</sup> und häufig verschiedene Hilfsmittel – Karten, architektonische Zeichnungen, Fußnoten, Zeittafeln, Listen an Alibis und Motiven – beifügt, kann mit Dorothy Sayers auch als ‚crossword puzzle type‘ bezeichnet werden.<sup>210</sup> Zwar sind die Detektivromane Agatha Christies und vieler anderer ‚Golden Age‘-Autor\*innen Beispiele für diesen Typus, es muss jedoch anerkannt werden, dass die „reinsten“ ‚clue-puzzles‘ von Ellery Queen stammen, der in seinen ersten Romanen sogar etwa ein Drittel vor dem Schluss angibt, dass nun alle Hinweise gegeben worden seien und die Leser\*innen nun die einzige richtige Lösung herausfinden können – eine Behauptung, die laut Julian Symons sogar stimmt.<sup>211</sup> „Judged as exercises in rational deduction, these are“, so Symons, „certainly among the best detective stories ever written.“<sup>212</sup>

In den 30er Jahren erfolgte schließlich die Auflösung der „strengen“ Form des klassischen Detektivromans: Einerseits nahm die Komplexität der Werke sowohl hinsichtlich der Struktur als auch in Bezug auf das Mordgeheimnis wieder ab, andererseits verbesserte sich ihre Qualität als Roman. Howard Haycraft, der in *Murder for Pleasure* für diesen Zeitraum sogar eine eigene Periode in der Geschichte des Detektivromans ansetzt, nennt die Autor\*innen der 30er Jahre „The Moderns“ – „[who] slowly turned from mechanical crime toward something approaching the psychological.“<sup>213</sup> Schriftsteller\*innen wie Dorothy Sayers, Margery Allingham und Rex Stout versuchten, den Detektivroman mit der Tradition der ‚novel of manners‘<sup>214</sup> zu verbinden, indem sie den Fokus nicht mehr nur auf die Rätselstruktur legten, sondern vielmehr auch auf das Milieu und die Figurenzeichnung:

Interpretierte [der Detektiv] früher jede Information lediglich als Indiz, das in der Funktion einer richtigen oder falschen Fährte strikt auf das detektivische Problem bezogen war, so wird er nun gezwungen, mit den Augen der Romanprotagonisten auch Informationen aufzunehmen, welche deren breitere Welterfahrung und nicht nur das spezielle Problem betreffen.<sup>215</sup>

---

<sup>207</sup> Das ‚cryptic crossword‘ befasst sich im Gegensatz zum normalen Kreuzworträtsel mit komplizierten Wortspielen, z.B. Anagrammen. Vgl. Horsley, Lee: *Twentieth-century Crime Fiction*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2005. S.15

<sup>208</sup> Panek: *An Introduction to the Detective Story*, S.141

<sup>209</sup> Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*, S.36

<sup>210</sup> Vgl. Sayers, Dorothy: *Gaudy Night*. In: Haycraft [Hrsg.]: *The Art of the Mystery Story*. S.208 – S.221, hier S.209

<sup>211</sup> Vgl. Symons: *Bloody Murder*, S.121

<sup>212</sup> Ebd., S.122

<sup>213</sup> Haycraft: *Murder for Pleasure*, S.246

<sup>214</sup> Die ‚novel of manners‘, als deren wichtigste Vertreterin Jane Austen gilt, porträtiert bevorzugt Personen höherer Schichten in sozialen Situationen (wie etwa Dinnerpartys oder Konversationen), um durch eine Studie ihres Verhaltens implizite Kommentare über ihre Überzeugungen und Werte abgeben zu können. Vgl. Anderson, David R.: *Rex Stout*. New York: Frederick Ungar Publishing Co. 1984. S.116

<sup>215</sup> Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.116

Vor allem bei Sayers, die Mitte der 30er Jahre eine Hinwendung des Detektivromans zum Gesellschaftsroman nach dem Vorbild Collins‘ forderte,<sup>216</sup> ist das Resultat dessen eine radikale Humanisierung des Detektivs, der die Ermittlung immer weniger als Spiel auffasst, sondern immer mehr mit seiner moralischen Verantwortung der\*dem Mörder\*in gegenüber – deren\*dessen Hinrichtung er ja begünstigt – konfrontiert wird, bis Wimsey schließlich am Ende ihres letzten Detektivromans *Bushman’s Honeymoon* zusammenbricht und nie wieder als Detektiv arbeitet.<sup>217</sup> Wie Jens-Peter Becker jedoch kritisch anmerkt, gelingt es den Autor\*innen der 30 Jahre im Gegensatz zu ihren viktorianischen Vorläufern kaum jemals, wirklich Gesellschaftskritik zu üben – statt einer kritischen Bestandsaufnahme der britischen *upper middle class* werde nur „eine liebevolle Konservierung einer fiktiven High-Society“<sup>218</sup> geliefert.

Ein anderer Aspekt, der in Bezug auf die 30er Jahre auffällt, ist, dass neben dem Amateurdetektiv immer häufiger auch die bis dahin im klassischen Detektivroman verpönten Polizisten als positive literarische Figuren dargestellt werden: Einerseits erhalten die Amateurdetektive Hilfe durch Freunde bei der Polizei, andererseits ersetzt die Figur des ‚Gentleman Policeman‘ etwa bei Ngaio Marsh oder Michael Innes den Amateur vollkommen. Dieser löst seine Fälle zwar wie sein Vorgänger selbstständig und ist scheinbar keinerlei Dienstvorschriften unterworfen, lässt sich aber durch seinen direkten Zugang zum Polizeiapparat leichter als Figur handhaben.<sup>219</sup>

### 1.2.5 Gegenbewegung: ‚The Hard-boiled school‘

In seinem berühmten Essay *The Simple Art of Murder* (1944) kritisiert Raymond Chandler die unrealistische Abgehobenheit des klassischen Kriminalromans, der seiner Meinung nach weder als Roman noch als Rätsel überzeuge:

There is a very simple statement to be made about all these stories: they do not really come off intellectually as problems, and they do not come off artistically as fiction. They are too contrived, and too little aware of what goes on in the world.<sup>220</sup>

Infolge seiner Forderung nach mehr Realismus im Detektivroman lehnt Chandler nicht nur die Reduktion von Verbrechen zum eskapistischen akademischen Kreuzworträtsel ab, sondern auch den kultivierten, dilettantischen Gentleman-Detektiv. Im Gegensatz dazu ist es in seinen Augen notwendig, reale Helden in einer realen Welt darzustellen:

[D]own these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. [...] He must be the best man in his world and a good enough man for any world. [...] He is a relatively poor man, or he would not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people.<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> Vgl. Sayers: *Gaudy Night*. In: Haycraft [Hrsg.]: *The Art of the Mystery Story*, S.209

<sup>217</sup> Vgl. Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.115

<sup>218</sup> Becker, Jens-Peter: *Sherlock Holmes & Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. München: Goldmann 1975. S.31

<sup>219</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.108f.

<sup>220</sup> Chandler, Raymond: *The Simple Art of Murder*. In: Haycraft [Hrsg.]: *The Art of the Mystery Story*. S.222 – S.237, hier S.231

<sup>221</sup> Ebd., S.237

In Anlehnung an Dashiell Hammett, der als Pionier der ‚Hard-boiled crime fiction‘ gilt, etablierte Chandler diese Spielart der Gattung, die mit Erle Stanley Gardner auch als „the action type of detective story“<sup>222</sup> bezeichnet werden kann, als wiederholbares Schema.<sup>223</sup> Grundsätzlich ist es das Ziel der ‚Hard-boiled school‘, das Verbrechen nicht mehr als Ausnahme zu präsentieren, sondern als Regel – die dargestellte Welt, eine offene Großstadt ohne feste Grenzen, ist eine Spielwiese gesellschaftlicher Korruption, der sowohl Mörder\*innen als auch Ermordete angehören, wodurch der Unterschied zwischen Schuldigen und Unschuldigen entfällt. Damit einher geht auch, dass nicht ein Mord in den Mittelpunkt der Handlung gestellt wird, sondern zahlreiche Verbrechen geschehen; dies hat zur Folge, dass einerseits die Taten den Charakter des Außergewöhnlichen verlieren und andererseits zumeist mehrere Verbrecher\*innen verantwortlich sind. Dennoch behält Chandler die Konvention des klassischen Kriminalromans, einen zentralen Mord pointiert zu enträtseln, bei, weswegen man mit Ulrich Schulz-Buschhaus von der Kombination einer sich an dem realistischen Prinzip der Wahrscheinlichkeit orientierenden Vordergrundhandlung und einem unwahrscheinlichen Handlungsstrang im Hintergrund sprechen kann.<sup>224</sup> Neben der Tatsache, dass das vollständige und plausible Lösen aller Fälle in einer solchen Welt grundsätzlich unrealistisch erscheint, sieht Vera Nünning als Schwachpunkt der ‚Hard-boiled novel‘ die romantische Verklärung des Helden:<sup>225</sup> Der Privatdetektiv, ein *tough guy* ohne die sichere Basis einer gesellschaftlich respektierten Position, der in ständiger Gefahr schwebt und auch selbst häufig brutale bzw. illegale Methoden anwenden muss, um den Fall zu lösen, wahrt auf märchenhafte Weise seine persönliche Integrität, indem er als Einziger nicht käuflich ist. Auf diese Weise wird, so Ulrich Suerbaum, bei dieser Spielart der Gattung mehr als bei anderen eine Spannung bemerkbar „zwischen der als defekt und außer Ordnung dargestellten Welt und der Grundaussage der Detektivgeschichte“,<sup>226</sup> in der „ein nach gültigen Normen verfahren der Detektiv einen Fall schwerer Ordnungsstörung [...] durch Aufklären der Zusammenhänge ordnend bewältigt.“<sup>226</sup>

Ist das aus korrupten Verbrecher\*innen und einem *man of honor* bestehende Figurenensemble noch zu ergänzen um die häufig auftretende *femme fatale*, die zwar einerseits als gefährlich, aber andererseits auch rein nach Äußerlichkeit dehumanisierend beschrieben wird, so sind als weitere typische Elemente der ‚Hard-boiled school‘ noch der hohe Grad der Brutalität – der sich in physischen Gewalttätigkeiten wie etwa Prügeleien zeigt – sowie der durch *toughness* geprägte Sprachstil zu nennen. Sprachliche Interaktionen zeichnen sich sowohl durch prononciert amerikanischen Slang, als auch durch die Knappheit der Dialoge aus; das schnelle Hin und Her von Rede und Gegenrede wirkt wie ein Rededuell – „eine Redeweise, die defensiv der Selbstbe-

<sup>222</sup> Gardner, Erle Stanley: *The Case of the Early Beginning*. In: ebd. S.203 – S.207, hier S.205

<sup>223</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.142

<sup>224</sup> Vgl. Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.150

<sup>225</sup> Vgl. Nünning: *Britische und amerikanische Kriminalromane: Genrekonventionen und neuere Entwicklungstendenzen*. In: Dies. [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*, S.9

<sup>226</sup> Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.138

hauptung, offensiv der Einschüchterung dient und die jeden Dialog in eine Art von boxerischen Schlagabtausch verwandelt.“<sup>227</sup>

### 1.2.6 Nach dem ‚Golden Age‘: Vielfalt der Formen

Wie schon der Erste Weltkrieg, gilt auch der Zweite Weltkrieg als Wendepunkt in der Geschichte der Gattung.<sup>228</sup> Das im klassischen Detektivroman vermittelte Weltbild, der Glaube daran, dass menschliche Konflikte durch Vernunft gelöst werden können und dass Verbrecher\*innen „schwarze Schafe“ in einer ansonsten funktionierenden Gesellschaftsordnung sind, die man zur Rechenschaft ziehen kann, wurde, so Julian Symons, durch den Zivilisationsbruch der Shoah zerstört – weswegen die Form des Detektivromans als nicht mehr akzeptabel erscheint:

The detective story with its closed circle of suspects and its rigid rules had always been a fairy tale, but the point and pleasure of fairy tales is that by exercising the imagination one can believe them to be true. In the post-war world this sort of story changed from a fairy tale to an absurdity<sup>229</sup>

Nach 1945 wurde das Verbrechen – wie zuvor schon von den Anhängern der ‚Hard-boiled school‘ – nicht mehr als „momentane Verirrung und Abschweifung von den moralischen Werten der bürgerlichen Mittelschichten“,<sup>230</sup> sondern „als gesamtgesellschaftliche Angelegenheit“<sup>231</sup> betrachtet. Einerseits verloren die Verbrechensdarstellungen des klassischen Detektivromans sowie die Figur des ‚Gentleman Detective‘ mehr denn je ihre Glaubwürdigkeit – die Vorstellung, dass ein\*e einzelne\*r Amateur\*in „diese Art von Kriminalität wirksam bekämpfen könnte, [wurde] zunehmend als unrealistische und überholte Phantasie abgetan“<sup>232</sup> –, andererseits wurde in der Nachkriegszeit politisches Unbehagen gegenüber jeglicher Superhelden-Gestalt spürbar. Als Folge dessen veränderte sich die Landschaft des Kriminalromans in den 50er Jahren deutlich gegenüber jener in der Zwischenkriegszeit, wobei der Detektivroman vor allem durch zwei neue Spielarten abgelöst wurde: einerseits den Polizeiroman, der ein aus „Durchschnittsmenschen“ mit Schwächen und Fehlern zusammengesetztes Ermittlerteam in den Mittelpunkt stellt, und andererseits den Psychothriller, bei dem der gesellschaftliche Hintergrund von Mörder\*in und Opfer in den Fokus rückt und bei dem das Rätselmotiv entweder völlig wegfällt oder in veränderter Form benutzt wird.

Die Autor\*innen des ‚Golden Age‘ selbst gingen unterschiedlich mit der neuen Situation um: Manche, wie Dorothy Sayers, wandten sich schon vor dem Krieg von der Gattung des Detektivromans ab, oder bevorzugten nun eine andere Spielart des Genres. Andere Schriftsteller\*innen wie etwa Agatha Christie, John Dickson Carr oder Ellery Queen ignorieren die veränderten

---

<sup>227</sup> Schulz-Buschhaus: *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S.137

<sup>228</sup> Vgl. Symons: *Bloody Murder*, S.148

<sup>229</sup> Ebd., S.19

<sup>230</sup> Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*, S.76

<sup>231</sup> Ebd., S.76f.

<sup>232</sup> Ebd., S.77

Verhältnisse fast völlig, schrieben weiterhin klassische Detektivromane nach dem alten Muster und nahmen, wenn überhaupt, nur leichte Veränderungen bei ihren Detektivfiguren vor. Es gab jedoch auch solche Autor\*innen, die den Versuch unternahmen, „the world of the Welfare State and the atomic bomb“<sup>233</sup> in ihre Detektivromane miteinzubeziehen – eine von ihnen ist, wie nun im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird, Margery Allingham.

---

<sup>233</sup> Symons: *Bloody Murder*, S.148

## 2. Analyse von Margery Allinghams Campion-Reihe

In many ways, creating detective stories liberated women writers of the 1920's and 1930's. [...] [T]he detective story offered women writers and women readers an alternative to the gushy, bubble-headed love romance which was the typical popular form written by and for women at the end of the Victorian era.<sup>234</sup>

Dass das Schreiben von Detektivromanen intellektuellen Frauen neue Möglichkeiten bot, wird alleine schon dadurch deutlich, dass die „*Big four*“ des klassischen Detektivromans allesamt Frauen waren: Dorothy Sayers, Agatha Christie, Margery Allingham und Ngaio Marsh.<sup>235</sup> Interessant ist dabei, dass Christie zwar heute als unbestrittene *Queen of crime* gilt, Allingham (1904 – 1966) in der Epoche selbst aber als zukunftsweisender und origineller eingeschätzt wurde.<sup>236</sup> Die Tatsache, dass die Autorin etwa von John Strachey als größte Hoffnung der britischen Detektivliteratur neben Michael Innes und Nicholas Blake gehandelt wurde,<sup>237</sup> ist nicht unbegründet, denn wie Martha Hailey DuBose betont, gelang es Allingham als einziger der genannten Schriftstellerinnen, ihren Stil immer wieder zu verändern und sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb des Subgenres neu zu erfinden:

Margery did not merely graft Golden Age conventions onto modern settings, as Agatha Christie and Ngaio Marsh were doing with a good deal of success. Margery, the acute observer of people and places, had observed change and [...] transformed her observations into fiction.<sup>238</sup>

Für Allingham, die durchaus als bemerkenswerte Frau bezeichnet werden kann, da sie trotz diverser, vor der Öffentlichkeit verborgener psychischer und physischer Krankheiten (wie etwa einer bipolaren Störung) mit ihrer Tätigkeit als Autorin und Rezensentin über weite Strecken ihres Lebens nicht nur für ihren eigenen Lebensunterhalt aufkam, sondern auch für jenen ihres Ehemannes und diverser Freunde,<sup>239</sup> war der Zweite Weltkrieg eine einschneidende, prägende Grenzerfahrung, die ihr weiteres Œuvre stark beeinflussen sollte. So meint Jessica Mann:

The experience of World War II affected her far more deeply than, for instance, Agatha Christie, perhaps because before it she lived among friends who treated everything with determined amusement, and the war and its aftermaths were experiences which could not be laughed off. She saw bombing, and the results of bombing; she and her family were in danger. Things could not be the same again.<sup>240</sup>

Darf man ihren Biograph\*innen glauben, machte sie in der furchtbaren Zeit der Bombardierungen Englands jedoch auch positive Erfahrungen, da der Zusammenhalt der dörflichen Gemeinschaft der häufig einsamen und kranken, rein auf ihre Arbeit fokussierten Autorin die Gelegenheit gab, in der „realen Welt“ zu leben, Freundschaften zu knüpfen und sich zu engagieren – etwa, indem sie sich um Unterkünfte für aus London Evakuierte kümmerte und ein Frauenhaus

---

<sup>234</sup> Panek: *An Introduction to the Detective Story*, S.129

<sup>235</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.103

<sup>236</sup> Vgl. ebd., S.75

<sup>237</sup> Vgl. Strachey: *The Golden Age of English Detection*, S.13

<sup>238</sup> DuBose, Martha Hailey: *Women of Mystery. The Lives and Works of Notable Women Crime Novelists. With additional Essays by Margaret Caldwell Thomas*. New York: Thomas Dunne Books 2000. S.304

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S.281

<sup>240</sup> Mann, Jessica: *Deadlier than the Male: An investigation into feminine crime writing*. Newton Abbot: David & Charles 1981. S.208

einrichtete.<sup>241</sup> Dieses Gefühl, sich für die Allgemeinheit nützlich machen zu können und dabei die durch die Stimmung des *People's War* (vgl. Kapitel I.2.3.2) getragene Verbundenheit mit den Nachbar\*innen zu spüren, wird auch in *The Oaken Heart*, ihrem nichtfiktionalen Bericht über die Kriegsvorbereitungen in einem Dorf, deutlich (vgl. z.B. OH, S.158f.).

Insgesamt verfasste die Schriftstellerin von 1929 bis 1965 17 Romane und eine Novelle zu ihrem Detektiv Albert Campion – nicht miteingerechnet das Werk *Cargo of Eagles*, welches zwar von Allingham begonnen, aber erst nach ihrem Ableben von ihrem Ehemann Youngman Carter vervollständigt wurde. Da unklar ist, wie viel von Allingham und wie viel von Carter, der danach noch zwei weitere Campion-Bände aus seiner eigenen Feder veröffentlichte, stammt, soll dieser Roman bei der Analyse nicht berücksichtigt werden.

## 2.1 Albert Campion: Zur Figur und Entwicklung des Detektivs

'That,' she [= Maggie Oliphant] said suddenly, [...] 'that's a lunatic [...] – he's quite inoffensive, just a silly ass.' Abbershaw nodded and stared covertly at the fresh-faced young man with the tow-coloured hair and the foolish, pale-blue eyes behind tortoiseshell-rimmed spectacles, and wondered where he had seen him before.' (CBD, S.14)

Auf diese unglorreiche Art und Weise wird Allinghams „Held“ Albert Campion in *The Crime at Black Dudley* aus der Perspektive des Amateurdetektivs und Protagonisten George Abbershaw und dessen Love-Interest und späteren Ehefrau Maggie eingeführt. Zuerst für einen harmlosen Dummkopf und Verrückten gehalten, der sich nicht nur durch eine lächerliche Fistelstimme und ein albernes Lächeln (vgl. CBD, S.25), sondern auch durch ein vollkommen absurdes Verhalten (vgl. CBD, S.26, S.42, S.117) auszeichnet, erweist er sich im weiteren Verlauf des Romans als undurchsichtige Nebenfigur, die von dem Gangsterboss Simister angeheuert worden ist, vor Ort einen Auftrag auszuführen, im Endeffekt aber viel zur Lösung des Falles beiträgt und auf jeden Fall zu „den Guten“ zu zählen ist. Dieser Albert Campion hat noch wenig gemein mit dem Albert Campion der späteren Werke, denn wie bei kaum einer anderen Detektivfigur der Weltgeschichte steht die schrittweise Entwicklung von einem lächerlich wirkenden, häufig nicht ernst genommenen jungen Mann zu einem reifen und seriösen Familienvater im Mittelpunkt von Allinghams Romanserie. Zwar ist Albert, der zu Beginn 29 Jahre alt ist, als eine Art „professioneller Abenteurer“<sup>242</sup> Aufträge der Regierung oder von Privatpersonen annimmt und als zweiter

---

<sup>241</sup> Vgl. Thorogood, Julia: *Margery Allingham. A Biography*. Heinemann: London 1991. S.235f; vgl. auch Martin, Richard: *Ink in Her Blood: The Life and Crime Fiction of Margery Allingham*. London [u.a.]: UMI Research Press 1988. S.121f.

<sup>242</sup> Albert bezeichnet sich selbst als „Deputy Adventurer“ (PF, S.6), bzw. als „a sort of universal uncle, a policeman's friend and master-crook's factotum“ (LL, S.409), wobei er Wert darauf legt, nicht für einen Privatdetektiv gehalten zu werden (vgl. MM, S.245; PF, S.13). In den ersten beiden Bänden der Romanreihe nimmt er, da er durch Differenzen mit seiner wohlhabenden Familie an Geldproblemen leidet, auch kommerzielle Aufträge an; nachdem er durch den Tod seines Onkels am Ende von *Mystery Mile* jedoch eine große Erbschaft erhält, arbeitet er ab diesem Zeitpunkt entweder unentgeltlich für die Regierung, als Berater der Polizei, oder lässt sich von in einer Notlage befindenden Freunden und Bekannten als Amateurdetektiv engagieren.

Sohn einer adeligen und sehr angesehenen Familie<sup>243</sup> an Dorothy Sayers Amateurdetektiv Peter Wimsey erinnert, schon ab dem zweiten Band *Mystery Mile* der Protagonist der Reihe, es dauert jedoch bis zum siebten Roman *Death of a Ghost*, bis sein Aussehen nicht mehr als „idiotisch“ beschrieben (vgl. z.B. LL, S.460; SD, S.194), sondern auch von Außenstehenden als Teil einer „Tarnung“ erkannt wird. So unterscheidet sich etwa der erste Eindruck, den Miss Curley in *Flowers for the Judge* von Campion erhält, sehr deutlich von jenem der in den ersten Bänden vorkommenden Figuren:

Curley knew of Mr. Albert Campion by repute alone and was therefore quite unprepared and a little shocked when he came wandering in [...]. His slender, drooping figure, pale ingenuous face and sleek yellow hair were rendered all the more indefinite by the immense and unusually solid horn-rimmed spectacles he chose to affect. [...] The world in which she lived was besprinkled with consciously funny young men, most of them ill-mannered nincompoops. The difference between the newcomer and the average specimen dawned upon her slowly. In every case the flow of nonsense was in the nature of a protecting covering, she knew, but here it was the reality which was different. Mr. Campion had more than poverty of intelligence to hide. [FJ, 17]

Dass Alberts Aussehen in den späteren Werken nicht mehr als lächerlich, sondern als unauffällig bezeichnet wird – „[t]he easiest of men to overlook or underestimate [...]“ (TS, S.335) – und auch sein als befremdlich befundenes Benehmen (wie etwa, dass er von sich selbst in dritter Person spricht) abgelegt hat, ist eine einerseits mit der Seriösität der Fälle (vgl. Kapitel I.2.2) und andererseits mit bedeutenden zeitgeschichtlichen Ereignissen Hand in Hand gehende Veränderung. So geschieht ein besonders wichtiger Schritt in der Entwicklung seiner Persönlichkeit im Werk *Traitor's Purse*, das zu Beginn des Zweiten Weltkrieges angesiedelt ist: Albert, der an Amnesie leidet und über längere Strecken des Romans nicht weiß, wer er eigentlich ist, erlebt diesen Zustand als eine Art emotionale Befreiung. Als er sich am Ende wieder zu erinnern beginnt, verschmelzen beide „Alberts“, was als Akt des Erwachsenwerdens beschrieben wird: „For the first time in his life he felt completely adult. His hesitancy, his qualms, his intellectual doubts seemed suddenly the stuff of childhood.“ (TP, 207 f.) Neben diesem Schlüsselerlebnis, das auch seine Bereitschaft, endlich zu heiraten und Vater zu werden, zur Folge hat, ist es ebenfalls der Krieg selbst, der Albert verändert. Zwar erfährt man nichts über seinen (geheimen) Einsatz an der Front, als er in *Coroner's Pidgin* jedoch wieder nachhause kommt, heißt es: „There were new lines in his over-thin face and with their appearance some of his old misleading vacancy of expression had vanished.“ (CP, S.2)

Dass Albert im Gegensatz zu etwa Sherlock Holmes altert und sich in den letzten Bänden der Reihe schon in seinen 60ern befindet, hat, ebenso wie die Tatsache, dass die Figur des adeligen Amateurdetektivs in der Nachkriegszeit aus der Mode gekommen ist (vgl. Kapitel I.2.4.1), Auswirkungen auf seine Funktion innerhalb des Romangefüges. Liegt in den früheren Romanen

---

<sup>243</sup> Man erfährt im Laufe der Serie, dass Albert eigentlich Rudolph K. heißt, allerdings einen so erhabenen Familiennamen trägt, dass dieser auf keinen Fall mit seiner Tätigkeit als Detektiv in Verbindung gebracht werden darf. Die Reaktion der Personen, die in der Romanreihe seine wirkliche Identität enttarnen, lassen darauf schließen, dass eine Beziehung zum Königshaus bestehen könnte (vgl. z.B. CBD, S.160; LL, S. S.441f; PF, S.56f).

trotz der multiperspektivischen Erzählweise,<sup>244</sup> des Vorhandenseins wechselnder Gehilfen (z.B. Val Gyrth in *Look to the Lady*; seine spätere Frau Amanda in mehreren Romanen), oder der gelegentlichen Zusammenarbeit mit Chief-Detective Stanislaus Oates der Fokus ganz auf Albert, der seine Fälle immer alleine löst, hält er sich als älterer Herr in den letzten Romanen eher im Hintergrund und überlässt anderen, jüngeren Detektiv\*innen das Feld: Neben der wiederkehrenden Figur des Polizisten Charles Luke, der wie sein Vorgänger Oates eng mit Campion befreundet ist und teilweise in den Werken eine fast wichtigere Rolle einnimmt als dieser, betätigen sich beispielsweise Timothy Kinnit und Julia Laurell in *The China Governess*, oder die Schuljungen Sam und Edward in *The Mind Readers* detektivisch. Dass ein solcher Rollentausch in Allinghams Romanwelt überhaupt möglich ist, belegt eine Tatsache, die die Campion-Reihe sehr von den meisten anderen Werken dieses Subgenres unterscheidet: nämlich, dass es sich bei der entsprechenden Detektivfigur nicht um ein Genie wie Sherlock Holmes, sondern um eine zwar sehr intelligente, aber doch auch normale – d.h. wenn es nötig ist, auch austauschbare – Person handelt. Dies wird bei den Campion-Romanen von Beginn an sichtbar, da Albert kein ‚Great Detective‘ ist, sondern sich häufig irrt, im Laufe des Romans (teilweise sehr lange) die\*den Falsche\*n verdächtigt und schließlich auf demselben Weg wie jeder andere Mensch zur Auflösung eines Falles kommt: weder durch logische Deduktion noch durch intuitive Eingebung, sondern, wie in *Death of a Ghost* beschrieben wird, „by the shoddy, untidy process half-way between the two by which one usually gets to know things.“ (DG, S.176) Die grundsätzliche Normalität des nicht allwissenden Detektivs Campion, der Erfolg hat, weil er sich von seiner Erfahrung und seinem Gespür für Menschen leiten lässt, sowie, weil er sich seinen gesellschaftlichen Status zunutze macht (vgl. Kapitel I.2.4.1), wird in *Police at the Funeral* auch auf einer Metaebene reflektiert. So lässt Allingham die junge Joyce, die ob Campions „Gewöhnlichkeit“ erleichtert ist, als Seitenhieb auf die Meisterdetektive der Weltliteratur ausrufen:

I was afraid you were going to be one of those clever people one reads about who know everything from the beginning and bring the whole explanation out of their sleeve when they've completed a chain of evidence, like a conjurer at a children's party. (PF, S.99)

## 2.2 Schema / Genrezugehörigkeit

Allingham wird in der Sekundärliteratur meist als „Vorzeigautorin“ des ‚Golden Age‘ behandelt; entgegen aller mit dieser Darstellung verbundenen Erwartungen ist es jedoch nicht möglich, ein Schema zu beschreiben, in das sämtliche ihrer Romane der Campion-Reihe fallen. Stattdessen zeichnet sich ihr gattungstheoretisch schwer zu fassendes Œuvre durch eine stetige Veränderung aus, die Allingham selbst sogar in der ihrem sechsten Werk *Death of a Ghost* voranstehenden „Note on Mr. Albert Campion“ reflektiert:

---

<sup>244</sup> Allinghams Campion-Romane zeichnen sich durch den ständigen Wechsel der Erzählsituation aus, da neben dem Vorhandensein einer auktorialen Erzählerpersönlichkeit und der häufig auftretenden personalen Perspektive Campions auch die meisten der weiteren vorkommenden Figuren als personale Erzähler\*innen agieren.

This young man is an adventurer in the prettiest sense of the world, and his activities, which I have chronicled for some years, seem to fall into two distinct classes. There are those which have been frankly picaresque, as in the affair at 'Mystery Mile' [...] But now and again he comes up against less highly coloured but even more grave difficulties, as in the Cambridge tragedy, 'Police at the Funeral' [...] The two types of experience are distinct and it is perhaps surprising that they should touch the same person. However, most of us have a serious as well as a lighter side, and Mr. Campion is no exception to the rule. (DG)

Die verschiedenen Bände der Reihe scheinen vor allem gemeinsam zu haben, dass sie alle als „Genremix“ zwischen dem ‚reinen‘ Detektivroman und einem anderen Romanggenre betrachtet werden können. Aus diesem Grund soll in weiterer Folge der Versuch einer Klassifizierung unternommen werden.

### 2.2.1 ‚mystery adventure thrillers‘

Während Richard Martin Allinghams frühe Romane der Campion-Reihe ‚adventure thrillers‘ nennt,<sup>245</sup> beschreibt Jens-Peter Becker diese Werke als „eine seltsame Mischung aus Thriller, ‚reinem‘ Detektivroman und einem Romantyp, den die Engländer mit *romance* bezeichnen, einem abenteuerhaften Liebesroman.“<sup>246</sup> Beide Literaturwissenschaftler betonen also nicht nur das Vorhandensein von Elementen des Thrillers – bzw. würde Martin die Werke grundsätzlich sogar dem Genre des Thrillers und nicht dem Detektivroman zuordnen –, sondern auch das Abenteuerhafte, welches laut Frye den essentiellen Bestandteil des Plots der ‚romance‘ ausmacht.<sup>247</sup> Diese eng mit dem Märchen sowie dem modernen Abenteuerroman verwandte Form, die häufig übernatürliche Elemente enthält, zeichnet sich insbesondere durch die mit einer Suche verbundenen Aufgabe aus:

The complete form of the romance is clearly the successful quest, and such a completed form has three main stages: the stage of the perilous journey and the preliminary minor adventures; the crucial struggle, usually some kind of battle in which either the hero or his foe, or both, must die; and the exaltation of the hero.<sup>248</sup>

Als weitere typische Bestandteile des Abenteuers könnte man den temporären, mit Gefahr einhergehenden Ausbruch der Heldenfigur aus dem Alltag, ihren Kampf gegen das Böse (entweder alleine oder mit seinen Gefährt\*innen), sowie die höhere Bedeutung des action- und wendungsreichen Plots gegenüber der nur typenhaft bleibenden Figuren nennen.<sup>249</sup>

Untersucht man nun die frühen, bis Mitte der 30er Jahren verfassten Romane Allinghams,<sup>250</sup> so muss zuallererst hervorgehoben werden, dass zwar alle vier betrachteten Werke in gewisser Weise Elemente des Detektivromans, des Thrillers und/oder der ‚romance‘ beinhalten – weswegen eine Titulierung als ‚mystery adventure thrillers‘ sinnvoll erscheint –, die Gewichtung dieser aber jeweils sehr unterschiedlich ausfällt. So ist *Mystery Mile* (1930), wo der Kampf gegen den skrupellosen Verbrecherboss Simister im Vordergrund der Handlung steht, vor allem als

---

<sup>245</sup> Vgl. Martin: *Ink in Her Blood*, S.19

<sup>246</sup> Becker: *Sherlock Holmes & Co*, S.28

<sup>247</sup> Vgl. Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press 1957. S.186

<sup>248</sup> Ebd., S.187

<sup>249</sup> Vgl. D’Ammassa, Don: *Encyclopedia of Adventure Fiction*. New York: Facts on File 2009. S.vii

<sup>250</sup> Ausgenommen wird an dieser Stelle Allinghams vierter Roman *Police at the Funeral*, welcher zwar vor *Sweet Danger* erschien, aber schon auf die im nächsten Kapitel behandelte, seriösere ‚detective novel of manners‘ verweist.

Thriller zu bezeichnen, während die schematisch ähnlichen Werke *Look to the Lady* (1931) und *Sweet Danger* (1933) märchenhafte Abenteuergeschichten<sup>251</sup> sind, bei denen der Fokus auf der Erfüllung der *quest* in Form einer Schatzsuche liegt. Im Gegensatz zu diesen drei Romanen, bei denen Elemente des klassischen Detektivromans nur eine Nebenrolle spielen,<sup>252</sup> werden in Allinghams erstem Band der Reihe, *The Crime at Black Dudley* (1929), zwei Parallelhandlungen kombiniert: einerseits der während einer Party im klassischen Setting des abgelegenen Landhauses ausgeführte Mord am Hausherrn und andererseits die thrillerhafte Geiselnahme dieser Gesellschaft durch einen ausländischen Meisterverbrecher, der die Feier zu einer misslungenen Übergabe von Papieren nutzen wollte, allerdings nichts mit dem Mord zu tun hat. Ebenso wie die beiden Handlungsteile vollkommen unterschiedlichen Genres angehören, erfolgt auch eine strikte strukturelle Trennung innerhalb des Romangefüges, denn der Mord an dem Colonel passiert am Anfang, gerät für den Großteil der Handlung in den Hintergrund und wird erst in den letzten Kapiteln, nachdem die Gesellschaft sich aus den Fängen des Gauners befreien konnte, wieder in Erinnerung gerufen und durch den Amateurdetektiv George Abbershaw aufgeklärt.

Trotz der Unterschiede erscheint es passend, diese vier hintereinander entstandenen Bände der *Campion*-Reihe gemeinsam zu betrachten, da einige grundlegende Ähnlichkeiten sie von allen anderen Werken Allinghams trennen: Zum einen zeichnen sich die überaus unrealistisch und teilweise fantastisch anmutenden Romane durch einen unbeschwert leichten Ton, Absurditäten, Slapstik sowie Wort- und Sprachspiele aus; „[i]t is all meant for fun“, wie LeRoy Panek hervorhebt, „and the play world of childhood, which is dressed up in the righteousness of the thriller, loses its trousers and becomes the play world again [...]“.“<sup>253</sup> Zum anderen findet in diesen Werken immer ein klassischer Kampf zwischen Gut und Böse statt, indem ein Konflikt zwischen einer\*inem meist exotischen, ausländischen und als böse beschriebenen Verbrecher\*in und Unschuldigen, denen etwas (z.B. ein unbezahlbarer Kelch in *Look to the Lady*) weggenommen werden soll, im Fokus steht.<sup>254</sup> Die Verbrechen werden allesamt (bis auf den Mord am Colonel in *The Crime at Black Dudley*, der den Großteil des Romans über aber verhältnismäßig unwichtig ist) nicht von Individuen aus persönlichen Gründen begangen, sondern von meist internationalen Gangsterbanden, die aus Geldgier handeln. Auffallend ist dabei nicht nur, dass der Einbruch des Bösen in eine grundsätzlich unschuldige Welt durch das Setting des pittoresken, idyllischen englischen Dorfes betont wird, sondern auch, dass keinerlei Hilfe durch die Polizei zu

---

<sup>251</sup> Erwähnenswert ist in Hinblick auf die Genrezuordnung zur ‚romance‘ auch das in diesen Romanen stattfindende Spiel mit übernatürlichen Elementen: Sowohl Hexerei (Mrs. Munsey in LL, Dr. Galley in SD), als auch verzauberte oder mit Monstern bevölkerte Wälder, an die in diesen pittoresken Dörfern noch geglaubt wird, erweisen sich als nicht real.

<sup>252</sup> Zwar existieren durch das klassische Setting des Herrenhauses in ländlicher Gegend und der aus Mitgliedern der *middle upper class* und *upper class* zusammengesetzten Romangesellschaft alle Voraussetzungen des klassischen Detektivromans; die in diesen Werken vorkommenden Todesfälle erweisen sich jedoch allesamt nicht als Morde, sondern als Selbstmord (*Mystery Mile*) bzw. Unfall (*Look to the Lady*). (In *Sweet Danger* kommt es erst gar nicht zum Ableben einer Figur.)

<sup>253</sup> Panek: *Watteaus Shepherds*, S.132

<sup>254</sup> Vgl. Martin: *Ink in Her Blood*, S.20

erwarten ist. Einzig Campion kann es – unterstützt durch eine Gruppe selbst betroffener oder zufällig hineingezogener junger Leute, die vor allem für amouröse Verwicklungen sorgen – gelingen, den Unschuldigen zu helfen und auf diese Art und Weise auch die Symbole und Werte der Monarchie zu verteidigen. In *Mystery Mile*, *Look to the Lady* und *Sweet Danger* kommt es jeweils zu einem Kampf auf Leben und Tod zwischen Campion und der\*dem Kriminellen, wobei Letztere\*r stirbt.

### 2.2.2 ‚detective novels of manners‘

Dass Allingham den Wunsch verspürte, seriösere Romane zu verfassen, die nicht mehr einen möglichst actionreichen Plot, sondern eine komplexe Charakterisierung von Figuren in den Fokus rücken, zeigte sie erstmals 1931 mit dem vierten Band der Campion-Reihe, *Police at the Funeral*. Der Roman, der von all ihren Werken am meisten dem von Christie initiierten Schema des ‚clue puzzles‘ entspricht, enthält alle wichtigen Elemente des Subgenres (wie etwa auf komplizierte Weise verübte Morde, eine limitierte Anzahl an Personen als Verdächtige, oder eine persönliche Motivierung des Individuums für das Verbrechen), zeigt allerdings größeres Interesse für die psychologischen Beweggründe der Taten als die meisten klassischen Detektivromane. Indem diese als Folge einer Familienkonstellation dargestellt werden, in welcher die Atmosphäre der Unterdrückung das Leben sämtlicher Familienmitglieder zur Hölle macht, erscheint der Mörder, der nicht nur seine Geschwister getötet, sondern auch Selbstmord verübt hat, als tragische Gestalt. Zwar kann Campion, der nun als seriös gewordener Amateurdetektiv mit der Polizei zusammenarbeitet, den Fall lösen, dennoch fühlt sich das Ende für die\*den Leser\*in nicht als Happy End an: Die für die psychischen Probleme ihrer Kinder verantwortliche Matriarchin hat als eine der wenigen überlebt, weswegen sich an der Situation der weiteren Familienmitglieder wohl nichts verändern wird. Diese für das Subgenre unüblich pessimistische Zukunftsvision könnte der Grund sein, wieso die von Allingham bisher anderes gewohnte Leser\*innenschaft den Roman nicht gut annahm und sie daher aus Geldgründen mit ihrem nächsten Werk *Sweet Danger* (1933) wieder zum vertrauten Genremix des ‚mystery adventure thrillers‘ zurückrudern musste.<sup>255</sup> Dennoch beschloss die Autorin bald darauf, sich nicht mehr dem Wunsch des Verlags nach dieser Art von Literatur zu beugen. Nach Fertigstellung von *Death of a Ghost* (1934) schrieb sie an ihren Verleger:

This story I've sent you is a novel not a thriller [...] I would like to say here and now that under Margery Allingham I shall write the sort of book I believe in and no other.<sup>256</sup>

Allinghams Versuch, ihre Leser\*innenschaft mit dem schon in Kapitel I.2.2 zitierten Vorwort des Werkes, in welchem sie ihre früheren, in leichterem Ton gehaltenen *Thriller* von ihren ab nun erscheinenden, seriöseren *Romanen* abgrenzt, auf die Veränderung ihres Schreibstils vorzu-

---

<sup>255</sup> Vgl. ebd., S.81

<sup>256</sup> Ebd., S.89

bereiten, glückte; das Buch verkaufte sich nicht nur gut, sondern legte auch den Grundstein für ihre Reputation als angesehene Autorin der ‚Golden Age novel‘.<sup>257</sup> Programmatisch gesehen ist der Roman also als wichtiger Einschnitt in Allinghams Karriere zu sehen; wie Rosemary Canfield-Reisman betont, ist *Death of a Ghost* „the first book in which Allingham examines her society, the first of several in which the world of her characters is an integral part of the plot.“<sup>258</sup> Neben der Verlegung des Handlungsorts von der ländlichen *gentry* nach London steht in diesem, wie auch in den Folgewerken – im Gegensatz zu den ‚mystery adventure thrillers‘, aber auch im Gegensatz zu *Police at the Funeral* – nun nicht mehr die klassische Familienkonstellation im Mittelpunkt, sondern das Arbeitsumfeld: das Kunstmilieu in *Death of a Ghost* (1934), das Verlagswesen und der Zirkus in *Flowers for the Judge* (1936), die Welt des Theaters in *Dancers in Mourning* (1937) und die Modebranche in *The Fashion in Shrouds* (1938). Indem diese professionellen Milieus immer auch familiäre Strukturen aufweisen (z.B. ist der Verlag in *Flowers for the Judge* ein Familienunternehmen, oder Jimmy Sutane in *Dancers in Mourning* eine sehr starke Vaterfigur für die anderen Mitglieder der Schauspieler\*innentruppe), können sie entweder als Variationen einer patriarchalisch-autoritären Familienordnung, oder, in ihrer positiven Ausprägung, als Verwirklichungen einer utopischen Familienkonzeption interpretiert werden. Damit ergibt sich zwar durchaus eine thematische Kontinuität zu früheren Werken, außer Zweifel ist aber, dass nun, insbesondere zu *Police at the Funeral*, eine Fokusverschiebung weg von der Dominanz der für das ‚clue puzzle‘ wichtigen Hinweise hin zur Psychologie der Figuren, zu ihren Wert- und Moralvorstellungen und zum Themenkomplex der Schuld, Unschuld und Sühne stattfindet.<sup>259</sup> Dass der Mordfall und die Detektion zugunsten moralischer Fragestellungen in den Hintergrund treten, wird besonders gut dadurch deutlich, dass auch der vom „professionellen Abenteurer“ zum Gentleman-Detektiv gewordene Campion selbst mit Problemen auf persönlicher Ebene konfrontiert wird: So stehen etwa in *Dancers in Mourning* die moralischen Konflikte des Detektivs, der sich in die Ehefrau seines Auftraggebers verliebt hat, und dessen Gefühle sein Urteilsvermögen beeinflussen, sehr viel mehr im Mittelpunkt als die Frage nach der\*dem wahren Täter\*in. Diese Annäherung zur ‚novel of manners‘, einer Romanform, deren Fokus „on the customs, conversation, and ways of thinking and valuing of a particular social class“<sup>260</sup> – zumeist, wie auch in diesem Fall der *upper class* – liegt, ist, wie schon in Kapitel I.1.2.4 beschrieben, typisch für den Detektivroman der 30er Jahre. Auffallend ist dabei aber, dass Allinghams Romane sich, genauso wie Dorothy Sayers Werke, von Buch zu Buch immer weiter vom ‚whodunit‘ zur ‚novel of manners‘ entwickeln, sodass *The Fashion in*

<sup>257</sup> Vgl. ebd., S.87

<sup>258</sup> Canfield-Reisman, Rosemary: *Margery Allingham*. In: Kelleghan, Fiona [Hrsg.]: *100 Masters of Mystery and Detective Fiction*. [Vol. I.] Pasadena: Salem Press 2001. S.1 – S.7, hier S.3

<sup>259</sup> Besonders der Gerichtsroman *Flowers for the Judge* greift diese Thematik auf mehreren Ebenen auf: Einerseits wird ein offensichtlich Unschuldiger angeklagt und freigesprochen – was aber nicht automatisch bedeutet, dass er in der Gesellschaft als unschuldig angesehen wird. Andererseits lässt Campion zu, dass der Mord gesühnt wird, indem er jenen, der den wirklichen Mörder tötet, nicht der Strafverfolgung zuführt.

<sup>260</sup> Abrams, M.H.: *A Glossary of Literary Terms*. Boston [u.a.]: Heinle & Heinle 1999<sup>7</sup>. S.192

*Shrouds*, ähnlich Sayers' letztem Whimsey-Band *Bushman's Honeymoon*, kaum mehr als „richtiger“ Detektivroman bezeichnet werden kann: Indem der Roman weniger kriminalistische Probleme als solche in Liebesangelegenheiten behandelt und erst im 10. Kapitel einen Mord aufweist, wird er, wie auch Sayers' *Bushman's Honeymoon*, dem Untertitel des letzteren Werkes gerecht: „A Love Story with Detective Interruptions“.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg sollte die Psychologie menschlichen Handelns im Mittelpunkt von Allingham's Œuvre stehen. Zwar wandte die Autorin sich, wie in weiterer Folge in den nächsten Unterkapiteln dargestellt wird, ebenso anderen Genre-Kombinationen zu, dennoch blieb die ‚novel of manners‘ ein wichtiger Bezugspunkt ihres Schaffens. Die vier Romane *Coroner's Pidgin* (1945), *More Work for the Undertaker* (1948), *The Beckoning Lady* (1955) und *The China Governess* (1963) schließen einerseits durch den genauen Blick auf die Figuren und deren Lebensrealität bei nebensächlich behandeltem Mordfall an die Romane der 30er Jahre an, andererseits konzentriert sich Allingham nun wieder auf klassische (Oberschicht-) Familienkonstellationen, anstatt auf professionelle Milieus. Dabei ist, wie in Kapitel I.2.4.1 dargelegt werden soll, ein zeitbedingt kritischerer Umgang mit den Mitgliedern der *upper class* zu bemerken, der diesen Werken eine sozialkritisch-politische Dimension verleiht, die den früheren ‚detective novels of manners‘ fehlt.

### 2.2.3 ‚detective spy novels‘

In großem Kontrast zu allen von Allingham vor dem Zweiten Weltkrieg verfassten Werken steht ihr 1941 publizierter Roman *Traitor's Purse*, der den bisher als professionellen Abenteurer und Gentleman-Detektiv in Erscheinung getretenen Albert Campion in einer vollkommen neuen Rolle zeigt: nämlich in der des Spions in der undurchsichtigen, von Chaos beherrschten politischen Situation des beginnenden Krieges. Dies ist kein Zufall, denn der Spionageroman, der von Ambler definiert wird als „a story in which the central character is a secret intelligence agent of one sort or another“<sup>261</sup> und manchmal als eigenes Genre,<sup>262</sup> manchmal als Sonderform des Thrillers<sup>263</sup> betrachtet wird, steht laut Luc Boltanski in zwingendem Zusammenhang mit dem Kriegszustand: „Der Kriminalroman setzt einen Staat im *Friedenszustand* in Szene, der Spionageroman einen Staat im *Kriegszustand*.“<sup>264</sup> Während die erstere Form die Störung der sozialen Ordnung durch ein Individuum in einem abgeschlossenen Mikrokosmos (also im Kleinen) beschreibt, geht es in Zweiterer immer um die Gefährdung des ganzen Landes bzw. der

---

<sup>261</sup> Ambler, Eric: *Introduction*. In: Ders.: *To Catch a Spy. An Anthology of Favourite Spy Stories. Edited and Introduced by Eric Ambler*. London [u.a.]: The Bodley Head 1964. S.21

<sup>262</sup> Jens-Peter Becker etwa sieht den Spionageroman als eigenständiges Genre, welches zwei sehr unterschiedliche Subgenres beinhaltet: einerseits den melodramatischen Thriller und andererseits den realistischen Spionageroman. Vgl. Becker: *Der englische Spionageroman*, S.14

<sup>263</sup> Vgl. Nusser: *Der Kriminalroman*, S.4

<sup>264</sup> Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2013. S.232

gesamten Welt durch einen entsprechend genialen ‚Master Criminal‘, wodurch automatisch eine bestimmte politische Dimension gegeben ist. Diese verschiedenen Größenordnungen bedingen, so Hepburn, grundlegende Unterschiede:

[...] spy fiction is about hermeneusis (codes, typically numbers or words, require decipherment als allegory) and detective fiction is about exegesis (clues, typically objects and instruments, require literal reading in a linear order as realism). Detective fiction assumes guilt within the context of a home or family; espionage fiction assumes guilt within the context of statecraft and diplomacy. In detective fiction, death is requisite. There can be no detection without a corpse. In spy narratives, the corpse does not have a priori inevitability. [...] In detective fiction [...] the point of view is usually, though not always, on the side of the law, embodied in the detective who pursues. By contrast, the honest and often unsuspecting character in espionage fiction runs away after being embroiled in a plot that he does not understand [...].<sup>265</sup>

Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass die Kombination zwischen Elementen des Detektiv- und des Spionageromans unter den Autor\*innen von Seriedetektivreihen eine gewisse Tradition aufweist. So orientierte sich etwa Doyle in seiner während des Ersten Weltkrieges entstandenen Erzählung „His Last Bow“ (1917), in welcher Holmes getarnt als amerikanischer Spion das Entkommen eines deutschen Spions mit gestohlenen Geheimpapieren verhindert, an den überaus erfolgreichen Spionageromanen Edward Phillip Oppenheims.<sup>266</sup> Wird DoYLES Geschichte, die sich – wie so viele ‚spy stories‘ – vor allem durch die Verbreitung xenophober Vorurteile und propagandistischen Gedankenguts auszeichnet, jedoch von Jens-Peter Becker als dilettantischer Versuch bewertet, der die Schwierigkeit der Überführung der einen Form in die andere aufzeige, gilt Allingham’s Roman *Traitor’s Purse* (1941) neben Michael Innes’ *The Secret Vanguard* (1940) als gelungenste Kombination der beiden Genres. Ein wichtiger Grund hierfür ist, dass Allingham das Problem, ihren Seriedetektiv glaubhaft als seriösen Agenten des Geheimdienstes darzustellen, elegant umschiff<sup>267</sup>: Zwar muss der nun für die britische Regierung arbeitende Albert bei diesem Fall, der beschrieben wird als „the most important, the most serious business [Campion has] ever come up against“ (TP, S.30), Detektiv UND Spion sein, da es gilt, nicht nur einen Mord aufzuklären, sondern auch ein Komplott aufzudecken und ein noch nicht begangenes Verbrechen zu vereiteln, jedoch leidet Campion fast den gesamten Roman über an Amnesie. Dies hat nicht nur den Vorteil, dass Albert keinerlei Ahnung vom Agentendasein zu haben braucht, sondern hebt zusätzlich das Problem der Undurchsichtigkeit der Verhältnisse und die priekäre Frage, wem zu vertrauen sei, auf eine existentielle Ebene. Indem das gesamte Schicksal der Nation in seinen Händen liegt, Albert aber erst einmal herausfinden muss, wer er selbst und was eigentlich seine Mission ist, stellt er ein Gegenbild zur typischen, in Selbstsicherheit über allen Dingen stehenden Figur des Geheimagenten dar. Stattdessen wird er als gebrochener, durch die Bruckstückhaftigkeit seiner Erinnerung hilfloser Held präsentiert, bei dem der erfolgreiche Kampf für das Vaterland die Bewältigung einer persönlichen Identitätskrise

---

<sup>265</sup> Hepburn, Allan: *Intrigue: Espionage and Culture*. New Haven: Yale University Press 2005. S.25f.

<sup>266</sup> Vgl. Becker: *Der englische Spionageroman*, S.90 – S.93

<sup>267</sup> Vgl. ebd., S.129ff.

voraussetzt.<sup>268</sup> Interessant ist hierbei auch, wie Allingham das Motiv der Amnesie nutzt, um mit den Konventionen des Detektiv- und des Spionageromans zu spielen – so wirft etwa das häufige Auftauchen der mysteriösen Zahl 15, mit der der sich nicht Erinnernde eine gewisse Dringlichkeit verbindet, die Frage auf, ob es sich dabei um einen für den Handlungsstrang der ‚spy story‘ relevanten Code (z.B. eine Adresse, ein Datum, oder ein kodierter Plan), oder um einen Hinweis auf die\*den Mörder\*in handle (vgl. TP, S.9); bzw. grundsätzlich, ob beide miteinander zusammenhängen oder nicht.<sup>269</sup> Schlussendlich gelingt es Campion, die Ordnung im Chaos (sowohl in seinem Kopf, als auch in der äußeren Welt) wieder herzustellen, den verräterischen Plan des großwahnwitzigen ‚Master Criminal‘ Lee Aubrey, Großbritanniens Wirtschaft zu sabotieren,<sup>270</sup> zu verhindern und den im Zuge der Vorbereitung auf diese Aktion vollzogenen Mord an einem ehemaligen Komplizen aufzuklären. Bezeichnend ist, dass nicht – wie Campion und wohl auch die\*der Leser\*in zuerst annehmen – entsprechend der Genreerwartung die Nationalsozialisten oder andere ausländische Mächte die Drahtzieher sind, sondern ein Mitglied der britischen *upper class*, welches der Organisation der ‚Masters of Bridge‘ angehört,

that remarkable and ancient institution which, from being a provincial curiosity, part charity and part museum, for a hundred and fifty years, had blossomed forth in the early part of the century into one of the most valuable centres in the country. (TP, S.28)

Die ‚Masters‘ sind, wie im Roman erläutert wird, nicht nur eine der mächtigsten Vereinigungen des Landes, sondern haben vollkommene ökonomische, juristische und kulturelle Kontrolle über den Ort Bridge, wo die Handlung von *Traitor’s Purse* angesiedelt ist. Aubreys wahnhaftes, durch den Glauben an seine eigene Superiorität (vgl. TP, S.205) entstandenes Ziel, in Großbritannien eine ökonomische und politische Krise auszulösen, um sich selbst als Retter in der Not profilieren zu können (vgl. TP, S.202f.), versinnbildlicht die Gefahr der putschartigen Errichtung einer autoritären Diktatur in Zeiten der Krise und Unsicherheit. Die Dringlichkeit, mit der Allingham diese Sorge mit Blick auf England als eines der wenigen zu Beginn des Zweiten Weltkrieges demokratisch regierten Länder Europas formuliert, wird im Roman durch eine längere Rede von Sir Henry Bull deutlich gemacht:

It is true that at this moment Britain depends practically entirely on her faith in herself and on her own internal stability. If that could be destroyed suddenly, by a single stroke, there would come confusion, exhaustion, and finally decay. At this particular point in history everything hangs on Britain’s faith. Europe is conquered; the New World is not yet prepared. So, should this thing happen, it means that there will come once again the Dark Ages which followed Attila, and tomorrow civilization is a thousand years away. (TP, S.163f.)

Lange Zeit war dieser Roman, der vor dem Hintergrund des noch vollkommen offenen Kriegsausgangs als Ausdruck der politischen Ohnmacht und Hilflosigkeit gelesen werden muss, Allin-

<sup>268</sup> Ähnlich gebrochene Helden tauchten im Spionageroman in Ansätzen auch schon bei Graham Greene Ende der 30er Jahre auf und sollten nach dem Zweiten Weltkrieg für die Werke von John le Carré bestimmend sein. Vgl. Becker / Buchloh: *Der Detektivroman*, S.113f.

<sup>269</sup> Vgl. Lassner, Phyllis: *Under Suspicion: The Plotting of Britain in World War II Detective Spy Fiction*. In: Bluemel, Kristin [Hrsg.]: *Intermodernism. Literary Culture in Mid-Twentieth-Century Britain*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011<sup>2</sup>. S.113 – S.130, hier S.118

<sup>270</sup> Interessant ist, dass die Kritiker\*innen den Plot seinerzeit als an den Haaren herbeigezogen bewerteten, allerdings Jahrzehnte später bekannt wurde, dass Himmlers SS wirklich ähnliche Pläne verfolgte. Vgl. Thorogood: *Margery Allingham. A Biography*, S.228

ghams einziger Ausflug in das Genre des Spionageromans. Kurz vor ihrem Tod veröffentlichte sie jedoch mit *The Mind Readers* ein Werk, welches – inspiriert von Le Carrés sie sehr beeindruckendem Roman *The Spy Who Came in From the Cold*<sup>271</sup> – das Genre des Spionageromans mit Elementen des Detektivromans, der Science Fiction und der ‚romance‘ mischt. Interessant ist, dass Handlungsaufbau und Plot teilweise an Allinghams ‚mystery adventure thrillers‘ der späten 20er und frühen 30er Jahren erinnern; nicht nur liegt der Fokus auf der Erfüllung einer *quest* in Form einer Schatzsuche, auch entpuppt sich der erst im 15. Kapitel geschehende und schon wenige Kapitel später aufgeklärte Mordfall als für die Haupthandlung nicht allzu bedeutender Nebenstrang. Mehr noch als *Traitor’s Purse*, wo Campions Ermittlungstätigkeit sich vor allem auf das undurchsichtige Netz in seinem Kopf bezieht, erweist sich *The Mind Readers* aber als Spionageroman, dessen Hintergrund die Spionagetätigkeit der Weltmächte vor der Folie des Kalten Krieges bildet. So stellen sich diverse im Werk vorkommende oder auch nur erwähnte Figuren – egal ob auf einer Forschungsinsel der Regierung, in einer Schule, oder auf den Straßen und in den Läden Londons – als Spion\*innen oder auch Doppelagent\*innen heraus (oder werden zumindest für welche gehalten); auch Campion ist erneut für den Sicherheitsdienst des Vereinigten Königreichs tätig, der mit den Amerikanern zusammenarbeitet. Da niemand niemandem vertraut, ist die Vorsichtsmaßnahme der Agent\*innen, nur codierte Telefongespräche zu führen (vgl. MR, S.95), sinnvoll, denn, wie am Ende des Romans klar wird, sind sämtliche Telefonleitungen von einem eigens dafür gegründeten, geheimen Unternehmen angezapft (vgl. MR, S.182). Wie bei *Traitor’s Purse* rückt die grundsätzliche Frage nach der Treue der Menschen zueinander und zu ihrem Land in den Mittelpunkt – diese wird, besonders indem der jedem sympathische Barkeeper Fred Arnold sich am Ende als eiskalter Egoist erweist, der für Geld seines, oder auch jedes andere Land verkaufen würde (vgl. MR, S.211) und Campion ob seiner Loyalität als „out of the past“ (MR, S.211) bezeichnet, kulturpessimistisch verneint. Zusätzlich zu dieser, von den Menschen selbst ausgehenden elementaren Gefahr, wird durch einige Elemente der Science Fiction auch in Hinsicht auf die Technikbegeisterung der 60er Jahre ein dystopisches Bild der nahen Zukunft entworfen. Eine im Roman von zwei Schuljungen getätigte Erfindung, die auf Experimente zur praktischen Auswertung der außersinnlichen Wahrnehmung für das Nachrichtenwesen rekurriert,<sup>272</sup> ist in der Lage, ihre\*n Besitzer\*in die Gedanken von anderen Menschen lesen zu lassen. Während der junge Edward nur die Vorteile eines solchen Geräts (etwa die Verhinderung von Verbrechen) anerkennt (vgl. MR, S.265), sorgt die Erwachsenen, dass es sich hierbei, wenn es in falsche Hände gerät, um eine gefährliche Waffe handle, mit der vollkommene Macht über das Individuum erlangt werden könne. Die Vorstellung einer

---

<sup>271</sup> Vgl. ebd., S.337

<sup>272</sup> Vgl. Fischer, Peter: *Neue Häuser in der Rue Morgue. Entwicklungslinien des modernen Kriminalromans*. In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. I]. S.185 – S.200, hier S.196

solchen Welt ist für Luke der blanke Horror, da er sie mit dem Verlust jeglicher Werte verbindet:

To me it's such a ghastly idea; much worse than the end of the world. In fact, it will *be* the end of my world when it gets going. Think what it'll mean. New hypocrisies, new manners, new moralities, new sales methods, new relationships [...]. (MR, S.253)

Aus dieser Perspektive kann *The Mind Readers* als Kritik am Schwund der Privatsphäre in einer immer paranoideren, technisierteren Überwachungsgesellschaft gelesen werden. Bezeichnend ist dabei, dass im Gegensatz zu *Traitor's Purse* die Figur der\*des wahnsinnigen ‚Master Criminal‘ und damit die Existenz einer\*eines zu besiegenden Einzelnen fehlt; an deren\*dessen Stelle wird auf hellsichtige Weise die nicht mehr zu überblickende Schnittmenge der Aktionen von handelnden Akteur\*innen gesetzt, die im Roman teils aus Egoismus und Machtinteressen, teils aber auch aus den eigentlich richtigen Gründen agieren.

#### 2.2.4 ‚psychothrillers‘

Die schon in der Einleitung erwähnte Schwierigkeit, den Kriminalroman vom Genre der Verbrechenliteratur abzugrenzen, zeigt sich insbesondere bei dem Subgenre des Kriminalromans, bei welchem Aufklärungs- und Verbrechergeschichte einander durchdringen: bei jener Form, in der die Aufmerksamkeit weg von der Ermittlung hin zu der\*dem (der Leser\*innenschaft bekannten) Mörder\*in gelenkt wird und bei der die Spannung nicht aus dem (auf ein Minimum reduzierten) analytischen Moment entsteht, sondern aus der Frage generiert wird, ob es der\*dem Verbrecher\*in gelingt, die\*den Detektiv\*in in die Irre zu führen.<sup>273</sup> Ist man sich in der Sekundärliteratur einig darüber, dass dieser ‚Krimi ohne Täterrätsel‘, der auf die Gefühle und Gedanken der\*des Täter\*in vor, während und nach dem Verbrechen fokussiert und den Lesenden auf diese Weise Einblick in das Innenleben einer psychopathischen Persönlichkeit bietet, der Gattung prinzipiell angehöre, so gibt es unterschiedliche Ansätze in Bezug auf die Benennung dieses Phänomens. Während Vera Nünning ein solches Werk einfach als ‚Thriller‘ bezeichnet und damit in einen Topf mit Spannungsromanen vollkommen anderer Art wirft,<sup>274</sup> schlägt Ulrich Suerbaum den Begriff ‚crime novel‘ vor – „nicht weil er besonders treffend wäre, sondern weil er eine gewisse Tradition als Bezeichnung für eben diesen Typus hat.“<sup>275</sup> Im Gegensatz zu diesen beiden Forschenden, die sowohl James M. Cains *The Postman Always Rings Twice* als auch die Romane Patricia Highsmiths in dieselbe Kategorie stecken, differenziert Stephen Knight feiner: zwischen der ‚crime novel‘ einerseits, die auf die Präsenz einer Detektivfigur vollkommen verzichtet (und damit in die Nähe des Verbrecherromans rückt) und dem Psychothriller

---

<sup>273</sup> Vgl. Nünning: *Britische und amerikanische Kriminalromane: Genrekonventionen und neuere Entwicklungstendenzen*. In: Dies. [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*, S.9f.

<sup>274</sup> Vgl. ebd., S.9

<sup>275</sup> Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.184

andererseits, der die\*den im Schatten bleibende\*n Ermittler\*in als Instrument des Plots nutzt.<sup>276</sup> Neben dieser Unterscheidung, die Cain von Autor\*innen wie Highsmith, Margaret Millar oder Ruth Rendell trennt, sieht er noch eine weitere hinsichtlich der vordergründigen Interessenshaltung:

[...] there seem to be two different positions: the crime novel stresses the *how* of the criminal's activities and the psychothriller emphasises *why* [...].<sup>277</sup>

Interessant ist, dass dieses von Knight solcherart beschriebene Subgenre einerseits hauptsächlich von Frauen geprägt worden ist und andererseits nur einen kurzen Zeitraum lang populär war: Erfunden in den 40er und 50er Jahren, verschwand es nach dem Tod seiner Autorinnen Ende der 80er Jahre mit ihnen wieder, bzw. wurden seine Techniken von der ‚crime novel‘ und dem ‚police procedural‘ absorbiert. Als Höhepunkt des Psychothrillers gilt auf jeden Fall Highsmiths Ripley-Serie, die den keinerlei Reue empfindenden, charmanten Genussmenschen Tom Ripley in den Mittelpunkt stellt und mit Bernd Hirsch wegen der Virtuosität der Darstellungsweise dieser Figur als singuläre Erscheinung bezeichnet werden kann.<sup>278</sup> Dass der personale Erzähler Tom trotz der Vielzahl seiner begangenen Morde und obwohl Highsmith vollkommen darauf verzichtet, sein Verhalten nachvollziehbar zu gestalten, von der\*dem Leser\*in als sympathischer Taugenichts und Gentleman empfunden wird, ist wegweisend; Suerbaum betont:

Ripley ist vom Charakter her nicht als Mörder angelegt; er ist eine Figur, die in bestimmten Situationen ohne Rücksicht auf psychologische Plausibilität Leute umbringt: eine Gegebenheit der Fiktion, die man akzeptieren muß. Man kann sie akzeptieren, weil auch Tom aus seinen Morden nicht viel Wesens macht.<sup>279</sup>

Margery Allinghams drei Jahre nach Highsmiths erstem Band der Reihe, *The Talented Mr. Ripley* (1955), erschienener Roman *Hide my Eyes* (1958) ist nicht nur dem Subgenre des Psychothrillers zuzuordnen, sondern in Bezug auf Stil und Figurenkonzeption direkt mit dem berühmten Vorbild in Verbindung zu bringen. Erzählt wird die Geschichte des von seiner Umwelt als gewandt, selbstsicher und attraktiv wahrgenommenen Gerry Hawker, der an den realen britischen Serienmörder John George Haigh angelehnt ist<sup>280</sup> und ausgeklügelte Morde verübt – vordergründig wegen des damit verbundenen Profits, in Wirklichkeit aber wohl, weil er es *kann* und noch nie auch nur annähernd in die Verlegenheit gekommen ist, erwischt zu werden. Wie Ripley ist Hawker, der ebenso als personaler Erzähler auftritt, ein ansonsten höflicher Mensch und Gentleman, der um das Töten kein Aufheben macht und alle Details seiner Taten genau plant, bevor ihm schließlich im Laufe des Romans ein Fehler unterläuft. Im Gegensatz zu Highsmiths Werken zeichnet sich *Hide my Eyes* jedoch durch einen häufigen Wechsel der Erzählperspektive aus, weswegen der Mörder nie zu einer solchen Identifikationsfigur wird. Spä-

---

<sup>276</sup> Vgl. Knight: *Crime Fiction, 1800 – 2000*, S.146

<sup>277</sup> Ebd., S.152

<sup>278</sup> Vgl. Hirsch, Bernd: *Thriller: Patricia Highsmith*. In: Nünning [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*. S.57 – S.71, hier S.64

<sup>279</sup> Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.190

<sup>280</sup> Hawker löst seine Leichen wie Haigh in Schwefelsäure auf (vgl. HE, S.151; S.173). Vgl. dazu Martin: *Ink in Her Blood*, S.199

ter beschrieben als “a well-trained animal without imagination or moral sense” (HE, S.105), wird Hawkers Charakter schon früh im Roman von Luke analysiert:

He’s got a brain and he’s got nerve and he’s not neurotic. He’s perfectly sane, he’s merciless as a snake and he’s very careful – doesn’t like witnesses or corpses left around. [...] The really unusual thing about him is that he kills quite coldly when it’s the safest thing to do.” (HE, S.28)

Wie im Psychothriller üblich, wird die Spannung in *Hide my Eyes* nicht durch analytische Elemente geschaffen – Campions und Lukes Rollen als Ermittler sind in diesem Roman marginal –, sondern vor allem dadurch erzeugt, dass niemand, nicht einmal seine ihn liebende „Ersatzmutter“ Tante Polly vor Hawkers Kaltblütigkeit sicher ist. Allingham generiert und verstärkt diese Gefahr, indem sie die Perspektive des zu Beginn noch namenlosen – und spätestens ab dem 10. Kapitel als Hawker identifizierten – Täters zwischen Kapitel montiert, deren unterschiedliche personale Erzähler\*innen allesamt im Laufe der Handlung mit dem charmanten Gerry zu tun bekommen und daher als mögliche Opfer in Frage kommen. Schlussendlich siegt im Gegensatz zu der Ripley-Reihe bei Allingham jedoch „das Gute“ und Hawker kann unschädlich gemacht werden, bevor er sich an den Identifikationsfiguren des Romans, Polly und Annabelle, vergeht. Ist *Hide my Eyes* auf jeden Fall durch Highsmith inspiriert, so verfasste Allingham schon zuvor mit *The Tiger in the Smoke* (1952) einen Roman, der das Schema des Psychothrillers erfüllt, jedoch auf eine vollkommen andere Art und Weise. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Werken wird nicht aus der Perspektive des Mörders Jack Havoc erzählt, dessen Identität von Beginn an bekannt ist; stattdessen werden seine auffällige Gestalt, seine Animalität und die ihn umgebende besondere Atmosphäre auf eindringliche Weise von den anderen Figuren heraufbeschworen, sodass er in seiner Abwesenheit präsent wird: Eingeführt durch Oates mit den Worten „It’s like seeing Death for the first time“ (TS, S.389), wird er als ungewöhnlich scharfsinniger, „geborener“ Killer, als „a truly wicked man“ (ebd.) und später als „an extraordinary vital animal“ (TS, S.448) bezeichnet. Havoc, der zu diesem Zeitpunkt der Handlung schon vier Menschen ermordet hat, scheint wie ein wild gewordenes Tier, das von der Polizei gejagt wird und die Bevölkerung Londons durch das völlige Fehlen jeglicher Spuren nur umso mehr in Angst und Schrecken versetzt. Seinen ersten, dem Spannungsaufbau der vorherigen Beschreibungen gerecht werdenden großen Auftritt erhält er schließlich Ende des 9. Kapitels, als er auf eindrucksvolle Weise bei dem Geheimversteck seiner Handlanger auftaucht (vgl. TS, S.462f.) und sogleich deutlich macht, wie gefährlich, unberechenbar und psychopathisch er ist, denn als die verängstigten Männer ihn unabsichtlich verärgern, zieht er, mit sanfter Stimme sprechend, sein Messer:

Slowly and gracefully Havoc leant back in his chair. No one saw any other movement, but as their glances travelled down from his face to the table they saw that a knife had appeared in his hand. [...] ‘And again,’ he said softly, ‘so what?’ [...] There is an odour about genuine violence, real menace, which tingles in the nostrils with a pepper which histrionics can never match. There was no question that the man meant what he said; he was so happy. (TS, S.470)

Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass Havoc das Morden glücklich macht, er davon quasi besessen ist (vgl. TS, S.415, S.520). Dennoch ist dieser Zustand nicht wie bei Hawker und

Ripley auf eine grundsätzliche Amoralität zurückzuführen, sondern auf den Zweiten Weltkrieg, wo er, als „Tötungsmaschine“ ausgebildet, die Lust am Morden entwickelt hat. Wie in *The Tiger in the Smoke* erklärt wird, hätte Havoc eigentlich wegen Kriegsverbrechen vor einem Kriegsgericht verurteilt werden müssen; da er sich jedoch als so „fähiger“ Sergeant erwiesen hatte, wurde er stattdessen gegen Ende des Krieges mit einer geheimen Mission betraut (vgl. TS, S.483). Das einzige „Problem“, das sich nun in der Nachkriegszeit für Havoc ergibt, ist, dass seine im Krieg erlernten Verhaltensweisen nicht auf den Friedenszustand übertragbar sind, womit er nicht zurechtkommt und für die Gesellschaft untragbar wird (weswegen er auch am Ende des Romans nach einer fast allegorischen Schlacht zwischen „Gut“ und „Böse“ sterben muss). Dies wird vor allem in einer Sequenz deutlich, als er vergisst, beim Töten seine Handschuhe anzuziehen, da er sich eine solche Vorsicht in einer Zeit, in der das Morden legal war, angewöhnt hat (vgl. TS, S.486). Allingham kritisiert auf diese Weise die Relativität aller Werte in der „modernen“ Welt, die für sie – da sie sowohl Havoc, als auch Hitler als „modern“ bezeichnet (vgl. TS, S.512, S.563) – mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges einsetzt.<sup>281</sup> Ein Produkt dieser Welt ist schlussendlich auch Hawker, dessen Amoralität zwar nicht direkt auf den Krieg selbst, aber doch auf den allgemeinen Moralverlust zurückgeführt werden kann. So lässt sie Gerry betonen:

People get killed every day and sometimes it's called murder and sometimes it isn't. Sometimes it's war and sometimes it's accident, sometimes it's... [..]” (HE, S.193)

## 2.3 Sozialgeschichtliche und weltpolitische Referenzen

### 2.3.1 Auswirkungen des Ersten Weltkrieges

Großbritannien, das vor dem Ersten Weltkrieg eine Weltmacht mit Vorherrschaft in Europa und Übersee gewesen war, gelang es nach 1918 nicht, zu dieser alten Ordnung zurückzukehren.<sup>282</sup> Zwar blieb das Empire erhalten, das vom Krieg gebeutelte Reich, das zuvor nicht nur eine Militärmacht, sondern auch eine der größten Gläubignationen dargestellt hatte, war nun jedoch schwer an die USA verschuldet und wurde in dieser wirtschaftlich instabilen Situation besonders in den ländlichen Gegenden hart durch die Depression der 20er Jahre getroffen. Diese wirtschaftlichen Auswirkungen des *Great War* sind in Allinghams frühen Romanen durchaus zu spüren: Zwar wird das englische Landleben durch die nostalgische Beschreibung der wunderschönen Anwesen (,Black Dudley‘, ,The Manor‘, ,Tower‘ und Schloss Pontisbright in Suffolk, sowie ,Socrates Close‘ in Cambridge) – wie im klassischen Detektivroman üblich – romantisiert, allerdings wird die Verarmung der ländlichen *gentry* thematisiert, welche ihre kostspieligen Landsitze teilweise nicht mehr halten kann und entweder verkaufen oder vermieten muss (vgl. MM, S.229; LL, S.523).

<sup>281</sup> Vgl. Horsley: *Twentieth-century Crime Fiction*, S.54

<sup>282</sup> Vgl. Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*, S.89ff.

Die Schrecken und Verwüstungen des Ersten Weltkrieges selbst reflektiert die 1904 geborene Allingham in ihren Werken nicht; ihre Referenzen auf diese Zeit sind sparsam (vgl. MM, S.327). Wie auch sie gehört ihr vier Jahre älterer Detektiv Campion, der wegen dieser Differenz, wie man erfährt, noch in den letzten sechs Monaten des Krieges kämpfen musste (vgl. DM, S.71), einer Generation an, die von der Autorin beschrieben wird als „too young for one war and most prematurely too old for the next.“ (TP, S.115) Ihren Befürchtungen, dass es schon bald zu diesem nächsten Krieg kommen könnte, verleiht Allingham 1933 in *Sweet Danger* Ausdruck. Nicht nur wird in dem Roman die spannungsgeladene Situation in Kontinentaleuropa erwähnt (vgl. SD, S.22), sondern auch auf Plot-Ebene reflektiert, dass wohl ein Vorwand für diesen Krieg gesucht werde: In der Romanwelt wäre das kleine, aber wirtschaftlich wertvolle Erzfürstentum Averna Campions Meinung nach „just important enough to make a good excuse“ (SD, S.23) – „[a]s far as I can see, we might have all Europe flaring up if a certain Power thought it worth while to fight for Averna.“ (ebd.)

### 2.3.2 Zweiter Weltkrieg

Zwar verfolgte Großbritannien lange eine Politik des *Appeasement*, da man Sorge hatte, der erneute Krieg könne das Ende des Vereinigten Königreichs als Weltmacht bedeuten, zwei Tage nach Hitlers Einmarsch in Polen, am 3. September 1939, musste Neville Chamberlain allerdings dem öffentlichen Druck nachgeben und Deutschland den Krieg erklären.<sup>283</sup> Überwogen in den ersten Monaten noch die Hoffnung, dass der Konflikt schnell vorüber wäre, und eine desinteressierte Haltung der Bevölkerung, deren Leben mit wenigen Beeinträchtigungen normal weiterverlief (*The Phoney War*), so änderte sich dies im Frühling 1940, als der Krieg durch die Besetzung der Niederlande und Belgiens geographisch näherrückte und britische Truppen zuerst in Norwegen und dann in Frankreich kämpften.<sup>284</sup> Die propagandistischen Reden des neuen Prime Ministers Winston Churchill, dem es gelang, die Massen zu mobilisieren, sowie insbesondere die geglückte Evakuierung der britischen Soldaten in Dünkirchen, die als großer Erfolg des britischen Improvisationstalents gefeiert wurde, bewirkten einen Wandel der öffentlichen Meinung. Der Krieg wurde nach diesem Ereignis, so David Clampin, als *People's War* wahrgenommen:

[...] Dunkirk played a crucial part in World War II because it drew the people in. It shook them out of their grumbling complacency and forced them into the war – it represents the apogee of the ‘People’s War’. Through this experience, the people engaged with the war and in a manner and to an extent that were perhaps unique to the history of World War II.<sup>285</sup>

<sup>283</sup> Vgl. Morgan, Kenneth: *The Twentieth Century (1914 – 2000)*. In: Ders. [Hrsg.]: *The Oxford History of Britain. Revised Edition*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2010. S.582 – S.676, hier S.619; vgl. ebenso Jones, Max: *War and national identity since 1914*. In: Carnevali, Francesca / Strange, Julie-Marie [Hrsg.]: *20<sup>th</sup> Century Britain. Economic, Cultural and Social Change*. London [u.a.]: Pearson Longman 2007<sup>2</sup>. S. S.79 – S.94, hier S.86

<sup>284</sup> Vgl. Clampin, David: *Advertising and Propaganda in World War II. Cultural Identity and the Blitz spirit*. London: Tauris 2014. S.xvf.

<sup>285</sup> Ebd., S.xvii

Die von der Regierung gelenkte, von den Medien konstruierte Idee des *People's War*, die Großbritannien als eine über alle Grenzen der Klassengesellschaft hinausgehende Einheit – „one people fighting a people's war“<sup>286</sup> – zeichnete, sollte die Moral aufrechterhalten und die Solidarität der Menschen zueinander steigern, was gut funktionierte. Das zu jener Zeit im Zuge der scheinbaren Überwindung des Klassensystems real erlebte Zusammengehörigkeitsgefühl und der Eindruck der Zivilbevölkerung, auch sie selbst sei ein wichtiger Bestandteil des Krieges, führten dazu, dass der Zweite Weltkrieg sich in weiterer Folge als *Britain's Finest Hour* im nationalen Gedächtnis des Landes verankern sollte. Entscheidend zur Stärkung der Gemeinschaft trugen auch die Bombardierungen bei, die vom 7. September bis zum 2. November 1940 zuerst London, später andere Städte und Gebiete des Landes trafen und mit Kristine Miller als „the most direct attack on civilians in British history“<sup>287</sup> bezeichnet werden können. Schon zu Beginn der als *The London Blitz* bezeichneten Angriffe wurden über 1.250.000 Londoner\*innen, vor allem Frauen und Kinder, in sichere Gebiete evakuiert, im Sommer 1944 infolge von erneuten Angriffswellen mit V2-Raketen weitere 1.000.000 Menschen.<sup>288</sup> Trotz solcher und weiterer Sicherheitsmaßnahmen wurden insgesamt dennoch 3.500.000 Häuser zerstört und 60.000 Zivilist\*innen getötet, weswegen die Heimatfront nicht nur als ebenso brutal empfunden wurde wie das Schlachtfeld,<sup>289</sup> sondern bis 1944 sogar mehr britische Menschenleben forderte als jenes.<sup>290</sup> Am Ende des Krieges stand Großbritannien auf der Seite der Sieger, aber der Preis war hoch – nicht nur waren etwa 330.000 britische Staatsbürger\*innen gestorben, auch wirtschaftlich gesehen war Großbritannien nach 1945 der größte Schuldner der Welt geworden. Insgesamt ist es also wohl nicht übertrieben, festzustellen, dass der Zweite Weltkrieg eine die Bevölkerung Großbritanniens überaus prägende Erfahrung darstellte. Auch in Bezug auf Margery Allingham kann betont werden, dass die Geschehnisse dieser Zeit sie in ihrem Schreiben so sehr beeinflussten, wie kaum etwas anderes in ihrem Leben. Nicht nur verarbeitete sie ihre Ängste, Sorgen und Wahrnehmungen, aber auch das erlebte Zusammengehörigkeitsgefühl in zwei während des Krieges entstandenen Romanen der *Campion-Reihe* (*Traitor's Purse*, 1941; *Coroner's Pidgin*, 1945), auch wird in fast allen ihrer in der Nachkriegszeit verfassten Werke auf die ein oder andere Weise auf den Zweiten Weltkrieg rekurriert, der für die Autorin nicht nur einen tiefen Einschnitt, sondern auch den Beginn einer „neuen Welt“ markierte. Neben der durch die Bombardierungen zerstörten und in den späteren Werken wiederaufgebauten Stadt London, welche ein räumliches Nebeneinander der „neuen“ und der nicht gänzlich zu verdrän-

---

<sup>286</sup> Rose, Sonya O.: *Which People's War? National Identity and Citizenship in Wartime Britain 1939 – 1945*. Oxford: Oxford University Press 2004. S.21

<sup>287</sup> Miller, Kristine A.: *British Literature of the Blitz. Fighting the People's War*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009. S.1

<sup>288</sup> Vgl. Rose: *Which People's War?*, S.57

<sup>289</sup> Vgl. Miller: *British Literature of the Blitz*, S.3

<sup>290</sup> Vgl. Rose: *Which People's War?*, S.1. Dies änderte sich allerdings in den letzten Kriegsjahren; insgesamt starben 270.000 britische Soldaten an der Front. Vgl. Niedhart, Gottfried: *Geschichte Englands im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Beck 1987. S.175

genden „alten“ Ordnung symbolisiert,<sup>291</sup> und den Veränderungen des gesellschaftspolitischen und sozialen Lebens,<sup>292</sup> ist hierbei auch die Beschaffenheit der Menschen selbst betroffen. So wird die veränderte Sensibilität in Bezug auf Gewalt und Tod zu Beginn von *Coroner's Pidgin* dadurch verdeutlicht, dass eine plötzlich auftauchende Leiche in einem kriegsführenden Land als nichts Besonderes erachtet wird,<sup>293</sup> weswegen Campions Diener Lugg mahnt: „This is serious. A stiff is still a stiff in this country.“ (CP, S.7) Zwar wird die Befürchtung eines grundsätzlichen Moralverlusts schon am Ende des Romans formuliert – „This war's made people awfully reckless and – coarse“ (CP, S.46) –, bestätigt wird sie aber erst in dem schon in Kapitel I.2.2.4 ausführlicher besprochenen Werk *The Tiger in the Smoke*, welcher die kriegsbedingte Verrohung des „modernen“ Menschen thematisiert: Diese wird nicht nur durch die Figur des außer Rand und Band geratenen Serienmörders Jack Havoc veranschaulicht, sondern auch etwa, indem der kleine Gauner Roly richtiggehend genussvoll von der Ermordung einer Frau während einer geheimen Krieksaktion an der französischen Riviera berichtet (vgl. TS, S.415).

Trotz der Allgegenwärtigkeit des Krieges in sämtlichen von Allingham's Werken der 40er bis in die 60er Jahre sind jedoch drei Romane besonders hervorzuheben: einerseits ihre beiden Kriegsromane und andererseits *The China Governess*, wo Allingham durch die Schilderung der Bombardierungen Londons eine Leerstelle schließt, die die beiden anderen Romane durch ihre Ansiedlung ganz zu Beginn und ganz am Ende des Zweiten Weltkrieges offengelassen haben. Das erste dieser Werke, *Traitor's Purse*, verfasste Allingham großteils in der ersten Hälfte des Jahres 1940; sie begann während der Phase des *Phoney War* und schrieb die finalen Kapitel im Frühling, als die Gefahr der Besetzung Englands näherrückte.<sup>294</sup> Der Zeitpunkt der Entstehung, die in diesen Monaten herrschende Ungewissheit, wird im Roman auf vielerlei Weise, insbesondere aber durch den an Amnesie leidenden Campion reflektiert: Nicht nur ist die Figur des bisher kompetenten, aber nun hilflosen Detektivs als Ausdruck der Angst vor einem noch nicht bekannten, zukünftigen Geschehen zu deuten, auch kann sein Gedächtnisverlust mit Phyllis Lassner als Metapher für die britische Nation gelesen werden, die zu siegen „verlernt“ hat:

Amnesia begs the question, what is being forgotten? And by whom, especially since the amnesiac doesn't know who he is? [...] Britain may very well be in danger of forgetting its survival instincts. If the nation is to save itself, it must overcome the isolationism that memorialises the losses of the Great War.<sup>295</sup>

<sup>291</sup> So kann beispielsweise die Eleganz des noch immer existierenden Restaurants Minoan als Überbleibsel der „alten Welt“ gedeutet werden, deren Kultiviertheit und Stil in Kontrast zur neuen, zweckmäßigeren Ordnung steht (vgl. CP, S.55). Besonders deutlich wird der immer größer werdende Konflikt zwischen diesen beiden jedoch in *The China Governess* verdeutlicht, als die progressiven Kräfte der Stadt Wolkenkratzer bauen wollen, während die konservative Fraktion sich für den Schutz der Skyline Londons einsetzt (vgl. CG, S.110).

<sup>292</sup> Neben vielen anderen (teilweise auch in Kapitel I.2.4 näher erläuterten) Aspekten wird beispielsweise reflektiert, dass es in der Nachkriegszeit kaum Dienstboten mehr gibt (vgl. CG, S.133), oder dass die neue Gesetzgebung das Ende der Todesstrafe gebracht hat (vgl. HE, S.178).

<sup>293</sup> Susan Rowland spricht von einer spannungsgeladenen, aber im Detektivroman notwendigen Grenzziehung zwischen individuellem Mordfall und Kriegschaos, um die moralischen Kategorien der Gesellschaft erhalten zu können. Vgl. Rowland: *The "Classical" Model of the Golden Age*. In: Horsley / Rzepka [Hrsg.]: *A Companion to Crime Fiction*, S.125f.

<sup>294</sup> Vgl. Martin: *Ink in Her Blood*, S.125f.

<sup>295</sup> Lassner: *Under Suspicion*. In: Bluemel [Hrsg.]: *Intermodernism*, S.119

Der Zustand der allgemeinen Unsicherheit spiegelt sich auch darin, dass zwar einerseits vonseiten der Regierung gewisse Vorbereitungen auf den Krieg getroffen werden – man erfährt etwa, dass erste Evakuierungen von London aufs Land stattfinden (vgl. TP, S.8), dass vom Kriegsministerium Aufträge zur Entwicklung von Waffen vergeben wurden und dass auf dem Gelände des Bridge Instituts freiwillige Arbeit für das Gesundheitsministerium verrichtet wird (vgl. TP 86, 87) –, andererseits aber der Krieg selbst (wie ja auch in der Realität) im Leben der Romanfiguren ansonsten keine sonderlich große Rolle einnimmt. Selten wird angedeutet, dass Großbritannien sich gerade im Krieg befinde (vgl. TP 66, 71,148). Des Weiteren zu betonen ist die schon in Kapitel I.2.2.3 erwähnte Angst vor der Entdemokratisierung des Landes in Zeiten der Krise, die im Roman durch den machthungrigen Lee Aubrey angestrebt wird. Mit Kristine Miller ist eine weitere Interpretationsebene dieser Figur möglich: Sie kann auch als Verweis auf die zu diesem Zeitpunkt öffentlich geführte Diskussion, ob Chamberlains *Appeasement*-Politik zu passiv sei und ob es einen Prime Minister brauche, der Hitler gegenüber aggressiver auftrete, betrachtet werden. Indem der in seinem Wahn radikal denkende Aubrey die anderen Romanfiguren lange über seine wahren Absichten hinwegtäuschen kann und allgemein als charismatische, mitreißende Führungspersönlichkeit mit Weitblick empfunden wird (vgl. TP, S.45), spricht Allingham, so Miller, eine Warnung aus: „[...] the novel heightens the cultural fear of reckless leadership and thus locates the threat to British national security inside rather than outside the halls of power.“<sup>296</sup>

Wie schon erwähnt, setzt die Handlung ihres nächsten, im Jahr 1944 verfassten<sup>297</sup> Romans *Coroner's Pidgin* ein, als der Zweite Weltkrieg von den Alliierten schon so gut wie gewonnen ist (vgl. CP, S.150). Das Werk fängt die Atmosphäre der letzten Kriegsmonate ein: die Erleichterung und Ungeduld, mit der auf den D-Day gewartet wird, das Chaos der zerbombten Stadt,<sup>298</sup> das durch den Spirit des *People's War* veränderte Lebensgefühl<sup>299</sup> sowie die Ungewissheit der Soldaten, ob die Kämpfe wirklich vorüber sind, oder ob sie noch einmal an die Front geschickt werden. Insgesamt ist *Coroner's Pidgin* aber genauso sehr mit der Vergangenheit und der Zukunft befasst, wie mit der unmittelbaren Gegenwart; auf der einen Seite verweist der Roman durch Mordfälle, die mit der Plünderung von evakuierten Kunstwerken zu Beginn des Krieges zusammenhängen, wieder auf die Zeit, in der *Traitor's Purse* angesiedelt ist;<sup>300</sup> auf der anderen

<sup>296</sup> Miller: *British Literature of the Blitz*, S.122

<sup>297</sup> Vgl. Martin: *Ink in Her Blood*, S.142

<sup>298</sup> Viele Gebäude sind vollkommen zerstört: „[M]any of the familiar landmarks had vanished to leave new squares and avenues of tidied nothingness.“ (CP, S.27) Diese nun leeren Plätze, wie etwa der Carados Square, werden in weiterer Folge zweckentfremdet und z.B. dazu genutzt, Schweine zu halten (vgl. CP, S.8).

<sup>299</sup> Besonders Susan Shering, die zu Beginn des Krieges einen Piloten geheiratet hat, den sie nur wenige Wochen lang kannte, und nun erneut verlobt ist, verkörpert das Lebensgefühl des *People's War*; anhand ihrer Figur wird allerdings gleichermaßen deutlich gemacht, dass diese Zeit, in der alles möglich scheint, mit dem Frieden wieder zuende geht (vgl. CP, S.58f.).

<sup>300</sup> Interessant ist auch ein thematischer Zusammenhang mit dem Vorgängerwerk: Wie in *Traitor's Purse* wird in *Coroner's Pidgin* zuerst angenommen, die Nationalsozialisten seien die Schuldigen (vgl. CP, S.140), stattdessen erweisen sich aber erneut britische Staatsbürger als Verräter\*innen.

Seite stehen die (vorsichtige) Analyse des Lebens in der Nachkriegswelt, die (vorhin schon angesprochene) Befürchtung des moralischen Verfalls und die Frage nach der Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung, auf welche in Kapitel I.2.4.1 eingegangen werden soll, im Fokus.

Wie schon erwähnt, lässt der Roman, dessen Protagonist Campion zu Beginn nach dreijähriger Abwesenheit nach England zurückkehrt,<sup>301</sup> in Bezug auf das Leben der Bevölkerung zur Zeit des *London Blitz* eine Leerstelle; die Zerstörung der Gebäude erscheint lediglich als Resultat, das von Campion mit Entsetzen registriert wird und die Stadt für ihn verfremdet. Es liegt die Vermutung nahe, dass Allingham einen gewissen zeitlichen Abstand brauchte, um die selbst erlebten Schrecken der Bombenangriffe literarisch verarbeiten zu können – Fakt ist auf jeden Fall, dass der 20 Jahre später verfasste Roman *The China Governess* durch die Verschränkung der beiden Zeitebenen der Gegenwart und der Kriegszeit die im nationalen Gedächtnis weiterhin allgegenwärtigen Bilder der Bombardierungen erneut heraufbeschwört. Dass verschiedene Figuren von ihren persönlichen Schicksalen, von ihren Erfahrungen und Erlebnissen während des *London Blitz* berichten, geschieht nicht unmotiviert, sondern ist immer auf gegenwärtige Ereignisse bezogen – einerseits auf den gerade in Hochtouren stattfindenden Wiederaufbau (vgl. CG, S.7ff.), andererseits auf einen Mordfall, der mit dem Rätsel um die Herkunft des jungen Timothy in Verbindung gebracht wird und auf diese Weise schlussendlich auf die Evakuierungsaktion von Londoner Müttern und Kindern in dörfliche Gebiete zu Beginn der Angriffe rekurriert. Es kann angenommen werden, dass Allingham bei der (lebhaften) Beschreibung der Aufnahme der Evakuierten im Chaos der ersten Bombardierungen (vgl. CG, S.55) wohl auch aus ihrem eigenen Erfahrungsschatz schöpfte, denn, wie schon erwähnt, richtete sie selbst ein Frauenhaus in ihrem Wohnort Tolleshunt D'Arcy ein. Hervorzuheben ist dabei, dass neben den Erzählungen, die von der Not, dem Tod und den Schrecken des Krieges handeln (vgl. z.B. CG, S.157 – S.160), auch solche stehen, die die positive Erfahrung, in dieser furchtbaren Zeit nützlich zu sein und gebraucht zu werden, in den Vordergrund stellen. Diese Haltung wird im Roman insbesondere durch die Figur der Nanny Broom verkörpert, die nicht nur begeistert davon berichtet, 80 Babys gleichzeitig im Haus gehabt zu haben, sondern die Fürsorge für das mutterlose Kind Timothy sogar als ihre eigene Rettung bezeichnet:

An expression of such intense happiness that it could almost have been called a radiance transfigured Nanny Broome suddenly. 'Oh! It was wonderful,' she said, fervently. 'I never had a second to think of my own trouble, and then having Timmy without his mother it saved my life it did really!' (CG, S.30)

### 2.3.3 Kalter Krieg

Nachdem sie gemeinsam ihr wichtigstes Ziel, die Zerstörung des Nationalsozialismus, erreicht hatten, entfremdeten sich die beiden Hauptsieger des Zweiten Weltkrieges, die USA und die Sowjetunion; eine fast genau 45 Jahre andauernde „kalte“ Konfrontation, die durch mehrere

---

<sup>301</sup> Es wird erwähnt, dass sich Campion auf einer geheimen Mission befunden hat, mehr wird jedoch nicht über seinen Kriegseinsatz verraten (vgl. CP, S.2).

Entspannungs- und Konfrontationsphasen sowie ein enormes Wettrüsten und das *space race* geprägt war, begann.<sup>302</sup> Die Unvereinbarkeit der beiden großen Ideologien, des Kommunismus einerseits und des Kapitalismus andererseits, teilte das westliche Denken und zwang den Großteil der anderen Staaten, sich einem der beiden Blöcke zuzuordnen. Dass Großbritannien nach dem Zweiten Weltkrieg sehr an die USA gebunden war und im Kalten Krieg eine ähnliche, wenn nicht identische Politik in Kriegsangelegenheiten verfolgte,<sup>303</sup> wird auch in Allinghams letzten Werken deutlich. So streut sie etwa in *The Tiger in the Smoke* (1952) Verweise auf die Vorurteile, die die englische Bevölkerung im Zuge des beginnenden Kalten Krieges gegenüber Menschen aus Osteuropa entwickelt, indem z.B. in einem Gemüseladen über die Möglichkeit diskutiert wird, dass der in London umtriebige Serienkiller Jack Havoc aus Russland stammen könnte:

It had begun with an unlikely argument on the probability of Jack Havoc turning out to have originated in Eastern Europe, and had blazed into flame when a fuzzy-haired woman with an educated accent and humourless eyes had taken exception to the ‚Russian‘ being used as a term of disparagement [...] whereupon the fishmonger [...] turned savagely upon her and called her ‚a bloodstained Bolshevik conscientious objector‘ to her face. (TS, S.490)

Eine thematische Beschäftigung mit dem Kalten Krieg findet schließlich in *The Mind Readers* (1965), Allinghams letztem Werk, statt. In diesem wird die Gefahr eines erneut drohenden Krieges angesprochen (vgl. MR, S.5), in dessen Vorbereitung auf einer abgelegenen Insel Forschungen für die britische Regierung – u.a. zu den Gebieten der außersinnlichen Wahrnehmung, des Gedankenlesens und der Telepathie – stattfinden. In der von Allingham als dehumanisiert beschriebenen, technologisierten Welt der 60er Jahre, in der sowohl die Angst vor der Atombombe (vgl. MR, S.11), als auch vor den Spionagetätigkeiten der Sowjetunion (vgl. MR, S.13) alltäglich scheint, wird der Versuch der Entwicklung einer Geheimwaffe von allen wichtigen Ländern heimlich unternommen (vgl. MR, S.30f.). Dabei wird allerdings immer wieder entlarvt, dass es hierbei nicht nur um aus ideologischen Gründen geführte Konkurrenzkämpfe der Staaten geht, sondern auch um Machtverhältnisse und wirtschaftliche Interessen: So wird anhand des Elektronikmongulen Lord Ludor die Dominanz der Konzerne in den Nachkriegsgesellschaften aufgezeigt, welche u.a. die Forschungseinrichtungen der Regierung finanzieren und damit als eigentliche Machthaber die Fäden im Hintergrund ziehen. Als im Roman den Briten jedoch eine, schon in Kapitel I.2.2.3 angesprochene, alles verändernde Erfindung gelingt, muss sich Campion, dem diese in die Hände gefallen ist, die Frage nach der moralischen Verantwortbarkeit des Besitzes einer solchen Waffe stellen:

Which were the right hands, which the wrong hands? Scientific hands? Business hands? Government hands? Foreign hands? Kind but stupid hands? (MR, S.94)

---

<sup>302</sup> Stöver, Bernd: *Der Kalte Krieg*. München: C B. Beck 2006<sup>2</sup>. S.7

<sup>303</sup> Vgl. Morgan: *The Twentieth Century (1914 – 2000)*. In: Ders. [Hrsg.]: *The Oxford History of Britain*, S.642

## 2.4 Das vermittelte Weltbild: *class, gender, race*

### 2.4.1 Die Darstellung der britischen Klassengesellschaft

England ist, wie George Orwell in seinem während des Zweiten Weltkrieges verfassten Essay *The Lion and the Unicorn* hervorhebt, „the most class-ridden country under the sun“<sup>304</sup> und auch Stephen Brooke betont, dass der Faktor *class* zumindest bis Mitte des 20. Jahrhunderts die soziale Identität auf eine solche Art und Weise prägte, dass er untrennbar mit dem britischen Nationalcharakter in Verbindung gesetzt wurde.<sup>305</sup> Der Hintergrund dessen ist, dass England im Gegensatz zu Ländern, die eine Revolution durchgemacht hatten, nicht nur ökonomisch und politisch, sondern auch mental durch die Aristokratie bestimmt blieb, deren Position lange nicht hinterfragt wurde.<sup>306</sup> Dabei ist wichtig zu verstehen, dass die Unterscheidung zwischen Adel und Bürgertum in der britischen Klassengesellschaft weniger mit Reichtum als mit Herkunft zu erklären ist – die Differenzierung zwischen Aristokrat\*innen und etwa Neureichen erfolgt bei gleichem finanziellen Vermögen durch ihre Zugehörigkeit zu einer der alteingesessenen Familien und den damit verbundenen Privilegien eines hohen Ansehens sowie einer guten Bildung.<sup>307</sup> Eine gewisse soziale Mobilität zwischen den Klassen war lange Zeit unmöglich und scheint, wie eine in den 70er Jahre durchgeführte Studie zur Klassenstruktur in Großbritannien klarstellte, auch in Zeiten der Postindustrialisierung immer noch schwierig zu sein:

[...] the net association between the class position of individuals in the present-day population and their class origins remains essentially the same in its extent and pattern as that which existed in the inter-war period and even, it seems likely, as that which would have been found at the start of the century.<sup>308</sup>

In diesem Zusammenhang interessant ist nicht nur, dass mit Luc Boltanski die Entstehung der britischen Detektivgeschichte mit der auf dem Klassensystem aufgebauten Gesellschaftsstruktur erklärt werden kann,<sup>309</sup> sondern auch, dass das ausgeprägte britische Klassenbewusstsein im 20. Jahrhundert besonders durch die Mittelschicht getragen wurde, der sowohl Autor\*innen als auch Leser\*innen des klassischen Detektivromans entstammten.<sup>310</sup> Fest steht auf jeden Fall, dass die Kategorie *class* innerhalb von Allingham's Lebenszeit nicht wegzudenken ist. Wie

---

<sup>304</sup> Orwell, George: *The Lion and the Unicorn. Socialism and the English Genius*. Harmondsworth [u.a.]: Penguin Books 1982. S.52

<sup>305</sup> Vgl. Brooke, Stephen: *Class and gender*. In: Carnevali / Strange [Hrsg.]: *20<sup>th</sup> Century Britain*. S.42 – S.57, hier S.42

<sup>306</sup> Vgl. Bédarida, François: *A Social History of England 1851 – 1990*. London [u.a.]: Routledge 1991<sup>2</sup>. S.41

<sup>307</sup> Vgl. Boltanski: *Rätsel und Komplotte*, S.93

<sup>308</sup> Goldthorpe, John H.: *Social Mobility and Class Structure in Modern Britain*. Oxford: Clarendon Press 1987<sup>2</sup>. S.327

<sup>309</sup> Der Soziologe liest etwa die Holmes-Geschichten als Antwort auf die Gleichstellung aller Bürger\*innen im Rechtsstaat, die mit einer Beschneidung der Privilegien des Adels einherging: Da die Aristokratie nun vor den Augen des Gesetzes nicht mehr über jeglichen Verdacht erhaben ist, benötigt sie zur Wahrung ihrer Interessen jemanden, der sie vor der Polizei schützt – den selbst dieser Schicht entstammenden Detektiv. Vgl. Boltanski: *Rätsel und Komplotte*, S.139

<sup>310</sup> Die Tatsache, dass viele Mitglieder der *middle class* die ökonomische Basis für ein ihrem Stand entsprechendes gesellschaftliches Leben nach dem Ersten Weltkrieg verloren hatten, führte dazu, dass sie die Unterschiede zwischen den Klassen zur Legitimation ihrer sozialen Stellung und zur Abgrenzung von den *lower classes* verstärkt betonten. Vgl. Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*, S.93 – S.97

schon Jane Bakerman betont hat, nehmen in ihren Werken Klassenzugehörigkeit und Klassenidentität eine besonders wichtige Rolle ein: „More than any other detective novelist of this century, she [...] was concerned about class structure and the way in which it motivated people.”<sup>311</sup> Betrachtet man Allinghams Romane der Zwischenkriegszeit, so ist zuallererst festzustellen, dass die englische Klassenstruktur in ihnen etwas Gegebenes, nicht Veränderbares darstellt, das zwar auch negative Seiten aufweist, aber von den Figuren – sowohl von jenen, die der *upper class* entstammen, als auch von ihren Dienstbot\*innen<sup>312</sup> – ohne darüber nachzudenken hingenommen wird. So meint etwa Amanda Fitton in *The Fashion in Shrouds*: „Class is like sex or the electric light supply, not worth thinking about as long as yours is all right [...]“ (FS, 87) Zwar wird unter Bezugnahme auf die Enge und Unterdrückung innerhalb der autoritären Familienstruktur der meisten der porträtierten *upper class*-Familien immer wieder auf die Möglichkeit des individuellen Ausbruchs aus diesem System verwiesen,<sup>313</sup> eine prinzipielle Infragestellung der Klassengesellschaft findet jedoch nicht statt. Dass die durch Herkunft bestimmte Klassenzugehörigkeit unveränderbar ist und in Allinghams Welt auch gar nichts anderes wünschenswert wäre, machen mehrere Figuren deutlich: Beispielsweise ist die einer verarmten Adelsfamilie entstammende Amanda der *upper class* zuzurechnen, obwohl sie ihr Leben lang kaum finanzielle Mittel besessen hat, während der in *Flowers for the Judge* vorkommende Peter Rigget an der Tatsache, dass seine reich gewordenen Eltern ihm durch die richtige Schulbildung sozialen Aufstieg zu ermöglichen versucht haben – „they [...] made me a better class than they are“ (FJ, S.172) –, zerbricht. Indem seine Jämmerlichkeit und sein im Roman demonstrierter schlechter Charakter im Kontrast zu seiner gepflegten Aussprache stehen, wird die Unmöglichkeit, zu lernen, ein *gentleman* zu sein, veranschaulicht. Rigget, den Campion bei einem Erpressungsversuch erwischt, wird von ihm als „serious modern sociological problem“ (FJ, 173) wahrgenommen; was Allingham jedoch nicht erkennt, ist, dass er nicht durch den grundsätzlichen Versuch des sozialen Aufstiegs, sondern erst durch die vollkommene Ablehnung der *upper class* zu einem solchen gemacht wurde. Voller Selbsthass erklärt Rigget:

„You’re shocked, aren’t you? [...] You ought to be if you’ve got the right instincts. But I’m not. I used to try to be, but I’m not. I’m dirty and mean and low and underhand, and all the things they educate you not to be. [...] I never ought to be in the sort of job I’m in. I’m only educated. I haven’t got any instincts [...] You can’t alter your instincts. You are what you are born to be, whatever you learn.“ (FJ, S.173f.)

<sup>311</sup> Bakerman, Jane S. [Hrsg.]: *And Then There Were Nine... More Women of Mystery*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1985. S.55

<sup>312</sup> Interessanterweise ist gerade Campions Diener Lugg von sämtlichen vorkommenden Figuren derjenige, dem ein gewisses Klassenbewusstsein am wichtigsten ist. Er ist stolz auf seine Stellung als höherer Diener und zeigt dies (auch noch in der Nachkriegszeit) durch die traditionelle Kleidung des „gentleman’s gentleman“ (vgl. LL, S.531; SD, S.24; TS, S.356). Auch versucht er immer wieder, den auch in den Kreisen von Kriminellen verkehrenden Campion zu einem respektableren, mehr seiner gesellschaftlichen Stellung entsprechenden Leben zu überreden, um selbst unter den anderen Dienern mehr Respekt zu erhalten. Vgl. dazu Bakerman: *And Then There Were Nine...*, S.39

<sup>313</sup> Während etwa die Mitglieder der Faraday-Familie der Strenge des noch immer viktorianisch geführten Haushalts erst durch entweder den eigenen Tod oder den Tod der Matriarchin entkommen können, entgehen Val Gyrrh, der Sohn der nicht minder autoritär geführten Gyrrh-Familie, und der Verlagserbe Tom Barnabas dem familiären Druck, indem sie einfach verschwinden.

Dieses konservative Klassenverständnis deckt sich mit der von Luc Boltanski identifizierten Funktion des adeligen Amateurdetektivs, die traditionelle Klassenstruktur zu verteidigen. Einerseits muss zwar die\*der (zumeist der *middle class* zugehörige) Mörder\*in<sup>314</sup> gefasst werden, damit die Ordnung der erzählten Welt wiederhergestellt werden kann, andererseits ist es die Aufgabe des Detektivs, die *upper class*, der er als Mitglied verpflichtet ist, vor der Aufdeckung eines Skandals durch die Polizei und eine damit einhergehende Befleckung des tadellosen Rufs zu bewahren.<sup>315</sup> Nicht nur bevorzugt die höhere Gesellschaft die aktive Inanspruchnahme der Dienste eines ihr Angehörigen gegenüber eines einer anderen Schicht entstammenden Detektivs, auch öffnet das instinktiv von anderen Mitgliedern der Aristokratie in ihn gesetzte Vertrauen Campion Türen, die dem bei Ermittlungsarbeiten in *upper class*-Haushalten frustrierten Chief-Detektive Oates immer verschlossen bleiben werden.<sup>316</sup> Erwähnenswert ist, dass Albert durch seine Zugehörigkeit zur Aristokratie aber auch immer wieder in Konfliktsituationen gerät: So ist der Amateurdetektiv zum Beispiel in *The Fashion in Shrouds* im Zwiespalt, da er einerseits zwar engagiert wurde, um Schwierigkeiten bei einem Fest zu verhindern, andererseits aber herausgefunden hat, dass die Todesursache bei einem dort verübten Mord vom zuständigen Arzt vertuscht wurde, um die einflussreichen Gäste nicht durch eine Ermittlung zu verärgern (vgl. FS, S.123) – und nun selbst derjenige ist, der diese für seine Freund\*innen unangenehme Situation herbeiführen muss. Dies zeigt, dass Albert zwar weiß, was von ihm erwartet wird, dass für ihn allerdings Gerechtigkeit das höchste Gut darstellt und er deshalb nicht bereit ist, seine Verpflichtungen gegenüber den Kreisen der *upper class* über seine Prinzipien zu stellen. Aus diesem Grund, aber auch, weil er über seinen Diener Lugg, einen ehemaligen Einbrecher, Kontakte zur Unterwelt und zu den *lower classes* pflegt, die ihm immer wieder bei Ermittlungen behilflich sind,<sup>317</sup> kann Campion trotz seiner Zugehörigkeit zur Aristokratie als Außenseiter der besseren Gesellschaft und Grenzgänger zwischen den sozialen Klassen bezeichnet werden.

Interessant ist, wie sich Allingham's Darstellung des Klassensystems im Zuge des Zweiten Weltkrieges verändert, welcher, wie schon in Kapitel I.2.3.2 dargestellt wurde, als *People's War* in die Geschichte eingegangen ist. In der Euphorie des großen Zusammengehörigkeitsgefühls, welches die Bevölkerung aller Schichten vereinte, schien es erstmals möglich, die Klassengesellschaft zu überwinden. Ein Dokument, das die Stimmung dieser Zeit wiedergibt, ist Orwells

---

<sup>314</sup> Für Allingham gilt, was Egloff für Christie festgestellt hat: Die Mörder\*innen sind mit wenigen Ausnahmen der *middle class* zugehörig. Stammen sie jedoch aus gutem Haus, handelt es sich bei ihnen entweder um Künstler (Squire Mercer in *Dancers in Mourning*), schwarze Schafe (Andrew Faraday in *Police at the Funeral*) oder Personen, die dem Wahnsinn verfallen sind (Max Furian in *Death of a Ghost*). Vgl. Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*, S.71

<sup>315</sup> Vgl. Boltanski: *Rätsel und Komplotte*, S.128

<sup>316</sup> So gestaltet sich vor allem die Ermittlungsarbeit bei der Faraday-Familie in *Police at the Funeral* als besonders frustrierend: „How many murders do we get in this class in England in a year? It's navvies, whizz-boys, car thieves, small tradespeople who run off the rails and commit murder, and I can talk to them. These people are more difficult. I don't see how their minds work. Even the words they use don't mean the same.“ (PF, S.71)

<sup>317</sup> Beispiele hierfür wären der Kleinkriminelle Knapp, der illegal Telefonleitungen abhört (vgl. MM, S.306), oder eine Gemeinschaft an Roma und Sinti, der Albert in Freundschaft verbunden ist (vgl. LL, S.534).

Essay *The Lion and the Unicorn*, in welchem er nicht nur Englands emotionale Einheit betont, sondern auch hoffnungsvoll anmerkt:

This war, unless we are defeated, will wipe out most of the existing class privileges. There are every day fewer people who wish them to continue.<sup>318</sup>

Die Umbruchstimmung dieser sozialen Revolution wird auch in Allinghams während der Kriegszeit entstandenen Werken reflektiert, indem nun erstmals die Integrität der bisher über jeglichen Verdacht erhabenen *upper class* angezweifelt wird: Während in *Traitor's Purse* die der privilegierten Klasse angehörenden „*Masters of Bridge*“ unter der Führung von Lee Aubrey aus Angst, ihre Position zu verlieren, versuchen, diese durch politischen Verrat am eigenen Land zu sichern, wird in *Coroner's Pidgin* die Moral des von allen auf ein Podest gestellten Kriegshelden Johnny Carados angezweifelt. Oates macht Campion (und der Leser\*innenschaft) klar, dass dieser nicht von vornherein als (zweifacher) Mörder ausgeschlossen werden könne, einfach nur, weil er der Aristokratie angehört (vgl. CP, S.143f.). Der am Ende des Krieges veröffentlichte Roman macht ebenfalls deutlich, dass es die *upper class* mit ihren Privilegien zwar weiterhin gibt, die Selbstverständlichkeit ihres Vorhandenseins in der Nachkriegsgesellschaft aber nicht mehr so gesichert ist wie zuvor. Die Mitglieder der Aristokratie, allen voran Johnnys Mutter Lady Carados, agieren wie vor dem Krieg, indem sie der Polizei Informationen verschweigen, sich stattdessen an Campion wenden, Beweise verschwinden lassen und davon überzeugt sind, dass ein Mord ohnehin niemals etwas mit ihnen oder ihresgleichen zu tun haben könnte – diese Haltung wird nun aber von Campion überaus kritisch gesehen:

He wondered [...] how far her [= Lady Carados] notions of her private rights to do things which in more ordinary people were not permissible ranged into that abnormal which is politely called eccentricity. (CP, S.122)

Zwar bleibt bis zum Ende unklar, ob Johnny wirklich integer ist und mit Theodore Bush erweist sich in diesem Roman tatsächlich ein Mitglied der *upper class* (wenn auch nicht der Aristokratie) als Verbrecher; trotzdem verdeutlicht *Coroner's Pidgin* durch die Darstellung des Scheiterns der zwischen Menschen unterschiedlicher Klassen während des Krieges geschlossenen oder beschlossenen Ehen,<sup>319</sup> dass die bestehende soziale Ordnung nie wirklich in Gefahr gewesen ist, durch eine klassenlose Gesellschaft ersetzt zu werden. So stellt Kristine Miller für Allingham, aber auch für andere britische Autor\*innen des *Blitz* fest: „[...] the novels criticize the conservative impulse to fear all social change even as they demonstrate how little there is to fear.“<sup>320</sup>

Indem Allingham in ihren Nachkriegswerken der Angst vor der sozialen Veränderung zwar einerseits kritisch gegenübersteht, diese andererseits aber durch eine gewisse nostalgische Ver-

---

<sup>318</sup> Orwell: *The Lion and the Unicorn*, S.69

<sup>319</sup> Interessant ist, dass weder die Ehe zwischen Theodore Bush und Dolly Chivers, noch die Verlobung zwischen Johnny Carados und Susan Shering aus Liebe eingegangen wird: Während der Erstere Johnnys Sekretärin nur heiratet, um seine Ehefrau in seine kriminellen Machenschaften ziehen zu können, verlobt der Letztere sich aus Ehrgefühl mit der Witwe eines ihm unterstellten Piloten – wobei völlig klar ist, dass seine Umgebung diese Verbindung nie dulden würde (vgl. CP, S.59).

<sup>320</sup> Miller: *British Literature of the Blitz*, S.133

klärtheit auch bei ihr spürbar wird, erweist sie sich in ihrer Ambivalenz als Kind ihrer Zeit. Das beste Beispiel hierfür ist ihr Detektiv, der als aristokratischer Gentleman eigentlich nicht mehr in die neue Ära passt, wie er sogar selbst in *The Beckoning Lady* bemerkt: "I've lived through the Jazz Age, the Age of Appeasement, the Battle Age. Now it's the Age of the Official." (BL, S.83) Anstatt allerdings die Figur aufzugeben, betont Allingham seine adelige Herkunft nun nicht mehr und stellt Campion in vielen Werken den der *lower middle class* entstammenden Polizisten Charles Luke an die Seite, der ihn als Berater für die Polizei hinzuzieht. Ihm gegenüber vertraut der „aus der Mode“ gekommene Amateurdetektiv seine (und wohl auch Allinghams) Sorgen ob der eigenen Überflüssigkeit an:

Have you ever thought I was a bit redundant? [...] My job, I mean. Don't get this wrong. I don't mean anything sociological. I'm merely talking of work. Has it ever occurred to you that I don't do anything that the police couldn't handle rather better? (BL, S.26)

Lukes Überzeugung, dass Campions Tätigkeit wichtig sei, solange die Kluft zwischen den sozialen Schichten nicht verschwinde, wird etwa in *The Beckoning Lady* demonstriert. Wie in den Werken der Vorkriegszeit steht die Polizei den aus der ländlichen *upper class* kommenden Verdächtigen ratlos gegenüber, während Campion, der weiß, wie er sich in diesen Kreisen zu bewegen hat, reüssieren kann. Denn, wie Luke seinem Vorgesetzten seine Rekrutierung Campions für den Fall erklärt: „He speaks the language.“ (BL, S.120)

Luke selbst stellt, indem er aus einfachen Verhältnissen stammt, sich nicht davor scheut, sich die Hände schmutzig zu machen, sowie sich von ganz unten aus eigener Kraft die Karriereleiter hinaufgearbeitet hat, nicht nur eine moderne Version des Polizisten und eine Identifikationsfigur für die Leser\*innenschaft dar, sondern auch einen Repräsentanten der leistungsorientierten Nachkriegsgesellschaft. Ebenso werden auch andere Figuren, die sich selbst etwas erarbeiten mussten, anstatt nur zu erben, als positive Charaktere eingeführt – zum Beispiel wird Anthony Laurell, ein „selfmade tycoon“ (CG, S.25), der aus einfachen Verhältnissen stammt und seine Tochter Julia äußerst liberal und vorurteilslos erzogen hat, in *The China Governess* der vornehmen, adeligen Familie Kinnit gegenübergestellt, in der seit Generationen nicht nur ein großes Vermögen, sondern auch eine gewisse Gefühlskälte und Unfähigkeit zu lieben weitergegeben wird (vgl. CG, S.209). Indem es sich in dem Roman für den jungen Timothy Kinnit, der erfährt, der leibliche Sohn armer Leute zu sein, schlussendlich als besser erweist, doch nicht zu den Kinnits zu gehören, wird die schon in *Flowers for the Judge* thematisierte Frage nach der Wichtigkeit der Herkunft und der Möglichkeit einer sozialen Mobilität neu verhandelt und im „aufgeklärten“ Zeitalter der 60er Jahre anders beantwortet. Dass die Abstammung von einer aristokratischen Familie in der Nachkriegszeit kein Vorteil sein muss, wird auch durch die Figur der Prunella Glebe deutlich: Als Luke sie in *The Beckoning Lady* völlig überraschend heiratet, steht Campion dieser Verbindung zuerst kritisch gegenüber – allerdings nicht, wie man vielleicht vermuten würde, weil Luke durch seine Zugehörigkeit zur *lower middle class* nicht gut genug für die Tochter eines Barons wäre, sondern, weil diese – ähnlich wie etwa Lady Carados im

viktorianischen Zeitalter – rein dazu erzogen worden ist, einmal eine Dame der Gesellschaft zu werden und damit einen Typ Frau darstellt, der der Vergangenheit angehört: „Poor wretched girl, she had been born too late, and had arrived, meticulously turned out, for a party which had been over for some time.“ (BL, S.16) Ebenso wie Prune es durch ihre Erziehung nach dem Verlust des Familienvermögens in der modernen Welt schwer hat, gehören auch die in *More Work for the Undertaker* vorkommenden Geschwister der verarmten adeligen Familie Palinode, deren Mitglieder sich durch Exzentrik und Weltfremdheit auszeichnen, in eine andere Zeit. Während Prune durch den pragmatischen Luke lernt, mehr zu sein als „a suitable wife for a man who is no longer produced“ (BL, S.87f.), werden die Geschwister Palinode von ihrer illegitimen Halbschwester, der ehemaligen Varietékünstlerin Renée Roper, erhalten (vgl. WU, S.207). Zwar werden sie, wie auch andere Figuren der *upper class*, von den niedrigeren Klassen respektvoll behandelt und als Überbleibsel eines längst überholten Klassensystems teilweise auf nostalgische Weise idealisiert, zumeist erweisen sich in Allinghams Nachkriegswerken allerdings die realistischen, pragmatischen, tatenkräftigen Mitglieder der *middle class* als die positiver gezeichneten Figuren. Insgesamt ist also festzustellen, dass die vor allem in Allinghams ‚detective novels of manners‘ (vgl. Kapitel I.2.2.2) stattfindende Auseinandersetzung mit der Oberschicht eine kritische ist, die nicht nur die ausgelöst durch veränderte Zeitbedingungen voranschreitende Obsoleszenz ihrer Werte und Verhaltensweisen (beziehungsweise ihres Vorhandenseins an sich) reflektiert, sondern auch die Schwierigkeiten der Menschen aller Klassen, mit diesen Veränderungen zurechtzukommen.

#### 2.4.2 Geschlechterrollen

Melissa Schaub hat für die von Schriftstellerinnen verfassten Detektivromane des ‚Golden Age‘ festgestellt, dass hier häufig ein ambiger Feminismus mit einem leicht ironischen Ton kombiniert werde.<sup>321</sup> Ein Beispiel hierfür ist die schon in Kapitel I.1.2.2 angesprochene Figur des anti-heroisch-komischen, feminisierten Detektivs, welcher ein nach dem Ersten Weltkrieg entstehendes, sanftmütigeres und verletzlicheres Männerbild verkörpert: „The new man of this moment rejected the old masculine values of gravitas and heroism in favour of frivolity and an effete and brittle manner.“<sup>322</sup> Der sich durch diese Qualitäten auszeichnende *Campion* stellt den Inbegriff dieser neuen Maskulinität dar; auch erweist er sich, indem er immer wieder moralische Verpflichtungen über persönliche Interessen stellt, als *gentleman*, dessen klassische Eigenschaften Wohlerzogenheit, Courage und Ehre sind.<sup>323</sup> Was ihn von den anderen in den Werken dar-

<sup>321</sup> Vgl. Schaub, Melissa: *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction. The Female Gentleman*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013. S.2

<sup>322</sup> Humble, Nicola: *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s. Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford: Oxford University Press 2001. S.197

<sup>323</sup> Ein Beispiel hierfür ist, dass er sich in *Dancers in Mourning* in die Frau seines Auftraggebers verliebt, diesem gegenüber aber dennoch loyal bleibt. Denn: „a gentleman’s got to meet his engagements.“ (DM, S.185) Vgl. dazu Schaub: *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction*, S.93

gestellten Männertypen der Zwischenkriegszeit – seien es exzentrische Künstler wie Jimmy Sutane oder Geschäftsmänner wie Alan Dell – stark unterscheidet, ist das Fehlen einer gewissen Dominanz gegenüber Frauen: Während die anderen männlichen Figuren sich (weit entfernt von einem durch physische Stärke und Roheit dominierten Männerbild) durchaus als Familienoberhaupt mit allen Rechten und Pflichten sehen und von ihren zukünftigen Ehefrauen die Fügung in traditionelle Geschlechterrollen erwarten (vgl. FS, S.269), steht die kameradschaftliche, auf Augenhöhe aufgebaute, unkonventionellere Beziehung zwischen Albert und Amanda Fitton in Kontrast zu allen anderen in der Romanreihe geschlossenen Ehen.<sup>324</sup>

Der Tatsache, dass infolge des Zweiten Weltkrieges wieder ein weit maskulinere Männerbild favorisiert wurde, steht Allingham in ihren Nachkriegswerken skeptisch gegenüber. Zwar werden sehr virile Figuren wie Charlie Luke (vgl. WU, S.21) oder Geoffrey Levett (vgl. TS, S.329) positiv dargestellt und als Männer der Tat beschrieben, die sich durch *toughness*, Courage, Mut und physische Stärke auszeichnen, dem gegenüber stehen jedoch durch den Krieg abgestumpfte, vor Männlichkeit strotzende „Killermaschinen“ wie Jack Havoc (vgl. TS, S.464) oder Fred Arnold (vgl. MR, S.217). Wie Nicola Humble betont, legt Allingham einen Fokus bei ihren Nachkriegsromane, allen voran bei *The Tiger in the Smoke*, wo verschiedene Männerbilder miteinander verglichen werden, auf die Krise der Maskulinität:

[...] what this novel [= *The Tiger in the Smoke*] is really interested in is masculinity, the degree to which it has been changed by the war, and the extent to which those changes are to be approved or feared.<sup>325</sup>

Stellt Allingham in der Nachkriegszeit eher die männlichen Figuren in den Mittelpunkt, so stehen in ihren Werken der Zwischenkriegszeit eindeutig die Frauen im Zentrum. Die Autorin, die selbst als Alleinverdienerin ihrer Familie in den 30er Jahren das Leben einer modernen Frau führte, sich, so ihre Biographin Julia Thorogood, aber insgeheim Kinder und mehr finanzielle Stabilität wünschte,<sup>326</sup> hat in ihren Werken komplexe Frauenfiguren erschaffen, die sowohl moderne als auch konservative Züge aufweisen und in die sie, so scheint es, auch ihre eigenen Wünsche projizierte. Durch den Vergleich verschiedener Frauenbilder miteinander wird die schwierige Rolle der Frau zwischen gesellschaftlichen Erwartungen und individueller Unabhängigkeit immer wieder neu ausverhandelt.

Die wohl wichtigste Frauenfigur der Serie ist Amanda Fitton, die Campion in *Sweet Danger* kennenlernt und mit der er in den Nachkriegswerken schließlich verheiratet ist. Sie verkörpert den Ende der 20er Jahre in der ‚middlebrow novel‘ entstehenden Frauentyp des *boy-girls*, bei welchem die Heldinnen ihr Geschlecht „überwinden“, anstatt es zu repräsentieren: Die ideale Frau dieser Zeit sollte nun nicht nur Kameradin des Mannes sein, sondern darüber hinaus selbst

---

<sup>324</sup> Diese auf Kameradschaft und Freundschaft aufgebaute Beziehung wird in *The Fashion in Shrouds* von Amanda mit der rein auf Leidenschaft basierenden Form der Liebe der anderen Paare verglichen, welche sie als vergänglich empfindet: „Cake-love. [...] This thing they’ve all got that’s hurting them so and making us all feel they may blow up. Cake-love as opposed to the bread-and-butter kind.“ (FS, S.106)

<sup>325</sup> Humble: *The Feminine Middlebrow Novel*, S.253

<sup>326</sup> Thorogood: *Margery Allingham. A Biography*, S.175

maskuline Züge annehmen.<sup>327</sup> Amanda verkörpert dieses Bild perfekt, denn sie sieht nicht nur durch einen dünnen, unweiblichen Körper sowie durch das Tragen von Männerkleidung androgyn aus (vgl. SD, S.49) und ergreift den Beruf der Flugzeugtechnikerin, sondern wird als unabhängig, tapfer, eigenständig beschrieben und sogar als „the perfect gent“ (FS, S.74) bezeichnet. Da solche Frauenfiguren als Ebenbilder des idealen Mannes ebenfalls die klassischen Merkmale eines *gentleman* erfüllen, spricht Schaub hier auch vom „*female gentleman*“. Gemeint ist:

[...] a woman who is competent, courageous, and self-reliant in practical situations, capable of subordinating her emotions to reason and the personal good to the social good, and possessed of ‚honor‘ in the oldest sense of the term<sup>328</sup>

Zwar wird Amanda, die *Campion* immer wieder auch als eine Art *Watson*-Figur aktiv bei der Lösung eines Falles hilft, in den frühen Nachkriegsromanen durch die Ehe und die Geburt ihres Sohnes in eine traditionellere Frauenrolle gedrängt, indem sie jedoch in *The Tiger in the Smoke* zur Direktorin von *Alandel Aircraft Limited* aufsteigt (vgl. TS, S.352), werden ihre weiterhin existierende Selbstständigkeit und ihre Ambitionen als Karrierefrau betont. Auch bleibt ihre Rolle die der Kameradin *Campions*, die, als in *The Tiger in the Smoke* Gefahr herrscht, den Sohn in Sicherheit bringen lässt, selbst aber ihrem Ehemann zur Seite steht (vgl. TS, S.506).

Während Amanda und auch andere als rational und unemotional bezeichnete Frauenfiguren – wie etwa die emanzipierte Studentin *Ann Held* in *Police at the Funeral*, die androgyne Tänzerin *Slippers Bellew* in *Dancers in Mourning* oder die Verbrecherin *Mrs. Dick* in *Look to the Lady*<sup>329</sup> – diesem Ideal der neuen Frau entsprechen, erweisen sich andere Protagonistinnen in ihrer Passivität, Impulsivität und Emotionalität als klassisch weiblich, weswegen *Allingham* von der Sekundärliteratur auch Anti-Feminismus vorgeworfen worden ist.<sup>330</sup> Vor allem in dem Werk *The Fashion in Shrouds* werden verschiedene Arten der Weiblichkeit miteinander verglichen, wobei der Unterschied zwischen den Frauen an ihrer Fähigkeit zur Selbstkontrolle festgemacht wird. So werden *Campions* Schwester *Val* und die Schauspielerin *Georgia Wells*, beide erfolgreiche Geschäftsfrauen, folgendermaßen beschrieben:

They were both entirely female, both sharp-witted, both realists, but whereas the one [*Val*] had a balanced intellect in control the other [*Georgia*] was as wanton and unexpected as a rudderless steamboat in a gale. (FS, S.117f.)

Handelt es sich nun um positiv gezeichnete Figuren wie *Val*, oder um Frauen wie *Georgia*, die Tänzerin *Chloe Pye* (vgl. DM, S.35) oder das Model *Rosa-Rosa* (vgl. DG, S.53), die als vulgär, eitel und dumm dargestellt werden und sich nur von ihren Gefühlen leiten zu lassen scheinen

---

<sup>327</sup> Vgl. *Plain, Gill: Twentieth-Century Crime Fiction. Gender, Sexuality and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2001. S.43; vgl. ebenso *Schaub: Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction*, S.61

<sup>328</sup> *Schaub: Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction*, S.8

<sup>329</sup> *Mrs. Dick*, die Anführerin einer Gangsterbande, kann zwar nicht unbedingt als *female gentleman* bezeichnet werden, erweist sich jedoch als sehr maskuline Frau (vgl. LL, S.548), worauf schon ihr Name hindeutet. Sie stellt in *Look to the Lady* (1931) die erste und lange Zeit auch einzige Täterin innerhalb der *Campion*-Reihe dar; erst 1945 mordet die Assistentin *Dolly Shivers* in *Coroner's Pidgin* aus Verzweiflung, gefolgt von *Miss Pinkerton* in *The Beckoning Lady* (1955) aus Berechnung und *Mrs. Telpher* in *The China Governess* (1963) aus Gier.

<sup>330</sup> Vgl. *Plain, Gill: ‚A Good Cry or a Nice Rape‘: Margery Allingham's Gender Agenda*. In: *Critical Survey*. Jg.15 (2003) Nr.2. S.61 – S.75, hier S.65; vgl. *Schaub: Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction*, S.107

(vgl. FS, S.156): Als große Schwierigkeit all dieser Frauen wird angegeben, dass sie, sobald sie im Berufsleben stehen, ihre „weibliche Seite“ unterdrücken müssen, da ihre spezifisch femininen Charaktereigenschaften im Job hinderlich sind. Wie Val meint, liegt dies daran, dass Frauen so viele Generationen lang zur Gefühlsbetontheit, Verletzlichkeit und Abhängigkeit erzogen worden sind: „our feeling is twice as strong as our heads and we haven't been trained for thousands of years.“ (FS, S.132) Neben solchen Generalisierungen ist für heutige Lesende ebenfalls schwierig, dass die erfolgreiche Modedesignerin am Ende von *The Fashion in Shrouds* ihre Karriere aufgibt, um Amandas Boss Alan Dell zu heiraten. Dieses für uns heute unverständliche Arrangement war in den 30er Jahren allerdings durchaus die Norm, weswegen es für zeitgenössische Leser\*innen wohl eher ungewöhnlich gewesen wäre, wenn Val neben ihrer Ehe weitergearbeitet hätte.<sup>331</sup> Scheint Allingham zu diesem Zeitpunkt das traditionelle Familienkonzept, das der Autorin selbst, wie schon erwähnt, verwehrt blieb, zu favorisieren, so lässt sie Val allerdings nicht für immer Hausfrau bleiben – indem diese in *The Tiger in the Smoke* das Haute-Couture-Haus Papendeik, in dem sie früher angestellt war, übernimmt (vgl. TS, S.359), widmet sie sich wie ihre Schwägerin Amanda in der Nachkriegszeit wieder ihrer Karriere. Insgesamt ist hinsichtlich der Konzeption von Allinghams Frauenfiguren in den Werken der 50er und 60er Jahren ein genereller Trend hin zu mehr weiblicher Selbstbestimmung zu bemerken, wobei vor allem die junge Generation und die bei jungen Paaren herrschenden Machtverhältnisse in den Blick genommen werden: So erweisen sich sowohl die Teenagerin Annabelle Tassie in *Hide my Eyes*, als auch die gerade volljährig gewordene Julia Laurell in *The China Governess* als starke Persönlichkeiten, die zwar nicht mehr den in der Zwischenkriegszeit modernen Frauentyp des *boy-girls* darstellen, aber nicht nur tatkräftig handeln, sondern auch in ihren Beziehungen zu Männern häufig die Oberhand behalten (vgl. z.B. CG, S.63)

#### 2.4.3 Der Umgang mit Fremden und Minderheiten

Jens-Peter Becker bezeichnet die weit verbreitete Handlungsweise, die Rolle der Bösewichte in Romanen den Ausländer\*innen zuzuschreiben, als eine zutiefst englische Tradition.<sup>332</sup> Dass der (durch ein Synonym eingeführte) Verbrecher Eberhard von Faber in Allinghams erstem Roman *The Crime at Black Dudley* sich gerade als Deutscher erweist, ist dabei keine große Überraschung, stellte das im Ersten Weltkrieg als „a barbaric, inhuman enemy“<sup>333</sup> erlebte Deutschland in den 20er Jahren doch eines der wichtigsten Feindbilder Großbritanniens dar.<sup>334</sup> Interessant ist aber, dass er, ebenso wie sein Assistent, von den sich auf Black Dudley befindenden Gästen

---

<sup>331</sup> Wie Lesley Hall angibt, gab es für Frauen zu dieser Zeit zumeist nur die Möglichkeit, entweder zu arbeiten oder zu heiraten, da ihnen, sobald sie verheiratet waren, der Zugang zum Berufsleben versperrt wurde. Vgl. Hall, Lesley A.: *Sex, Gender and Social Change in Britain since 1880*. London [u.a.]: Macmillan 2000. S.99

<sup>332</sup> Vgl. Becker: *Sherlock Holmes & Co*, S.24

<sup>333</sup> Jones: *War and national identity since 1914*. In: Carnevali / Strange [Hrsg.]: *20<sup>th</sup> Century Britain*, S.82

<sup>334</sup> Vgl. ebd., S.83

zuallererst nur als „Ausländer“ wahrgenommen wird, die\*der Leser\*in aber sogleich durch die Hervorhebung einer gewissen Ähnlichkeit zum deutschen Komponisten Beethoven auf die Enttöhlung seiner Nationalität vorbereitet wird:

He was a foreigner, grossily fat, and heavily jowled, and there was something absurd familiar about him. [...] The man was the living image of the little busts of Beethoven which are sold at music shops. There were the same heavy-lidded eyes, the same broad nose, and to cap it all the same shock of hair, worn long and brushed straight back from the amazingly high forehead. (CBD, S.15)

Wird der in weiterer Folge häufig als Hühne bezeichnete Von Faber allein schon durch die „jüdische“ Nase antisemitisch stigmatisiert, so verfährt Allingham mit dem Bösewicht ihres nächsten Romans *Mystery Mile* nicht weniger stereotypisch: In diesem erweist sich der geheimnisvolle „Orientale“ Ali Fergusson Barber, dem aus Vorurteilen heraus Kleinkriminalität nachgesagt wird (vgl. MM, S.287), als Meisterverbrecher Simister, der am Ende des Romans nicht einmal mehr als menschlich beschrieben wird: [...] there looked out at [Campion] [...] something mocking and incredibly evil hiding within this monument of flesh.“ (MM, S.365)

In Allinghams Werken der 20er und 30er Jahre stehen Ausländer\*innen häufig auf stereotypische Weise im Kontrast zu den meist exzentrischen, aber immer liebevoll dargestellten Einheimischen der ländlichen Regionen Englands. Das einzige, was man Allingham zugutehalten kann, ist, dass in manchen Romanen zwar unter den Figuren eine gewisse Xenophobie herrscht, dieser aber zumindest von Campion kritisch begegnet wird. So geht Oates etwa in *Death of a Ghost* allein durch aufgrund der Tatsache, dass sich im Kreis der Verdächtigen zwei Italienerinnen befinden, sofort von Giftmord aus, was Campion missfällt:

»A knifing and maybe a poisoning. Italians about. It's worth considering.«  
»Lisa?« Mr. Campion's expression was of complete incredulity.  
»No, no, I'm not saying anything. I'm not even thinking. I'm just letting my mind run on. I find it pays sometimes. There's that wife of Dacre's – [...] [o]ne of the Rosinis [...]. She's a niece or something of old Guido himself. [...]«  
»I don't see how being first cousin to a race-gang connects one with the death of a respectable lady in Bayswater,« said Campion.  
»Nor do I,« said the Inspector, sniffing, »but it's worth bearing in mind.« (DG, S.174)

Als sehr problematisch zu bewerten ist allerdings Allinghams Umgang mit dem in *Police at the Funeral* vorkommenden George Faraday, dessen sich die noble Familie Faraday schämt, da er als Sohn einer aus den Kolonien stammenden Frau „gemischtes“ Blut in sich trägt. In der Realität wurde die Geburt solcher abwertend als „*half-castes*“ bezeichneter Kinder toleriert, solange diese in den Kolonien lebten; da allerdings im Verlauf des Ersten Weltkrieges viele Menschen aus dem Empire in das Mutterland gekommen waren, wurden sie in der Zwischenkriegszeit in Großbritannien vermehrt als Problem empfunden.<sup>335</sup> Da die „Reinheit der Rasse“ sichergestellt werden sollte und man bei diesen Kindern nicht nur von einer Disharmonie der physikalischen Eigenschaften, sondern auch der mentalen Wesenszüge ausging, gab es in England sogar den Versuch, sexuelle Kontakte zwischen weißen Frauen und dunkelhäutigen Männern für das

---

<sup>335</sup> Vgl. Stoler, Ann L.: *Making Empire Respectable: The Politics of Race and Sexual Morality in 20<sup>th</sup> Century Colonial Cultures*. In: *American Ethnologist*. Jg.16 (1989) Nr.4. S.634 – S.660, hier S.651; vgl. ebenso Rich, Paul: *Race and Empire in British Politics*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 2009<sup>2</sup>. S.120 – S.135

„Wohlergehen“ des Landes zu verbieten. Im Roman wird die Geburt Georges dieser Ideologie folgend von Caroline Faraday geradezu als „Verbrechen“ empfunden:

She [= Joseph's wife] was a peculiar-looking woman and of a very definite type, which we in those days chose to ignore. They had a child, a girl, and when that child was born the rumours that had been rife about the mother, were proved beyond a doubt. By some horrible machination of heredity the stain in the woman's blood had come out. [...] That child was a blackmoor. [...] [T]o my own and to my husband's horror, although the first child died, these criminal people had a second. That child was George. [...] George bears our name and he is always threatening to reveal his half-caste blood, of which he is not in the least ashamed. (PF, S.229f.)

Nicht nur ist Campions Reaktion auf diese rassistisch motivierte Erklärung – „He felt very honoured by her confidence.“ (PF, S.239) – für heutige Leser\*innen enttäuschend, auch wird George, der sein Leben lang mit der Scham seiner Verwandten konfrontiert worden ist, im Roman als das Monster dargestellt, welches die Zwischenkriegsgesellschaft in ihm sehen möchte und zu welchem man ihn erzogen hat: Beschrieben als „a peculiary unpleasant figure [...] with his coarse red face, sagging mouth and general air of leering satisfaction“ (PF, S.183), erweist das wortwörtlich schwarze Schaf der Familie sich als schäbiger Charakter und gewalttätiger, unkontrollierbarer Trinker, der seine Verwandten durch seine Drohungen in Angst und Schrecken versetzt (vgl. PF, S.183f.).

Da in Allinghams späteren Romanen kaum Fremde oder Minderheiten – nicht einmal als Feindbild während des Zweiten Weltkrieges – vorkommen, kann insgesamt festgestellt werden, dass in ihren Werken der Zwischenkriegszeit der Einbruch ausländischer sowie anderen Ethnien abstammender Figuren in das malerische, rurale England als Bedrohung empfunden wird, während die multiethnische Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt keine Reflexion erfährt.

## 2.5 Fazit

### *1. Vergleich der Vorkriegswerke Margery Allinghams mit dem in der Sekundärliteratur beschriebenen „idealtypischen“ klassischen Detektivroman*

Wie in der Analyse gezeigt wurde, ist es unmöglich, Allinghams Romane der Champion-Reihe unter ein einheitliches Schema zu subsumieren, sodass der Versuch einer Klassifikation unternommen wurde. Was das Frühwerk der Autorin betrifft, so wurde deutlich, dass diese, als ‚mystery adventure thrillers‘ bezeichneten Romane nur einzelne Elemente des Detektivromans enthalten; eine Ausnahme hierbei bildet der Roman *Police at the Funeral*, welcher von all ihren Werken wohl am ehesten dem Schema des „reinen“ ‚clue puzzles‘ nach dem Modell Christie zugeordnet werden kann. Der Ruf der Autorin, eine der besten Vertreterinnen des Subgenres zu sein, beruht allerdings auf ihren Romanen der zweiten Hälfte der 30er Jahre, denn es ist Allinghams Leistung, den klassischen Detektivroman parallel zu Dorothy Sayers und anderen Autor\*innen des ‚Golden Age‘ zur ‚detective novel of manners‘ weiterentwickeln zu haben, wodurch der Fokus nun über die reine Rätselstruktur hinaus vermehrt auf die Psychologie der

Figuren und das Milieu gerichtet wurde. Diese Entwicklung zeigt sich auch an Allinghams Detektivfigur, denn der zuerst als Abenteurer konzipierte Albert Campion wächst erst in die Rolle des Gentleman-Detektivs hinein. Da er ähnlich Sayers' Wimsey auch mit eigenen Problemen zu kämpfen hat, verliert er manchmal seine Rolle als Sinnstifter im Chaos aus den Augen; schlussendlich erfüllt er, den Konventionen des klassischen Detektivromans entsprechend, aber immer seine Funktion, die Ordnung wiederherzustellen. Insgesamt ist also festzuhalten, dass Allinghams Werke der 30er Jahre hinsichtlich ihrer Konzeption auf jeden Fall der Tradition des klassischen Detektivromans zuzuordnen sind – d.h. die genrebildenden Merkmale erfüllen –, diese jedoch auch auf innovative Weise mitgestaltet haben.

Die Frage hingegen, inwieweit Allinghams Werke dieser Periode in einer nostalgisch verklärten Fantasiewelt anzusiedeln sind, ist nicht leicht zu beantworten. Auf der einen Seite ist die Autorin durch einige wenige Referenzen auf die aktuelle politische Lage vielleicht nicht ganz so apolitisch wie andere Vertreter\*innen der Gattung, aber weit von einem wirklich gesellschaftskritischen Zugang entfernt. Auf der anderen Seite könnte man argumentieren, dass Allinghams Erzählerinstanz durch spitze, teilweise vernichtende Beschreibungen und Kommentare zwar nicht politischer, aber doch sozialer Natur durchaus Stellung zu verschiedenen gesellschaftspolitischen Themen nimmt und immer deutlich wird, wo die Sympathien liegen. Interessant dabei ist, dass die den Werken inhärente Haltung immer wieder zwischen Konservatismus und Progressivismus schwankt und vor allem in Hinsicht auf Geschlechter- und Familienbeziehungen Ambiguität vorhanden ist: So wird etwa in manchen Romanen ein fortschrittlicheres, moderneres Frauenbild bevorzugt und in anderen ein traditionelles; oder im Individuellen der Ausbruch aus beengenden Machtverhältnissen bejaht, deren grundsätzliche Existenz aber nie hinterfragt wird. Demgegenüber ist in Bezug auf das herrschende Klassensystem eine durchgehend konservative Tendenz erkennbar – Klassenzugehörigkeiten und -identitäten bestimmen in den Romanen nicht nur die Interaktionen der Figuren untereinander, sondern werden als etwas Unveränderliches, Gottgegebenes angesehen. Ebenso werden auch teilweise rassistisch motivierte Vorurteile gegen Fremde und Ausländer\*innen nicht reflektiert.

## 2. Vergleich der Vorkriegswerke Margery Allinghams mit ihren Kriegs- und Nachkriegswerken

Der Beginn des Zweiten Weltkrieges stellte für Allingham einen tiefen Einschnitt dar, der große Auswirkungen auf ihr weiteres Œuvre hatte: Nicht nur werden die Angst vor der Ungewissheit, vor der möglichen Entdemokratisierung des Landes und dem Angriff des Feindes sowie das Chaos in der zerbombten Stadt London in *Traitor's Purse* und *Coroner's Pidgin*, ihren „Kriegsromanen“ der Campion-Reihe, reflektiert, sondern darüber hinaus bleibt der Zweite Weltkrieg in den meisten ihrer Werke der Nachkriegszeit thematisch ein wichtiger Bezugspunkt, indem etwa ein aktueller Mordfall mit zurückliegenden Ereignissen dieser Zeit in Verbindung steht.

Zwar kann Allingham, die weiterhin nur wenige konkrete weltpolitische Referenzen streute, keineswegs als politische Autorin bezeichnet werden, sie beobachtete jedoch mit scharfem Blick die sozialen und gesellschaftspolitischen Veränderungen des Lebens in der Nachkriegszeit und übte in ihren Romanen Kritik an der kriegsbedingten Verrohung des Menschen, am Moralverlust in der modernen Welt und der immer stärker technisierten Überwachungsgesellschaft während des Kalten Krieges. Des Weiteren nimmt das sehr wohl noch existierende, aber durch die veränderten Zeitbedingungen nicht mehr selbstverständliche Klassensystem in vielen ihrer Werke (insbesondere in den ‚detective novels of manners‘) eine prominente Rolle ein – einerseits kritisch, andererseits nostalgisch, beleuchtet sie die Schwierigkeiten der Menschen aller Klassen, sich an die neue Situation anzupassen und stellt adelige Figuren, die eigentlich in eine andere Zeit gehörten, in Kontrast zu modernen Protagonist\*innen, die sich selbst etwas aus eigener Kraft erarbeitet haben. Indem Letztere häufig positiver bewertet werden, kann somit hinsichtlich des Aspekts *class* von einer Veränderung des den Werken inhärenten Weltbildes gesprochen werden.

Die veränderten Zeitbedingungen wirken sich auch auf die Romanreihe, insbesondere auf die Konzeption des Detektivs aus, der nicht nur geprägt durch die Erfahrung des Krieges endlich erwachsen geworden ist, sondern nun mit dem der *lower middle class* zugehörigen Polizisten Charles Luke zusammenarbeitet, in Kriegszeiten in ‚detective spy novels‘ als Spion tätig ist und tendenziell im Laufe der Serie immer weiter an Bedeutung verliert. Letzteres hängt neben einem generellen Bedeutungsverlust des adeligen Amateurdetektivs auch damit zusammen, dass Allingham in ihren Kriegs- und Nachkriegswerken nicht nur die Genrekonventionen der ‚novel of manners‘ und des Spionageromans heranzieht, sondern auch jene des Psychothrillers, welcher die Perspektive der\*des Täter\*in in den Mittelpunkt rückt. Der dieser Herangehensweise geschuldete atmosphärisch dünnere Ton der Werke steht, wie in der Sekundärliteratur manchmal betont wird, in großem Kontrast zu Allinghams Werken der Zwischenkriegszeit – allerdings auch zu ihren sonstigen Nachkriegsromanen der *Campion*-Reihe, weswegen eine Differenzierung in „heitere“ Zwischenkriegs- und „düstere“ Nachkriegsromane auf jeden Fall als zu vereinfacht zu beurteilen wäre.

### 3. Analyse von Rex Stouts Wolfe-Reihe

Rex Stout (1886 – 1975), dem nachgesagt wird, einige der intelligentesten und unterhaltsamsten Detektivromane seiner Zeit geschrieben zu haben,<sup>336</sup> ist neben John Dickson Carr und Ellery Queen der bekannteste amerikanische Vertreter des allgemein als britisch rezipierten Rätselromans. Interessant ist, dass er zwar seit seiner Kindheit Detektivgeschichten und -romane (wie die Klassiker Doyle und Chesterton, später auch Sayers oder Hammett)<sup>337</sup> gelesen hatte, sich diesem Genre aber erst im Alter von 47 Jahren zuwandte, nachdem er zuvor in allen möglichen Berufen gearbeitet, sowie 9 Romane, Gedichte und Kurzgeschichten veröffentlicht hatte.<sup>338</sup> Insgesamt umfasst seine Wolfe-Reihe, an welcher er von 1934 bis zu seinem Tod 1975 kontinuierlich schrieb, 33 Romane und mehrere Erzählbände mit kürzeren Novellen.

Stouts Werke wurden für diese Analyse vor allem deshalb ausgesucht, weil der Schriftsteller als der politischste Autor dieses Subgenres gilt, der sich in unermüdlichem Aktivismus für seine Überzeugungen einsetzte. Als Initialzündung von Stouts Politisierung muss, wie sein Biograph John McAleer beschreibt, die nationalsozialistische Bedrohung kurz vor dem Zweiten Weltkrieg gesehen werden: So soll der Autor nach eigenen Angaben eine schwere Krankheit 1939 erst überstanden haben, nachdem er beschlossen hatte, alles in seiner Macht Stehende dazu beizutragen, Hitler zu stoppen.<sup>339</sup> Aus diesem Grund engagierte er sich vor Pearl Harbour dafür, dass Amerika England volle militärische Unterstützung zuteil werden lasse und auch selbst in den Krieg eintrete.<sup>340</sup> Stout wurde bald einer der wichtigsten Redner der Kriegspropagandabewegung; er hielt nicht nur für das neu gegründete *Fight for Freedom Committee* Vorträge und sprach jeden Donnerstag im Radio, sondern wurde auch Vorsitzender des *Writers' War Boards*, für welches insgesamt über 8000 Kurzgeschichten, Artikel, Reden und Radioskripts für Propagandazwecke produziert wurden.<sup>341</sup> Hervorzuheben ist von diesen vielleicht Stouts eigener, sehr umstrittener Essay „We Shall Hate or We Shall Fail“ für das *New York Times Magazine*, in dem der überzeugte Vansittarist<sup>342</sup> Stout die Position vertritt, dass Deutschland nach Ende des Krieges ökonomisch gesehen ausgeblutet werden solle, um nie wieder den Frieden bedrohen zu können.<sup>343</sup>

Insgesamt stand der Schriftsteller 30 verschiedenen Komitees vor und zog sich auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges nicht wieder aus der Öffentlichkeit zurück: Er blieb u.a. Präsi-

---

<sup>336</sup> Vgl. Haycraft: *Murder for Pleasure*, S.209

<sup>337</sup> Vgl. McAleer, John: *Rex Stout. A Biography. The Life and Times of the Creator of Nero Wolfe*. Boston [u.a.]: Little, Brown and Company 1977. S.245

<sup>338</sup> Vgl. ebd., S.581f.

<sup>339</sup> Vgl. ebd., S.277

<sup>340</sup> Vgl. ebd., S.285 – S.302

<sup>341</sup> Vgl. ebd., S.311

<sup>342</sup> Der Vansittarismus geht davon aus, dass eine aggressive Außenpolitik im spezifisch deutschen Volkscharakter liege und demnach eine Unterscheidung zwischen deutschen Bürger\*innen und Anhänger\*innen der nationalsozialistischen Partei nicht notwendig sei. Vgl. dazu Reuther, Thomas: *Die ambivalente Normalisierung: Deutschlanddiskurs und Deutschlandbilder in den USA, 1941 – 1955*. Stuttgart: Steiner 2000. S.144 – S.149

<sup>343</sup> Vgl. Stout, Rex: ‚We Shall Hate or We Shall Fail‘. In: *The New York Times*, 17. Jänner 1943. S.25f.

dent der *Society for the Prevention of World War III* und der *Authors League*, ebenso wie Vorsitzender des *Writers' Board for World Government*, der *Authors Guild* und der *Friends of Democracy* – einer Organisation, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, neben dem Faschismus auch den Kommunismus zu bekämpfen, den Stout wie viele Zeitgenoss\*innen als ähnlich starke Bedrohung wie die Nazis empfand.<sup>344</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass Stout selbst, obwohl er allen Formen totalitärer Systeme gleichermaßen ablehnend gegenüberstand und seine in den 50er Jahren publizierten Werke – wie in Kapitel 3.3 zu zeigen sein wird – zutiefst antikommunistisch geprägt sind, wie auch andere Mitglieder der *Authors Guild*, der *Dramatists Guild* und der *Authors League* vom FBI überwacht und dort als kommunistischer Sympathisant geführt wurde.<sup>345</sup>

### 3.1 Wolfe & Archie: Zur Konzeption der Figuren

Wie Frederick Isaac hervorhebt, machen Stouts Romane vor allem aus, dass er nicht nur eine, sondern zwei „memorable characters“<sup>346</sup> geschaffen hat: auf der einen Seite den exzentrischen Privatdetektiv Nero Wolfe, der in die Ahnenreihe des „Armchair Detective“<sup>347</sup> nach dem Vorbild Dupins einzugliedern ist und durch seine Vorliebe für Orchideen auch an Sergeant Cuffs Affinität für Rosen erinnert, und auf der anderen Seite seinen Assistenten Archie Goodwin, der wohl neben Dr. Watson den bekanntesten Sidekick eines „Great Detective“ darstellt. „Either of them could have sustained a legitimate series as the sole hero“, so Isaac,

Wolfe was part of an established tradition, the eccentric investigator [...] Archie, on the other hand, can rightfully take his place as one of the first serious private eyes, combining good instincts and the ability to think. But Stout had the additional genius to match them and make them work with and against each other.”<sup>348</sup>

Im Gegensatz zu den meisten anderen Ermittlerpaaren hat Stout seine Figuren so angelegt, dass sie einander brauchen, um das Beste aus sich herauszuholen. In Wolfes Fall ist diese Abhängigkeit sehr eindeutig, da er sich als Neurotiker, für den Ordnung, Stabilität und Routine das wichtigste sind, einem strengen täglichen Zeitplan<sup>349</sup> unterwirft und so gut wie niemals das Haus verlässt. Aus diesem Grund repräsentiert Archie, der nicht nur mit Wolfe arbeitet, sondern auch bei ihm wohnt, Wolfe in der Öffentlichkeit – er ist, indem er für ihn spricht, sieht, hört und han-

---

<sup>344</sup> Vgl. McAleer: *Rex Stout. A Biography*, S.370

<sup>345</sup> Vgl. dazu Mitgang, Herbert: *Überwacht: große Autoren in den Dossiers amerikanischer Geheimdienste*. Düsseldorf: Droste 1992. S.229 – S.242

<sup>346</sup> Isaac, Frederick: *Enter the Fat Man: Rex Stout's Fer-de-Lance*. In: DeMarr, Mary Jean [Hrsg.]: *In the Beginning: First Novels in Mystery Series*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press 1995. S.59 – S.68, hier S.64

<sup>347</sup> B. J. Rahn definiert den „Armchair Detective“ als: „an individual who prefers to solve crimes by exercising analytical powers while sitting comfortably at home“, wobei er seine Informationen entweder rein Zeitungsartikeln und Polizeiberichten entnimmt, oder einen Assistenten beschäftigt. Vgl. Rahn, B.J.: *The Armchair Detective*. In: Winks, Robin W. [Hrsg.]: *Mystery and suspense writers: the literature of crime, detection, and espionage. Vol. II: Ross Macdonald to women of mystery*. New York: Scribner 1998. S.983 – S.994, hier S.983

<sup>348</sup> Isaac: *Enter the Fat Man*. In: DeMarr [Hrsg.]: *In the Beginning*, S.64f.

<sup>349</sup> Dieser sieht vor, dass Wolfe gegen 8 Uhr frühstückt, von 9 bis 11 Uhr Zeit in seinem Orchideenraum verbringt, von 11 Uhr bis zum Lunch in seinem Arbeitszimmer sitzt (wo er auch Klient\*innen empfängt) und danach mit einer weiteren Pause von 16 bis 18 Uhr, während der er sich wieder im Orchideenraum aufhält, bis zum Dinner verfügbar ist.

delt, de facto Wolfe, wie dieser in *Gambit* selbst erklärt: „Outside this house Mr. Goodwin is me in effect – if not my alter ego, my vicar.“ (G, S.539) Es ist jedoch nicht nur Wolfes Unbeweglichkeit allein, die Archie zu einem Sonderfall der Watson-Figur macht, sondern vor allem die Tatsache, dass er im Gegensatz zu anderen detektivischen Gehilf\*innen ein wirklich guter Ermittler ist, der Menschen mit viel Fingerspitzengefühl behandelt, durch seinen Charme Vorteile bei Zeuginnen erhält und daher häufig die Freiheit genießt, so vorzugehen, wie es ihm am sinnvollsten erscheint. Auch sein phänomenales Gedächtnis hilft ihm bei seiner Aufgabe, für Wolfe die Fakten zusammenzutragen sowie Verdächtige und Zeug\*innen zu ihm zu lotsen. Archie, dem Wolfes Genialität fehlt, könnte zwar, wenn auch in kleinerem Rahmen, ohne Weiteres selbstständig in dieser Branche arbeiten, dennoch weiß er, dass er unter Wolfes Kommando besser arbeitet, da er als Hitzkopf jemanden braucht, der ihn in gewisser Weise ausbremst (ebenso wie Wolfe jemanden benötigt, der ihn motiviert, wenn er die Lust an einem Fall verliert):

I know pretty well what my field is. [...] I'm chiefly cut out for two things: to jump and grab something before the other guy can get his paws on it, and to collect pieces of the puzzle for Wolfe to work on. [...] I don't pretend to be strong on nuances. Fundamentally I'm the direct type, and that's why I can never be a really fine detective. Although I keep it down as much as I can, so it won't interfere with my work, I always have an inclination in a chase of murder to march up to all the possible suspects, one after the other, and look them in the eye and ask them, „Did you put that poison in the aspirin bottle?“ and just keep that up until one of them says, „Yes.“ (TRB, S.154)

Wolfe und Archie sind deshalb ein so gutes Team, weil sie so unterschiedlich sind – während der exzentrische Detektiv die intellektuelle Herausforderung sucht (und außerdem Geld benötigt, um sich seinen kostspieligen Lebensstil leisten zu können), macht sein energetischer Assistent den Job hauptsächlich wegen des Kicks, den das Ermitteln ihm gibt. Da Archie sowohl in Bezug auf seine Charaktereigenschaften,<sup>350</sup> als auch hinsichtlich seines Erzählstils<sup>351</sup> an Chandlers Privatdetektiv Philip Marlowe erinnert, kann bei diesen beiden Figuren auch von einer Verschmelzung der beiden Traditionen des „Great Detective“ und des „Hard-boiled“-Detektivs gesprochen werden. Darüber hinaus macht die Beziehung von Wolfe und seinem Assistenten aus, dass Archie nicht nur häufig selbstständig handelt – „I'm my own man“ (OMDB, S.87) –, sondern, dass er auch kein untergebener Bewunderer des „großen“ Detektivs ist. Stattdessen sind in fast jeder Episode Konflikte zwischen den Protagonisten enthalten, wobei Archie sich zwar einerseits selbstbewusst gibt und Wolfe und seine Macken mit ironischem Blick kommentiert, ihn andererseits aber immer mit Respekt behandelt und auch Wolfes neurotische Ängste (z.B. vor Autos) ernst nimmt. Des Weiteren ist hervorzuheben, dass Archie und Wolfe trotz ihrer

---

<sup>350</sup> Indem Archie einerseits ein großer Frauenschwarm ist und sich andererseits auch nicht davor scheut, in fremde Wohnungen einzubrechen, Menschen zu bestechen oder in Schlägereien zu geraten (vgl. besonders GS, S.148), steht er dem Detektiv des „Hard-boiled“-Romans auf jeden Fall näher als jenem des klassischen Detektivromans.

<sup>351</sup> Der Erzählstil des Ich-Erzählers Archie ist sehr an die mündliche Sprechweise angelehnt und zeichnet sich durch Nüchternheit und Direktheit, aber auch durch Komik, Schlagfertigkeit, Ironie und eine gewisse Leichtigkeit des Tons aus, weswegen er durchaus an Chandler erinnert.

häufig unterschiedlichen Ansichten den gleichen Moralkodex teilen – nämlich in vielfacher Weise jenen von Stout selbst, der vom Autor auf die beiden Figuren projiziert wird.

Neben weiteren, immer wieder vorkommenden Nebenfiguren, die zu Wolfes und Archies „professional family“ (AFA, S.696) zählen, stellt vor allem die Polizei in Form von Inspector Cramer eine Konstante der Romanwelt dar. Zwar arbeitet der Privatdetektiv auch manchmal im Bündnis gegen einen gemeinsamen Feind mit Homicide West zusammen, häufig jedoch sind die Gesetzeshüter die eigentlichen Gegenspieler Wolfes, von denen er sich immer wieder abgrenzt: „I am not a public servant, [...] I am merely a man who would like to make some money.“ (FDL, S.94f.) Der Hintergrund dessen ist, dass der private Ermittler nicht nur das Ziel verfolgt, eine\*n Mörder\*in zu entlarven, sondern immer auch, im Interesse seiner Klient\*innen zu handeln, was nicht immer mit den Intentionen der Polizei vereinbar ist – etwa, wenn er Beweise zurückhält, um seine Quellen nicht nennen zu müssen und auf diese Weise gewisse Personen aus einem Fall herauszuhalten, oder, wenn er einer\*inem Mörder\*in die Option des Selbstmordes lässt, um einen öffentlichen Skandal zu vermeiden. Dennoch kann festgestellt werden, dass das Verhältnis zwischen Wolfe und Cramer zwar weit weniger freundschaftlich ist als jenes zwischen Albert und Luke, sie sich einander aber sehr schätzen, weil sie grundsätzlich die gleichen moralischen Werte vertreten. Wolfe hält Cramer – „whom [Archie] couldn't exactly call an enemy and wouldn't presume to call a friend“ (ARD, S.43) – für sehr fähig und arbeitet, da er die „typischen“ Polizeimethoden von diesem abgedeckt wähnt, komplementär zur Polizei, wobei er meist einen wenig offensichtlichen Startpunkt für die Ermittlung wählt.

Des Weiteren ist auffällig, dass die Figuren im Gegensatz zu Allingham's Campion keine biographische Entwicklung durchmachen, sich also im Laufe der Serie nicht verändern.<sup>352</sup> Loren Estleman sieht darin einen großen Vorteil der Serie, weil die Leser\*innen die verschiedenen Bände in beliebiger Reihenfolge konsumieren können:

The Nero Wolfe and Archie Goodwin of *A Family Affair*, the 46<sup>th</sup> (and last) book in the epoch of West 35<sup>th</sup> Street, are essentially the same thought-and-action team we meet for the first time in *Fer-de-Lance*. And therein lies the secret of the magic.<sup>353</sup>

Dennoch startet nicht jeder Roman bei „Null“ – Veränderungen, wie etwa dass Nebenfiguren wie Wolfes Freund Marko Vucic oder der von ihm immer wieder beschäftigte Detektiv Johnny Keems sterben, sowie dass sich Archie verliebt und in den späteren Romanen eine feste Freundin hat, bleiben bestehen und werden auch in weiterer Folge immer wieder angesprochen. Auch agieren die immergleichbleibenden, nicht alternden Figuren nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, in einem „luftleeren“ Raum; stattdessen wird, wie in Kapitel 3.3 zu zeigen sein wird, er-

---

<sup>352</sup> Die einzige Figur im gesamten Romanuniversum, die altert, ist Paul Whipple, der 1938 in *Too Many Cooks* als junger Kellner Zeuge eines Mordes ist und dann 1964 in *A Right to Die* als Universitätsprofessor in den mittleren Jahren und Vater eines 23jährigen Sohnes zu Wolfes Klientem wird. Vgl. zu diesem Problem Gerhardt, Mia: ‚Homicide West‘. *Some Observations on the Nero Wolfe Stories of Rex Stout*. In: *English Studies. A Journal of English Letters and Philology*. Jg.49 (1968) Nr.1 – Nr.6. S.107 – S.127, hier S.114f.

<sup>353</sup> Estleman, Loren D.: *Introduction*. In: FDL. S.v – S.viii, hier S.v

staunliches Augenmerk auf die Berücksichtigung der politisch-historischen Zeitfolge gelegt, wodurch man mit Josef Quack auch von einer „doppelte[n] Zeitrechnung“<sup>354</sup> innerhalb der Romanserie sprechen kann.

### 3.2 Schema / Genrezugehörigkeit

Wie in der Sekundärliteratur häufig betont wird, verbindet das von Stout verwendete Schema, welches er im Gegensatz zu Allingham über 40 Jahre lang nie gravierend veränderte, die „englische“ Tradition des Rätselromans mit der „amerikanischen“ Tradition der ‚Hard-boiled novel‘. Dabei muss aber klargestellt werden, dass zwar, wie oben schon erwähnt, insbesondere durch die Figur des Archie von Beginn an Elemente der Letzteren vorhanden sind und sich durch diese Öffnung der Spielraum an Möglichkeiten hinsichtlich der Entwicklung von Plots, Charakteren und Themen erweitert, dennoch aber der klassische Detektivroman strukturell die Wurzel darstellt. So wird die Dreiteilung des konventionellen Handlungsverlaufs in den Wolfe-Romanen im Vergleich zu anderen Werken dieses Subgenres besonders deutlich betont: Zuerst werden der Detektiv und die Lesenden durch die Klient\*innen in den Fall eingeführt und beteiligte Personen vorgestellt; im zweiten Schritt erfolgt die Ermittlung, während der Archie Fakten zusammenträgt und Zeug\*innen sowie Verdächtige in Wolfes Arbeitszimmer lotst, die von diesem einzeln oder in an Gerichtssitzungen erinnernden Zusammenkünften befragt werden. Interessant an Wolfes Ermittlungsmethode ist dabei, dass er immer verschiedene Arbeitshypothesen als mögliche Ausgangspunkte nimmt und im Gespräch mit den Beteiligten gezielte Fragen stellt, die Widersprüche in den Aussagen, unerwartetes Verhalten sowie vergessene, nicht als wichtig erachtete Dinge hervorbringen sollen. Der Detektiv kommt ans Ziel, indem er psychologische und psychoanalytische Methoden mit empirischer Beobachtung kombiniert und schlussfolgert, sowie Verdächtige ausschließt, bis die\*der Plausibelste übrig bleibt.<sup>355</sup> Im Gegensatz zu etwa Sherlock Holmes bezeichnet er sich selbst nicht als Wissenschaftler, sondern als Künstler (vgl. FDL, S.55) bzw. als Genie (vgl. FDL, S.10). In *The Golden Spiders* erklärt er einem Kind:

[...] you must throughly understand that primarily you are practicing an art, not a science. [...] Science in detection can be distinguished, even brilliant, but it can never replace either the inexorable march of a fine intellect through a jungle of lies and fears to the cleaning of the truth, or the flash of perception along a sensitive nerve touched off by a tone of a voice or a flicker of an eye. (GS, S.12)

Fast immer gelingt es Wolfe, rein durch Gespräche die\*den Mörder\*in zu entlarven; manchmal ist es allerdings notwendig, sich durch Archie oder andere von ihm manchmal beschäftigte Detektive handfeste Indizien als Beweise besorgen zu lassen. Am Ende steht schließlich immer die

---

<sup>354</sup> Quack, Josef: *Die Grenzen des Menschlichen. Über Georges Simenon, Rex Stout, Friedrich Glauser, Graham Greene*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S.101

<sup>355</sup> Vgl. ebd., S.93f. Wie Josef Quack ebenso betont, ist hinsichtlich Wolfes Methode vor allem seine Aufmerksamkeit für Details auf dem Gebiet der Sprache bemerkenswert – was etwa für Holmes Fingerabdrücke sind, stellen für Wolfe sprachliche Indizien wie stilistische Eigentümlichkeiten oder besondere Redewendungen dar.

Lösungsverkündung vor großem Publikum – welche von Wolfe, der trotz seiner Unbeweglichkeit immer einen großen Auftritt hat, geradezu genießerisch zelebriert wird.

Neben der Struktur erfüllen Stouts Werke auch andere charakteristische Merkmale des klassischen Detektivromans: Nicht nur entstammen die Klient\*innen, genauso wie die zumeist aus persönlichen Gründen wie Rache, Eifersucht, Leidenschaft, Angst oder Habgier mordenden Täter\*innen der *upper* und *upper middle class*, auch ist die Romangesellschaft immer eine abgeschlossene. Stehen in den frühen Romanen hauptsächlich stark emotionale Familienkonstellationen (Probleme zwischen Eltern und Kindern oder Ehefrauen- und -männern) im Mittelpunkt, verschiebt sich der Fokus in den Werken der Nachkriegszeit teilweise vom privaten Milieu auf jenes der Arbeitswelt, weswegen auch Themen wie politische Korruption oder Wirtschaftsspionage angesprochen werden. Indem insgesamt großer Wert auf das Setting, die Charakterisierung der Figuren, ihre Beziehungen untereinander (v.a. das Verhältnis zwischen Wolfe und Archie) und die Wiedergabe von Dialogen (die, nachdem Wolfe sich z.B. weigert, während des Essens über den Job zu reden, teilweise nichts mit dem Mordfall zu tun haben) gelegt wird, rücken Stouts Romane ähnlich wie Allinghams Detektivromane der 30er Jahre in die Nähe der ‚*novel of manners*‘,<sup>356</sup> wobei ein anderer Fokus gesetzt wird: Während bei Allingham zumeist die Beteiligten des jeweiligen Falles im Mittelpunkt stehen, sind es bei Stout die Detektive selbst. Aus dieser Tatsache heraus wird es in manchen Romanen möglich, das wichtige Kriterium des ‚Fair Play‘ zu übergehen – zwar erhält die\*der Leser\*in immer alle Informationen, die Archie zugänglich sind, da er sich jedoch in manchen Werken im Streit mit seinem Chef befindet, wird er (und damit auch die Leser\*innenschaft) in weiterer Folge dann von Wolfe von dessen weiteren Vorgehen bewusst ausgeschlossen und nicht über die von den anderen von ihm beschäftigten Privatdetektiven gefundenen Beweise informiert.

Es kann festgestellt werden, dass die Bände der Wolfe-Serie ein gleichbleibendes Schema mit nur geringer Variation erfüllen, wobei die Konstanten – wie etwa die strikte Einhaltung der Hausregeln – häufig komisch überbetont werden. Nichtsdestotrotz gibt es neben einigen wenigen Romanen, in denen Gewohnheiten aus Notwendigkeit temporär aufgegeben werden, eine kleine Serie zusammenhängender Episoden innerhalb der Romanreihe, in welcher eine wirkliche Veränderung des Schemas in Form einer Hinwendung zur ‚*Hard-boiled novel*‘ zu bemerken ist: In der sogenannten ‚*Zeck-Trilogie*‘ muss das organisierte Verbrechen in Gestalt des Wolfe ebenbürtigen Gangsterbosses Arnold Zeck bekämpft und schließlich besiegt werden. Wie bei Chandler wird in diesen Bänden die gesamte Romangesellschaft als korrupt angesehen, denn laut Wolfe gibt es nur fünf Personen in New York, von denen er absolut sicher sei, dass sie nicht unter Zecks Einfluss stehen könnten (vgl. IBF, S.223), und auch Cramer meint:

---

<sup>356</sup> David Anderson deutet an, dass Jane Austen, die bekanntermaßen eine von Rex Stouts Lieblingsautor\*innen war, hier durchaus Vorbildwirkung für ihn gehabt haben könnte. Vgl. Anderson: *Rex Stout*, S.116

[Zeck] is out of anybody's reach. It's a goddam crime for an officer of the law to have to say a thing like that, even privately, but it's true. (IBF, S.222)

Die große Gefahr, die von Zeck ausgeht, wird nicht nur dadurch verdeutlicht, dass er Wolfe mehrmals demonstriert, wie problemlos er ihn töten könnte, wenn er nur wollte (vgl. SC, S.169; IBF, S.165), sondern auch durch den großen Respekt, den Wolfe vor ihm hat – er bezeichnet ihn als „the only man on earth I'm afraid of“ (SC, S.237). Schon als er innerhalb der Romanreihe in *And Be A Villain* erstmals als Stimme am Telefon in Erscheinung tritt, wird diese von Archie als „cold as last week's corpse“ (SC, S.144) empfunden. Zeck gibt Wolfe den „Rat“, seine Ermittlungen lieber nur innerhalb gewisser Limits weiterzuführen, da er es bereuen würde, seinen Geschäften in die Quere zu kommen, woraufhin Wolfe Archie schwört:

If ever, in the course of my business, I find that I am committed against him and must destroy him, I shall leave this house, find a place where I can work – and sleep and eat if there is time for it – and stay there until I have finished. (ABV, S.309)

Nachdem in den ersten beiden Bänden der Miniserie (*And Be A Villain, The Second Confession*) eine direkte Konfrontation vermieden werden kann, da sich nur die Mordopfer, nicht aber die Täter als Zecks Männer herausstellen, muss Wolfe in *In the Best Families* schließlich sein gesamtes Leben verändern, um dieses Ziel, das eine andere Art von Detektiv erfordert, zu erreichen: Er verlässt sein Haus, nimmt ab und infiltriert Zecks Organisation. Indem sich die Größe des Detektivs anhand der Größe des zu überwindenden Gegners zeigt, ist Zeck für Wolfe, was Moriarty für Sherlock Holmes darstellt. Wie David Anderson hervorhebt, hätte Stout an diesem Punkt die Möglichkeit gehabt, entweder die Serie zu beenden oder eine neue Richtung einzuschlagen – stattdessen kehrte er danach aber wieder zum alten Schema zurück.<sup>357</sup>

### 3.3 Sozialgeschichtliche und weltpolitische Referenzen

#### 3.3.1 Prohibition und Depression

Nach dem Ersten Weltkrieg hatten die USA mit steigender Korruption, Kriminalität sowie einer Blütezeit des organisierten Verbrechens zu kämpfen. Eine Ursache dafür war das 1920 eingeführte 18<sup>th</sup> Amendment, das verbot, Alkohol zu produzieren, zu verkaufen und zu konsumieren, da die Verdrängung eines ganzen Wirtschaftsbereichs in die Illegalität die Festigung großer krimineller Organisationen förderte.<sup>358</sup> Die Prohibition – „that misguided American attempt to legislate public morality“<sup>359</sup> – endete schließlich 1933, ein Jahr, bevor Stouts erster Wolfe-Roman *Fer-de-lance* publiziert wurde. In diesem macht sich der Autor nicht nur durch Wolfes ungebrochen exorbitanten Bierkonsum über das Totalverbot lustig, sondern lässt ihn, der bisher

---

<sup>357</sup> Vgl. ebd., S.57

<sup>358</sup> Vgl. Saldin, Robert P.: *War, the American State, and Politics since 1898*. Cambridge: Cambridge University Press 2011. S.74

<sup>359</sup> Brunsdale, Mitzi: *Icons of Mystery and crime detection. From sleuths to superheroes*. Vol. II. Santa Barbara [u.a.]: Greenwood 2010. S.701

sein Bier vom Schwarzmarkt bezogen hat, sämtliche nun wieder legal verfügbare Biere verkosten und bewerten (vgl. FDL, S.3).

Neben solchen sehr witzigen Anspielungen sind in Stouts Romanen der frühen 30er Jahre jedoch immer auch die Auswirkungen der nach dem Zusammenbruch der Börse am 29. Oktober 1929 beginnenden *Great Depression*, welche ihren Höhepunkt zwischen 1930 und 1933 erreichte, spürbar. Die Tatsache, dass die Arbeitslosigkeit in dieser Zeit von drei auf fünfzehn Millionen hinaufschob und somit 24,9% der Erwerbstätigen keinen Job und kaum Perspektiven hatten,<sup>360</sup> wird durch die Schicksale mehrerer Romanfiguren deutlich gemacht: Hat der italienische Immigrant Carlo Maffei, wie in *Fer-de-lance* (1934) erörtert wird, als einer der ersten seinen Job verloren und ist deshalb in die Kriminalität abgerutscht (vgl. FDL, S.7), so wird in *The League of the Frightened Men* (1935) durch Fokussierung auf eine Gruppe Harvard-Absolventen klargestellt, dass nicht nur die unteren Schichten von der Depression betroffen sind, sondern auch die *upper class* vor ihren Auswirkungen nicht geschützt ist. Während manche von ihnen ihren Wohlstand bewahren konnten, führte die schlechte wirtschaftliche Lage bei anderen zu Arbeitslosigkeit (vgl. LFM, S.56), „unwürdigen“ Jobs (vgl. LFM, S.84), Alkoholismus (LFM, S.51) und Selbstmord (vgl. LFM, S.74). Wie einer von ihnen erklärt, muss der Schein jedoch unter allen Umständen gewahrt bleiben: „When a man of a certain type is forced into drastic financial retrenchment, he first deserts his family, then goes naked, and then gives up his club.“ (LFM, S.68)

### 3.3.2 Zweiter Weltkrieg

Zwar streut Stout schon in seinen ersten Werken einige sozialkritische Kommentare, es ist David R. Anderson jedoch zuzustimmen, dass mit dem Aufstieg des Nationalsozialismus und anderer faschistischer Tendenzen in der zweiten Hälfte der 30er Jahre eine entschiedene Politisierung im Werk des Autors stattfand, welche auch den Fokus seiner Bücher in der Nachkriegszeit prägen sollte:

No doubt the shift of interest from psychology to politics during the forties and fifties occurred in response to world events – the pressure of a world war and the subsequent international realignment causing the Wolfe series to turn outward rather than inward [...].<sup>361</sup>

Schon in *The Rubber Band* (1936) wird die sich langsam zuspitzende internationale politische Instabilität angesprochen, wobei Stout ganz klar seine Ablehnung des Faschismus bekundet. Wird an einer Stelle über einen Verdächtigen gesagt, „[...] he looked about as friendly as Mussolini talking to the world“ (RB, S.100), so wird der Besorgnis hinsichtlich der ideologisch erhitzen Zeitstimmung durch Inspector Cramer Ausdruck verliehen:

---

<sup>360</sup> Vgl. ebd.; Bucki, Cecilia: *Social History of the United States. The 1930s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clio 2009. S.1

<sup>361</sup> Anderson: *Rex Stout*, S.51

You know how it is nowadays, everybody's got it in for somebody else, and half of them have gone cuckoo. When a German ship lands here a bunch of Jews go and tear the flag off it and raise general hell. If a Wop professor that's been kicked out of Italy tries to give a lecture here a gang of Fascists haul him down and beat him up. When you try your best to feed people that haven't got a job they turn Communist on you and start a riot. [...] You might think there was a war on. As a matter of fact, there is! No one's ready for a scrap but everyone wants to hit first. (RB, S.65f.)

Als der Zweite Weltkrieg schließlich begann, betrieb der entschiedene Deutschland-Kritiker Stout, wie schon erwähnt, in verschiedenen Medien vehement Propaganda für den Kriegseintritt der USA. Seine Unzufriedenheit mit der offiziell neutralen Haltung seines Heimatlandes,<sup>362</sup> welches ein erneutes Eingreifen in einen europäischen Konflikt vermeiden wollte, wird auch in den zu dieser Zeit entstandenen Werken der Wolfe-Reihe zum Ausdruck gebracht: Ist in *Where There's A Will* (1940) noch eine eher allgemeine Referenz auf den beginnenden Zweiten Weltkrieg enthalten (vgl. WTW, S.1), übt Stout in *Over My Dead Body* (1940) Kritik an der nicht feindlich genug gesinnten Einstellung Amerikas gegenüber Hitler, da im Roman herauskommt, dass angesehene New Yorker Bankiers über die mit den Nazis kollaborierende kroatische Königsfamilie finanzielle Beziehungen zu Nazi-Deutschland unterhalten (vgl. OMDB, S.245f.). Des Weiteren wird das Feindbild des Nationalsozialisten durch die Figur des unsympathischen Rudolph Faber versinnbildlicht, welcher sich als deutscher Spion erweist (und seinen Nachnamen interessanterweise mit Allinghams ebenso deutschem Bösewicht Eberhard von Faber teilt). Nicht nur erfüllt er, indem er etwa Disziplin fordert und Archie auf diese Weise an Cartoons preussischer Offiziere aus dem Ersten Weltkrieg erinnert (vgl. OMDB, S.83), sämtliche Klischees, auch wird ihm von diesem der „angeborene“ Ausdruck „of superior and bullheaded meanness“ (OMDB, S.91) attestiert. Bemerkenswert ist ebenso, wie in einem Streitgespräch zwischen dem Spion und dem Detektiv eindringlich der Gegensatz zwischen der deutschen Ordnungsideologie, für die Faber steht, und einem amerikanischen Freiheitsverständnis, dessen Repräsentanten Wolfe und Archie sind, hervorgehoben wird (vgl. OMDB, S.87f.).

Der Kriegseintritt der USA erfolgte schließlich nicht freiwillig, sondern erst 1941 nach dem japanischen Überfall auf Pearl Harbour und die darauffolgende Kriegserklärung der Deutschen und der Italiener.<sup>363</sup> Diese Katastrophe stärkte nicht nur die Kriegslust der amerikanischen Bevölkerung, sondern auch das Gefühl der nationalen Einheit: Der Zweite Weltkrieg wurde nun nicht mehr als europäischer Krieg wahrgenommen, sondern als „fight for survival“<sup>364</sup> der im eigenen Land attackierten Amerikaner, welche innerhalb weniger Tage einen Zweifrontenkrieg gegen die Nationalsozialisten in Europa und gegen die Japaner im Pazifik führten. Indem den Bedrohungen des Faschismus der Patriotismus gegenübergestellt wurde und das Wissen, dass man auf der Seite der Demokratie gegen die Gefahr der totalitären Diktatur kämpfe, den Zwei-

---

<sup>362</sup> Indirekt waren die USA durch die materielle Unterstützung Großbritanniens und Chinas schon vor ihrem Kriegseintritt am Zweiten Weltkrieg beteiligt. Vgl. Ciabattari, Mark: *Social History of the United States. The 1940s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clio 2009. S.1

<sup>363</sup> Vgl. ebd., S.1

<sup>364</sup> Ebd., S.24

ten Weltkrieg als „Good Fight“<sup>365</sup> legitimierte, wurden die Jahre zwischen 1942 und 1945 als positives Ereignis im amerikanischen kollektiven Gedächtnis verankert und die Berechtigung, diesen Krieg zu führen, nie infrage gestellt. Der Zweite Weltkrieg ist, so Robert P. Saldin, trotz des Einsatzes der beiden Atombomben „America’s only uncontroversial major war“<sup>366</sup>: „[...] World War II was an anomaly. Whereas all of America’s other major wars have produced contentious partisan disputes, World War II spawned cohesiveness and unity.“<sup>367</sup>

Diese patriotische Haltung und das Gefühl der Einheit, der Gemeinsamkeit und des geteilten Leids sind auch in den drei zur Zeit der amerikanischen Beteiligung am Krieg entstandenen Novellen Stouts spürbar. So arbeiten in *Help Wanted, Male, Not Quite Dead Enough* und *Booby Trap* alle Romanfiguren ihren Talenten entsprechend für ihr Land: Während Paul Panzer, Orrie Cather und die anderen Privatdetektive, die Wolfe manchmal beschäftigt, in Europa kämpfen und Archie als Major verschiedene Aufgaben bei der *US Army Intelligence* übernimmt (vgl. HWM, S.79f.), ist Wolfe als ziviler Angestellter bei dieser Organisation tätig, wobei er aus patriotischen Gründen nicht nur unentgeltliche Ermittlungen durchführt, sondern sogar bereit ist, seine Routine zu vernachlässigen (vgl. BT, S.94). Dass Stout seine Detektivfiguren auch für Propagandazwecke zu nutzen versucht, wird vor allem in *Not Quite Dead Enough* deutlich, wo der Stouts eigene vansittartistische Haltung vertretende Wolfe geradezu irrational, blutdürstig und wahnhaft erscheint: Mag die Tatsache, dass Archie gerne nach Europa geschickt werden würde „to get a look at a German“ (HWM, S.81), hinsichtlich seiner Figurencharakteristik weniger verwundern, mutet es befremdlich an, dass auch Wolfe – bevor Archie ihn davon überzeugt, dass er seinem Land auf andere Weise besser dienen könne – versucht, abzunehmen, um in den Krieg zu ziehen und selbst Deutsche zu töten: „I am going to kill some Germans. I didn’t kill enough in 1918.“ (NQDE, S.14)

Erscheint offensichtlich, dass Stout seine Kriegsnovellen mit dem Ziel verfasste, die Leser\*innenschaft dazu zu motivieren, selbst an den Kriegsanstrengungen teilzuhaben und Hass gegen Nazi-Deutschland zu schüren, so ist bemerkenswert, dass die Bösewichte der beiden Werke *Help Wanted, Male* und *Booby Trap*, welche durch Wolfs Arbeit für die Regierung im Milieu der Army angesiedelt sind, sich ähnlich wie in Allinghams *Traitor’s Purse* nicht als Deutsche erweisen, sondern als unloyale Landsmänner, die den Ausgang des Krieges für ihre eigenen Zwecke gefährden: Bildet in ersterer Novelle die Tatsache, dass ein Captain versucht hat, Insider-Informationen an außerhalb zu verkaufen (vgl. HWM, S.77), nur den Hintergrund für ein weiteres Verbrechen, sind es in *Booby Trap* hohe Beamte der Army und Senatoren, die die Demokratie zu ihrem eigenen Vorteil aufs Spiel setzen. Als Wolfe herausfindet, dass Senator Shattuck Hitler durch den Verkauf neuer, geheimer Waffen Kriegsressourcen zugespielt und

---

<sup>365</sup> Ebd., S.30

<sup>366</sup> Saldin: *War, the American State, and Politics since 1898*, S.121

<sup>367</sup> Ebd., S.122

seine anderen, aus den Reihen des Militärs stammenden Mitwisser ermordet hat, um dieses Geheimnis zu wahren, zwingt er ihn zum Selbstmord, da ein Skandal wie dieser das Vertrauen der Menschen in die Army enorm gefährden würde (vgl. BT, S.180).

### 3.3.3 ‚McCarthyism‘: der ‚Kalte Krieg‘ innerhalb der USA

Nach dem Zweiten Weltkrieg, als Faschismus und Nazismus erfolgreich bekämpft worden waren, blieb als Gefahr der zutiefst „unamerikanische“ Kommunismus, der nicht nur als Bedrohung von außen empfunden wurde. Kommunistisches Gedankengut dringe, so warnten Antikommunisten, nicht nur von Russland aus in die USA ein, sondern werde durch die CPUSA (*Communist Party of the United States of America*) auch innerhalb des Landes verbreitet, was eine noch viel größere Gefahr bedeute, da auf diese Weise eine nationale Spaltung hervorgerufen werde.<sup>368</sup> Da die Überzeugung herrschte, dass man nicht gleichzeitig Kommunist\*in und loyale\*r Amerikaner\*in sein könne und somit jede\*r Sympathisant\*in des Kommunismus die amerikanischen Grundüberzeugungen (Demokratie, freie Marktwirtschaft, Gottvertrauen) verraten habe, versuchte man, der Ausbreitung dieser gefährlichen Ideologie durch massive Propaganda – etwa in Schulen, im Radio, bei Paraden – sowie durch die Verabschiedung konkret gegen Kommunisten gerichteter Gesetze<sup>369</sup> entgegenzuwirken.<sup>370</sup> Die Furcht vor dem Kommunismus nahm, so Richard Fried, in den 50er Jahren regelrecht hysterische Ausmaße an: „Beset by Cold War anxieties, Americans developed an obsession with domestic communism that outran the actual threat and gnawed at the tissue of civil liberties.“<sup>371</sup>

Eine der Schlüsselfiguren, die die Ängste der Menschen vor einer kommunistischen Verschwörung feindlich gesinnter Spion\*innen aus dem Inneren heraus schürte, war Senator McCarthy, dessen Name so sehr zum Synonym der Hysterie wurde, dass man die frühen 50er Jahre auch als Zeit des ‚McCarthyism‘ bezeichnet.<sup>372</sup> Nachdem der Senator 1950 in einer Rede 205 Mitarbeiter\*innen des Außenministeriums beschuldigt hatte, für die UdSSR zu spionieren, setzte eine Welle der Überwachung ein, welche die Bürger\*innen massiv ihrer Rechte beschnitt und selbst dann nicht abebbte, als sich vier Jahre später herausstellte, dass McCarthys Anschuldigungen

---

<sup>368</sup> Vgl. Fried, Richard M.: *The Russians Are Coming! The Russians Are Coming! Pageantry and Patriotism in Cold-War America*. New York [u.a.]: Oxford University Press 1998. S.19

<sup>369</sup> Dem *Internal Security Act* 1950, der eine Registrierung als Parteimitglied vorschrieb, folgte vier Jahre später der *Communist Control Act*, welcher die Mitgliedschaft zwar nicht per se zu einer kriminellen Handlung machte, die Partei aber als außerhalb der Verfassung stehend ansah und ihr jegliche Rechte, Privilegien und Sicherheiten entzog. Der 1954 erlassene *Expatriation Act* besagte schließlich, dass diejenigen, die wegen ihrer Anhängerschaft an der kommunistischen Bewegung des Verrates verurteilt werden, automatisch die amerikanische Staatsbürgerschaft verlieren sollten. Vgl. Friedman, Andrea: *Citizenship in Cold War America. The National Security State and the Possibilities of Dissent*. Amherst [u.a.]: University of Massachusetts Press 2014. S.42ff.

<sup>370</sup> Vgl. Fried: *The Russians Are Coming!*, S.25; Schild, Georg: *Kommunisten-Phobie. Angst und Hysterie in den USA im Kalten Krieg*. In: Aschmann, Birgit [Hrsg.]: *Gefühl und Kalkül. Der Einfluss von Emotionen auf die Politik des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Steiner 2005. S.86 – S.100, hier S.93

<sup>371</sup> Fried, Richard M.: *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*. New York [u.a.]: Oxford University Press 1990. S.3

<sup>372</sup> Vgl. Schild: *Kommunisten-Phobie*. In: Aschmann [Hrsg.]: *Gefühl und Kalkül*, S.88

genauso haltlos gewesen waren wie sämtliche weitere, die er in der Zwischenzeit erhoben hatte. Zwar verlor der Politiker nach 1954 den Großteil seines Einflusses und starb schon drei Jahre später, dennoch spionierte das FBI unter der Leitung des mit McCarthy befreundeten J. Edgar Hoover bis in die 70er Jahre weiterhin das politische und Privatleben von Liberalen, Aktivist\*innen, Intellektuellen, Kunstschaffenden, sowie Gegner\*innen des Vietnamkrieges aus.<sup>373</sup> Dass Stout, der, wie schon erwähnt wurde, selbst zu den Opfern der Überwachungsgesellschaft gehörte, McCarthy und dessen Politik entschieden ablehnte, wird in mehreren seiner Werke dieser Zeit angesprochen. Neben immer wieder eingestreuten allgemein gehaltenen abwertenden Bemerkungen (vgl. z.B. GS, S.114) wird dabei besonders in zwei Romanen deutlich, dass der Autor den Senator als Gefahr für die Demokratie ansah und ihn aus diesem Grund in die Nähe des Faschismus rückte: Wird in *The Second Confession* (1949) ein die Bevölkerung ideologisch aufhetzender Radiomoderator als Geistesverwandter Goebbels geschildert (vgl. SC, S.311), vergleicht Wolfe McCarthy in *The Black Mountain* (1954) mit Hitler, Tito und Franco (vgl. TBM, S.118f.).

Wie schon angedeutet wurde, änderte Stouts Hass auf den Politiker, der in seiner Machtgier die amerikanischen Bürger\*innenrechte missachtete, nichts an seiner eigenen ideologischen Haltung, die als ausdrücklich antikommunistisch zu bezeichnen ist. Dies zeigt sich besonders im Roman *The Second Confession*, in welchem ein Geschäftsmann Wolfe beauftragt, herauszufinden, ob der neue Freund seiner Tochter der kommunistischen Partei angehöre. Von Anfang an wird Stouts Meinung durch Äußerungen der Figuren, insbesondere Wolfes und Archies, zum Ausdruck gebracht: So wird etwa die CPUSA als „intellectually contemptible and morally unsound“ (SC, S.139) bezeichnet, oder von Archie festgestellt: „[A] Commie is a louse“ (SC, S.139). Der Autor unterstreicht solche Behauptungen und Vorurteile auch durch die Figurenzeichnungen, denn Kommunist\*innen erweisen sich im Roman nicht nur als unlauter – indem angedeutet wird, dass sie einerseits versuchen, die Wirtschaft zu infiltrieren und andererseits, mithilfe eines Komplotts den ehemaligen progressiven Vizepräsidenten Henry Wallace als Kandidaten für die Präsidentschaftswahl zu pushen (vgl. SC, S.284) –, sondern auch als Verräter\*innen untereinander. An einer Stelle des Textes identifizieren Anhänger\*innen der kommunistischen Partei bereitwillig ein unter falschem Namen eingetragenes Mitglied, welches im Verdacht steht, die\*der gesuchte Mörder\*in zu sein (bzw. im Endeffekt auch der Mörder ist) – was Wolfe ihnen negativ anlastet: „They don’t give chances. [...] They trust no one, especially not one another, and I don’t blame them.“ (SC, S.297)

Fest steht, dass mit dem Kommunismus und den im Roman vorkommenden Kommunist\*innen nur Negatives verbunden wird. Bemerkenswert ist ob dieser Haltung dennoch, dass in *The Se-*

---

<sup>373</sup> Vgl. ebd.; George, Alice L. / Stoner, John C.: *Social History of the United States. The 50s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clío 2009. S.14

*cond Confession* Archies Verwunderung darüber, dass es sich bei den Mitgliedern der kommunistischen Partei um äußerlich „gewöhnliche“ Menschen handele, reflektiert wird: Nicht nur empfindet er das Aussehen einiger Kommunist\*innen als „normal“ (vgl. SC, S.293), auch ist er schockiert darüber, dass er die Stimme der Sekretärin der CPUSA am Telefon als angenehm empfindet (vgl. SC, S.292).

### 3.3.4 Die sozialistische Diktatur Jugoslawien

Nachdem er in diversen Romanen gegen Ende der 40er und zu Beginn der 50er Jahre Verweise auf die Situation hinter dem Eisernen Vorhang gestreut hat (vgl. ABV, S.343; MB, S.33), wählt Stout in *The Black Mountain* (1954) erstmals einen Handlungsort außerhalb der USA: Montenegro, die Heimat Wolfes, welche, als er nach Amerika auswanderte, noch ein eigenständiges Königreich war, in der Zwischenkriegszeit zum Königreich Jugoslawien gehörte und nun, nach dem Zweiten Weltkrieg, in die Föderative Volksrepublik Jugoslawien eingegliedert ist.

Wie Holm Sundhaussen betont, war Jugoslawien das einzige Land Europas, das den Systemwechsel zum Kommunismus aus eigenem Antrieb vollzog, indem die Befreiung von den Nationalsozialisten unter Führung der KPJ stattfand.<sup>374</sup> Die Gründe für dieses Gelingen sind vielseitig: Kriegsterror und Massenhinrichtungen, keine Rücksicht auf eigene zivile Verluste, ein Zusammenwirken von Partisaneneinheiten und Armee, sowie die Bildung von Volksbefreiungskomitees – wobei die KPJ-Führung die im Volksbefreiungskrieg mitwirkende Bevölkerung, die nichts mit dem Kommunismus zu tun hatte, über ihre ideologischen Ziele im Unklaren ließ.<sup>375</sup> Noch 1943 bildete der Partisanenführer Josip Broz-Tito eine provisorische Regierung; nach dem Zweiten Weltkrieg setzte die KPJ ihren Machtanspruch schließlich mit aller Gewalt durch. Als Folge dessen wurde im November 1945 die Föderative Volksrepublik Jugoslawien ausgerufen, welche die Gleichberechtigung der fünf jugoslawischen Völker Serbiens, Kroatiens, Sloweniens, Makedoniens und Montenegros<sup>376</sup> sicherstellen sollte.<sup>377</sup> Zwar folgte die Führung des neuen Jugoslawien dem sowjetischen Vorbild in innenpolitischen Belangen – etwa bei der Verstaatlichung der Wirtschaftsunternehmen oder der Einrichtung einer Planwirtschaft –, dennoch schloss Stalin die KPJ mit der Begründung, eine zum Marxismus-Leninismus im Widerspruch stehende Haltung einzunehmen, 1948 aus dem Kominform, der kommunistischen „Weltgemeinschaft“, aus.<sup>378</sup> Man vermutet heute, dass Stalin wahrscheinlich genug von Titos Eigenmächtigkeiten sowie der Widerspenstigkeit der Jugoslawen, sich nicht der UdSSR unterzuordnen zu wollen,

---

<sup>374</sup> Vgl. Sundhaussen, Holm: *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943 – 2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien [u.a.]: Böhlau 2014<sup>2</sup>. S.47

<sup>375</sup> Vgl. ebd., S.75f.

<sup>376</sup> Das Schema, dass jede Nation eine eigene Republik erhält, ließ sich in Bezug auf Bosnien-Herzegowina nicht durchführen, sodass Bosnien als Republik zweier Staatsvölker, der Serben und der Kroaten, konzipiert wurde. Vgl. ebd., S.82

<sup>377</sup> Vgl. ebd., S.50

<sup>378</sup> Vgl. ebd., S.93

hatte und plante, durch einen Sturz Titos endlich die Kontrolle über die KPJ erlangen zu können.<sup>379</sup> Dies geschah allerdings nicht und so bedeutete der Bruch zwischen Stalin und Tito für beide Seiten, dass die Feind\*innen nun nicht mehr nur außerhalb der kommunistischen Partei zu finden waren: Während in Jugoslawien eine regelrechte Hetzjagd gegen Anhänger\*innen Stalins begann, die nach sich zog, dass 11.000 bis 18.000 vermeintliche oder tatsächliche Stalinist\*innen verhaftet und in Internierungslager gebracht wurden, führte man in den Volksdemokratien ebenso Prozesse gegen Titoist\*innen; gleichzeitig entwickelte sich ein durch den Bruch von Liefer- und Investitionsabkommen sowie durch Verteuerung der nach Jugoslawien exportierten Güter von den Sowjetstaaten vorangetriebener Wirtschaftskrieg. Die Häufung von Grenzzwischenfällen, Provokationen und Aktionen, die den Widerstand der Bevölkerung gegen die Tito-Regierung deutlich machten, erhöhten nicht nur die innere Krise Jugoslawiens immer mehr, sondern verstärkten auch die Gefahr eines Krieges mit der Sowjetunion. Dennoch verharrte die Auseinandersetzung bis zu Stalins Tod 1953, welcher, wenn nicht eine Annäherung, so doch eine Normalisierung ermöglichte,<sup>380</sup> die auf dem Niveau eines Stellungskrieges anzusiedeln ist.<sup>381</sup>

Diese Phase sozialer, wirtschaftlicher und politischer Unruhen in den frühen 50er Jahren bildet den Hintergrund der Handlung von *The Black Mountain*: Marko Vukcic, Wolfes langjähriger Freund, der montenegrinische Revolutionär\*innen in ihrem Kampf gegen die jugoslawische Regierung von Amerika aus finanziell unterstützte, wird ermordet, entweder von Belgrad oder von Moskau (vgl. TBM, S.19). Bald darauf wird auch Wolfes Tochter Carla, die ebenso Teil des ‚Spirit of the Black Mountain‘ ist, getötet, da sie glaubt, eine\*n Spion\*in unter den Mitgliedern der Organisation ausfindig gemacht zu haben. Als Wolfe und Archie nach Montenegro reisen, um die Morde aufzuklären, stellen sie fest, dass Markos und Carlas Mörder wie so viele als Doppelspion für beide Seiten, die Stalinisten und die Titoisten, tätig ist. Die gegen Tito kämpfenden Revolutionär\*innen können einerseits zwar wenig ausrichten, würde doch Montenegro, sollten sie das Regime besiegen, sofort von Stalin besetzt werden, andererseits profitieren sie vom Konflikt zwischen Jugoslawien und der Sowjetunion aber durchaus, denn er macht sie, wie Danilo, Markos Neffe, meint, unantastbar: „The Russians know I take money from Belgrade, and Belgrade knows I take money from the Russians, and they both know I am involved with the Spirit of the Black Mountain, so no one can imperil me.“ (TBM, S.89)

Für Stout stellen die jugoslawischen Kommunist\*innen das gleiche Übel dar wie die stalinistischen. Nicht nur wird im Roman in der Wertung zwischen ihnen kein Unterschied vorgenom-

---

<sup>379</sup> Vgl. ebd., S.100ff.

<sup>380</sup> Obwohl von vielen erwartet worden war, dass Jugoslawien sich nach Stalins Tod wieder voll in den Ostblock eingliedern würde, war Tito nicht bereit, den eingeschlagenen „eigenen“ Weg aufzugeben, weswegen die jugoslawisch-sowjetische Versöhnung 1955/56 keine endgültige war. Vgl. ebd., S.129 – S.135

<sup>381</sup> Vgl. ebd., S.105

men, auch sei der Kommunismus, wie durch Wolfes Meinung klar ausgedrückt wird, nicht viel anders als der Faschismus:

I contemn clichés, especially those corrupted by fascists and communists. Such phrases as ‚great and noble‘ and ‚fruits of their labor‘ have been given an ineradicable stink by Hitler and Stalin and all their vermin brood. (TBM, S.16)

Immer wieder wird auf das Scheitern des Kommunismus hingewiesen, der nicht nur das Leben der Menschen nachhaltig verschlechtert sowie zu sozialen Unruhen und zu Korruption geführt hat, sondern auch die Bevölkerung selbst zu schlechteren Menschen macht, da sie den Glauben an einen Rechtsstaat gegen barbarische Selbstjustiz und gegenseitiges Vertrauen gegen Überwachung ausgetauscht haben (vgl. TBM, S.95, S.129). So erklärt Gospo Stritar, Chef der montenegrinischen Nationalpolizei, Wolfe:

[...] everywhere you go in Titograd, and everything you say and do, will get to me. This is not London or Washington, or even Belgrade. I don't need to have you followed. If I want you in an hour, or five hours, or forty, I can get you – alive or dead. (TBM, S.79)

Das allgemeine Misstrauen, das sich nicht nur auf Fremde, sondern auch auf andere Genoss\*innen bezieht, die sich ja als stalinistische Spion\*innen entpuppen könnten, wird besonders durch die Figur des jungen Jubé Bilic versinnbildlicht, der sogar seinen eigenen Vater ausspioniert (vgl. TBM, S.72, S.85). Indem der Roman auf diese Weise das Leben in Osteuropa als Dystopie vorführt und diesem das „strahlende“ Beispiel der USA gegenüberstellt, ist *The Black Mountain* mehr noch als *The Second Confession* als ideologisch geprägtes Propagandawerk zu lesen, welches Stouts tiefgehende antikommunistische Haltung zum Ausdruck bringt

### 3.3.5 Korea- und Vietnamkriege

Der nur drei Jahre dauernde Koreakrieg (1950 – 1953) zwischen der Demokratischen Volksrepublik Korea (Nordkorea) und der Volksrepublik China auf der einen, sowie der Republik Korea (Südkorea) und der USA auf der anderen Seite, muss als verlustreicher Stellvertreterkrieg im Kontext des Kalten Krieges bezeichnet werden, dessen Beendigung lediglich den status quo ante wieder herstellte. Er gilt heute als „vergessener“ Krieg, da er, wie Robert Saldin betont, völlig durch den anderen „heißen“ Konflikt der Ära des Kalten Krieges, dem schon Mitte der 50er Jahre beginnenden Vietnamkrieg, überschattet wurde: „The United States simply did not go through the domestic, societal, and political upheaval during the Korean years that it did during Vietnam.“<sup>382</sup>

Der zwischen dem kommunistisch regierten Nordvietnam und der antikommunistischen Regierung Südvietnams sowie der USA geführte Vietnamkrieg, der zugleich die längste militärische Auseinandersetzung des 20. Jahrhunderts markiert, sticht als Anomalie aus der amerikanischen Geschichte hervor, denn nicht nur bedeutete er „America's only defeat“<sup>383</sup>, auch ist, da er nie

---

<sup>382</sup> Saldin: *War, the American State, and Politics since 1898*, S.145

<sup>383</sup> Ebd., S.190

offiziell ausgerufen wurde, unklar, wann genau er begann oder endete.<sup>384</sup> Fest steht allerdings, dass der Krieg in der Bevölkerung extrem unpopulär war und von der Mehrheit der Amerikaner\*innen für die längste Zeit seiner Dauer als Fehler empfunden wurde, sodass immer größere Teile der Bevölkerung den Abzug der Truppen forderten.<sup>385</sup> Wurden die US-Bürger\*innen am Anfang des Krieges von der Regierung wenig über die Ziele und das Ausmaß des amerikanischen Kriegseinsatzes informiert, so kam es Mitte der 60er Jahre mit Beginn der Bombardierungen Nordvietnams zu einer breiteren Diskussion in der Öffentlichkeit. Es formierte sich eine landesweite Antikriegsbewegung, deren Hauptziel es war, Amerikas Militäreinsatz zu beenden, die sich aber auch gegen die allgemeine Wehrpflicht richtete und schließlich einen großen Beitrag zur Abschaffung der Einberufung von Zivilisten beitrug.<sup>386</sup> Das Fehlen eines überzeugenden Kriegsgrundes, die von Amerikanern begangenen Kriegsverbrechen und die aggressive Kriegsführung, die Hunderttausenden Zivilpersonen das Leben kostete, sowie die Tatsache, dass der Krieg, den man nicht gewinnen konnte, aber auch nicht verlieren wollte, immer mehr zu einer Sackgasse zu werden schien, führten dazu, dass die meisten Amerikaner\*innen den von Richard Nixon bei den Präsidentschaftswahlen 1968 und 1972 versprochenen „ehrvollen Frieden“ herbeisehnten – ein innenpolitischer Druck, der „die demütigende Flucht der letzten Botschaftsangehörigen“<sup>387</sup> im Jahr 1975 erzwang.

In Anbetracht der bisherigen Ergebnisse dieser Arbeit, die Stout als einen zumindest seit dem Zweiten Weltkrieg sehr politischen Menschen zeichnen, der seine ideologische Einstellung auch in seinen Detektivromanen transportiert, würde man viele Verweise auf den Vietnamkrieg erwarten. Während der Autor durchaus auf den nur sehr kurzen Koreakrieg hinweist, in welchem der Ehemann einer Zeugin gestorben ist (vgl. PB, S.73), fehlen diese jedoch bis auf eine Bemerkung in *Death of a Dude* (1969) – wo er lediglich über eine im Roman nicht vorkommende Person schreibt, diese sei „too mad about Vietnam to talk about anything else (DaD, S.10) – vollkommen. Dass jemand wie Stout, der seine Werke mit so vielen Zeitreferenzen versieht, sich über Jahrzehnte hinweg nicht zu einem so kontroversen Thema wie dem Vietnamkrieg äußert, ist aber natürlich genauso vielsagend. Wie John McAleer in seiner Biographie über Rex Stout angibt, war Stout ein großer Befürworter des Krieges und fühlte sich in dieser Meinung in seinem Umfeld isoliert und unverstanden.<sup>388</sup> Es kann an dieser Stelle nur vermutet werden, dass

---

<sup>384</sup> Statt von einem eindeutigen Ausgangspunkt muss von einem graduell immer weiter verstärkten Einsatz amerikanischer Truppen gesprochen werden, der seinen Höhepunkt Ende der 60er Jahre erreichte. Vgl. ebd., S.191f.

<sup>385</sup> Vgl. Lewis, Penny: *Hardhats, Hippies and Hawks: The Vietnam Antiwar Movement As Myth and Memory*. Ithaca: Cornell University Press 2013. S.50

<sup>386</sup> Die Hauptgründe für die enormen Proteste gegen die Wehrpflicht waren neben der allgemeinen Ablehnung des Krieges, dass die eingezogenen Zivilisten häufig als „Kanonenfutter“ an die Front gestellt wurden, sowie die Unfairheit des Auswahlprozesses, da aus den *lower classes* stammende Männer, insbesondere Afroamerikaner, sehr viel häufig einberufen wurden als jene, die der Oberschicht angehörten. Vgl. Saldin: *War, the American State, and Politics since 1898*, S.194f.

<sup>387</sup> Kellerhoff, Sven Felix: *Sechs Gründe warum die USA in Vietnam verloren hat*. Auf: <https://www.welt.de/geschichte/article140194483/Sechs-Gruende-warum-die-USA-in-Vietnam-verloren.html>. Veröffentlicht am 28.4.2015, eingesehen am 30.6.2019

<sup>388</sup> Vgl. McAleer: *Rex Stout. A Biography*, S.469

Stout Wolfe und Archie ob der massiven Gegenstimmen, die auch unter dem damaligen Stammleseublikum der Romanreihe zu vermuten sind, sowie der ohnehin erhitzten Atmosphäre lieber nicht zu Verfechtern des Krieges machen wollte und sich deshalb bis auf diesen einen Kommentar – der, wenn man Stouts Ansichten nicht kennt, neutral, ansonsten aber durchaus abwertend gelesen werden kann – seiner Meinung enthielt.

### 3.3.6 Die Bedrohung aus dem „Innersten“: FBI & Watergate

Schon in Kapitel I.3.3.3 wurde der von Senator McCarthy ausgelöste „Kreuzzug gegen die kommunistische Bedrohung“<sup>389</sup> angesprochen, der die Überwachung vieler Amerikaner\*innen durch das FBI zur Folge hatte – eine Beschneidung der Privatsphäre, die eine massive Einschränkung und Verletzung der Bürger\*innenrechte der Menschen mit sich zog (paradoxa Weise gerade durch die Organisation, die die Rechte der Bürger\*innen beschützen sollte). Dieser Trend einer wachsenden „culture of surveillance“<sup>390</sup> setzte sich bis in die 70er Jahre fort und kulminierte schließlich in der Tatsache, dass Richard Nixon nicht nur die Demokraten ausspionierte und sabotierte, sondern auch alle Gespräche von Gästen des Weißen Hauses ohne deren Wissen auf Band aufzeichnete.

Stout, der selbst überwacht wurde, widmete sich dieser Thematik schon lange vor der Watergate-Affäre in seinen Werken. Immer wieder werden in den Wolfe-Romanen Seitenhiebe gegen J. Edgar Hoover verteilt (z.B. DaD, S.116), der für Stout einen Gegner der Demokratie darstellte;<sup>391</sup> immer wieder mischt das FBI sich in Wolfes Fälle ein (z.B. OMDB, S.9; TFD, S.99; TBM, S.25). Die zentrale Sicherheitsbehörde der Vereinigten Staaten wird allerdings am deutlichsten in *The Doorbell Rang* (1965) kritisiert, wo die Sichtbarmachung und Entlarvung der Übergriffigkeit des FBI in drei Schritten stattfindet: Zu Beginn sendet die reiche und politisch idealistische Mrs. Bruner verschiedenen einflussreichen Leuten das 1964 erschienene Buch *The FBI Nobody Knows* des Investigativjournalisten Fred J. Cook, dessen zentrale Aussage ist, dass das FBI unter J. Edgar Hoover eine Gefahr für die demokratischen Ideale der USA darstelle – eine Meinung, mit der Wolfe übereinstimmt (vgl. DR, S.9). Durch diese Referenz werden die Lesenden einerseits theoretisch in das Themengebiet eingeführt, andererseits könnte man sagen, dass Stout hier durch die prominente Rolle, die Cooks Werk erhält, das gleiche Ziel verfolgt wie in seinem Roman Mrs. Bruner: nämlich, die breite Öffentlichkeit auf *The FBI Nobody Knows* aufmerksam zu machen. Im zweiten Schritt folgt auf die theoretische Auseinandersetzung, ähnlich einem Horrorfilm, die Schürung der Angst vor dem FBI, welches als „untouchable“ (DR, S.63) bezeichnet wird: Noch bevor FBI-Agenten physisch vorkommen oder es einen einzigen Beweis dafür gibt, dass Wolfe und Archie in deren Schusslinie geraten sind, sind sich die

---

<sup>389</sup> Schild: *Kommunisten-Phobie*. In: Aschmann: *Gefühl und Kalkül*, S.88

<sup>390</sup> Mercier, Laurie: *Social History of the United States. The 1970s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clío 2009. S.352

<sup>391</sup> Vgl. McAleer: *Rex Stout. A Biography*, S.457

beiden sicher, dass all ihre Telefone angezapft werden. Diese Paranoia in Bezug auf das FBI teilen sämtliche Figuren, so trifft z.B. auch Cramer Sicherheitsvorkehrungen, als er mit ihnen in Kontakt tritt (vgl. DR, S.36f.). Schließlich verhält das FBI sich im dritten Schritt dann auch entsprechend den Erwartungen – Wolfe, Archie und all ihre Bekannten werden beschattet, es wird sogar in ihr Haus eingebrochen (vgl. DR, S.110). Wie weit die Kriminalität der FBI-Agenten wirklich reicht, bleibt unklar, doch muss sogar Richard Wragg, Chef der New Yorker FBI-Zentrale, befürchten, dass seine Männer einen Mord an einem gegen das FBI agierenden Investigativjournalisten verübt haben könnten. Dementsprechend düster scheint auch der Blick in die Zukunft: Zwar gelingt es Wolfe und Archie im Laufe der Handlung, das FBI dieses Mal auszutricksen (vgl. DR, S.117) – was sinnbildlich dadurch dargestellt wird, dass J. Edgar Hoover selbst vor ihrer Haustür auftaucht und nicht hereingelassen wird (vgl. DR, S.133) –, es scheint aber wahrscheinlich, dass sie auch weiterhin vom FBI im Auge behalten werden. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass auch in späteren Romanen immer wieder eine weitergehende Überwachung angedeutet wird (vgl. z.B. DaD, S.130; PPG, S.623).

Stouts letzter Roman *A Family Affair* (1975) setzt sich schließlich mit der erst 1974 vollständig aufgedeckten Watergate-Affäre auseinander, welche neben dem 1972 von fünf Männern verübten Einbruch in das Hauptquartier der Demokraten und der Vertuschung der Hintergründe dieses Einbruchs noch weitere, auf direkte Anweisungen aus dem Weißen Haus begangene Vergehen umfasst. Wie Laurie Mercier betont, schockierte die Bevölkerung weniger, dass die Nixon-Regierung unaufrichtige Politik machte, sondern, mit welcher krimineller Energie sie es tat:

The Watergate revelations were new because they revealed Nixon to be in control of a criminal network. Nixon's operatives used extortion to raise campaign funds from wealthy individuals and large corporations, laundered money, intimidated and spied on so-called enemies of the White House, and sabotaged the campaigns of Democratic challengers. The shock of Watergate was that the Nixon administration so cavalierly broke laws and abused power.<sup>392</sup>

In *A Family Affair* gibt es nicht nur konkrete Verweise auf Nixon und Watergate, indem diverse Romanfiguren ihre Verachtung gegenüber dem ehemaligen Präsidenten ausdrücken,<sup>393</sup> sondern in Analogie zum Skandal auch einen Fall der Untreue in Wolfes Mitarbeiterstab: Der schon in früheren Romanen als nicht integer charakterisierte Privatdetektiv Orrie Carther, den Wolfe in einigen Fällen beschäftigt, stellt sich wie Nixon als Enttäuschung heraus, da er nicht nur kaltblütig einen Mord begangen hat, sondern, um diesen zu vertuschen, in weiterer Folge einen Freund der „Familie“ sowie dessen Tochter ermordet, Wolfes Vertrauen missbraucht und schließlich sogar bereit ist, Archie zu töten (vgl. AFA, S.738). Dieses Verhalten eines Mannes, den sie zu kennen geglaubt haben, schockiert Wolfe und Archie zutiefst – da es sich aber um eine „Familienaffäre“ handelt, in die keine offiziellen Behörden eingeschaltet werden sollen, bringen sie Orrie am Ende des Romans schließlich dazu, Selbstmord zu begehen.

---

<sup>392</sup> Mercier: *Social History of the United States. The 1970s*, S.349

<sup>393</sup> So meint etwa Wolfe: „I would have given all of my orchids [...] to have an effective hand in the disclosure of the malfeasance of Richard Nixon.“ (AFA, S.694; vgl. ebenso z.B. AFA, S.692; S.701)

### 3.4 Das vermittelte Weltbild: *class, gender, race*

#### 3.4.1 Die Darstellung der amerikanischen (Klassen?)-Gesellschaft

Ist die Tatsache, dass der Faktor *class* eine wichtige Rolle spielt, wie in Kapitel I.2.4.1 gezeigt wurde, in England allgegenwärtig, wurde diese Thematik, wie ein Zitat von Richard Tawney aus dem Jahr 1931 beweist, in den USA schon immer totgeschwiegen: „The word ‚class‘ is fraught with unpleasing associations, so that to linger upon it is apt to be interpreted as the symptom of a perverted mind and a jaundiced spirit.“<sup>394</sup>

Dennoch kann nicht bestritten werden, dass in der kapitalistischen Gesellschaft Nordamerikas ein kompliziertes System der sozialen Klassen vorherrscht, von dem es heißt, dass es nicht wie in England auf Bildung oder Herkunft, sondern vor allem auf Wohlstand basiere.<sup>395</sup> Die Amerikaner\*innen glauben, so Almaz Zelleke, an die grundsätzliche Fairness des kapitalistischen Wirtschaftssystems, in welchem jede\*r individuell für ihre\*seine Lage verantwortlich sei und materieller Reichtum die Belohnung für harte Arbeit darstelle.<sup>396</sup> Dass der amerikanische Traum vom Tellerwäscher zum Millionär also theoretisch jeder und jedem offen stehe, schließt allerdings, wie in der Wolfe-Reihe auf vielfache Weise sichtbar wird, keineswegs die Bildung einer gewissen Elite aus, in die hineingeboren zu sein von Vorteil ist. So zeigt Stout etwa anhand der „verängstigten“ Harvard-Absolventen in *The League of the Frightened Men* (1935), die sich gegenseitig der alten Zeiten willen helfen und Geschäfte zuschanzen (vgl. LFM, S.74, S.84), dass es durchaus hilfreich sein kann, dank teurer Privatschulabildung die richtigen Kontakte zu haben. Ebenso wird der Kontrast zwischen „altem“ und „neuem“ Geld in *Some Buried Caesar* (1938) thematisch aufgegriffen: Während die Osgoods seit Generationen Land auf Rhode Island besitzen und auch in der Politik mitmischen, hat ihr Nachbar Thomas Pratt, dessen Vater früher bei den Osgoods angestellt war, sein Geld durch Fast-Food Lokale erwirtschaftet. Theoretisch sollten sie sich nun in der gleichen sozialen Klasse bewegen, dennoch wird der etwas aufdringliche und vulgäre Pratt von der Elite belächelt, die lieber unter sich bleibt. Dass es trotz Wohlstand nicht leicht ist, in gewisse Kreise hineinzukommen, zeigt auch die Tatsache, dass der durch kriminelle Geschäfte reich gewordene Howard Bronson Clyde Osgood Geld bezahlt, damit er ihm durch seine Beziehungen den Zutritt zu New Yorks exklusivsten Bridge Clubs ermöglicht (vgl. SBC, S.133). Werden solche (angeborenen) Klassenunterschiede in der Wolfe-Reihe im Verhalten der Menschen zueinander meist implizit reflektiert, stellt die junge Margot Todder in *The Final Deduction* (1961) ein besonders ausgeprägtes Klassenbewusstsein zur Schau, indem sie abschätzig bemerkt, dass die ermordete Sekretärin ihrer Mutter, die im Haus

---

<sup>394</sup> Tawney, Richard Henry: *Equality*. London: Allen & Unwin 1931. S.52

<sup>395</sup> Vgl. Wright, Erik Olin: *Class Counts*. In: Grusky, David / Szelényi, Szonja [Hrsg.]: *The Inequality Reader: contemporary and foundational readings in race, class and gender*. Boulder: Westview Press 2007. S.56 – S.63, hier S.63

<sup>396</sup> Vgl. Zelleke, Almaz: *Distributive Justice and the Argument for an Unconditional Basic Income*. In: *The Journal of Socio-Economics*. Jg.34 (2005) Nr.1. S.3 – S.15, hier S.3

gelebt hat und mit ihrem Bruder befreundet war, sich nicht genug wie eine Bedienstete verhalten habe (vgl. TFD, S.76f.). Diese Stelle beweist, dass der nach dem Zweiten Weltkrieg durch den Aufstieg vieler Menschen in die Mittelklasse entstehende Mythos einer „new, comfortably prosperous „classless“ society“<sup>397</sup> sich nicht nur nicht in der Realität bewahrheitete,<sup>398</sup> sondern auch die klassenbedingten Barrieren in den Köpfen vieler Amerikaner\*innen weiterhin existent blieben.

Zwar kritisiert Stout auf diese Weise ein wenig die Scheinheiligkeit der Gesellschaft, dennoch muss klar betont werden, dass der Glaube an die kapitalistische Gesellschaftsform selbst nie infrage gestellt wird.<sup>399</sup> Wolfe, der als reiches Mitglied der *upper class* durch und durch Kapitalist ist, glaubt an diese amerikanischen Werte; weder sein exzentrischer, exklusiver Lebensstil, noch die horrenden Honorare, die er verlangt, werden je hinterfragt. Indem also die Thematik ungerechter Verteilung des Geldes nicht aufgegriffen wird, wird der Status quo akzeptiert, wenn nicht befürwortet. Wolfe glaubt an sein Recht, Geld aus allen legalen Gelegenheiten zu schöpfen, die sich ihm bieten. Aus diesem Grund ist das Milieu der meisten Romane klar definiert – es ist die betuchte, weiße Oberschicht Manhattans, der er selbst als angesehenes Mitglied angehört, und die er wie auch Allinghams Campion versteht:

Wolfe's clients are predominately Manhattan townhouse owners, or spouses of townhouse owners or children of townhouse owners, or people who, if they lived in Manhattan, would own townhouses [...]. Wolfe's mission, then, is to re-order their world, to recover within their walls the order that he maintains in his own. No one expects him to bring order to the mean streets in between.<sup>400</sup>

Die amerikanische *upper class* erscheint als „a complex network of overlapping social circles“,<sup>401</sup> in welchem es alles bedeutet, die richtigen Bekanntschaften zu schließen und diese auch zu pflegen. Neben den oben schon erwähnten „verängstigten Männern“ ist dies u.a. auch an Wolfe selbst zu sehen, da er immer wieder seine Kontakte – wie z.B. den ehemaligen Klienten Avery Ballou (vgl. FH, S.55; PPG, S.594) – benutzt, um Informationen zu erhalten, oder Gefallen einzufordern. Um sich ihre Dankbarkeit und damit die Chance auf künftige Hilfeleistungen zu sichern, ist er bereit, gewisse delikate Angelegenheiten für seine Kund\*innen zu vertuschen, um deren gesellschaftliches Ansehen zu wahren. Dies erinnert an die bei Allingham beschriebene Gesellschaft, dennoch ist ein großer Unterschied zwischen den beiden Detektivserien festzustellen: Während bei der britischen Schriftstellerin mehr als alles andere die Interessen der Oberschicht gewahrt werden sollen, setzt Stout sich in manchen Romanen auch für die Armen und Unterdrückten ein, etwa in *A Right to Die* für die Rechte von Afroamerika-

---

<sup>397</sup> Ciabattari: *Social History of the United States. The 1940s*. S.85

<sup>398</sup> So wurden die USA etwa von Claude Fischer et al. als „the most unequal Western society“ bezeichnet. Vgl. Fischer, Claude S., et al: *Inequality by Design*. In: Grusky / Szélenyi [Hrsg.]: *The Inequality Reader*. S.18 – S.22, hier S.21

<sup>399</sup> Vgl. Cannon, Ammie Sorensen: *Controversial politics, conversative genre: Rex Stout's Archie-Wolfe duo and detective fiction's conventional form*. Provo: MA-Arb. 2006. S.42 – S.48

<sup>400</sup> Dover, Kenneth Van: *At Wolfe's Door. The Nero Wolfe Novels of Rex Stout*. Rockville [u.a.]: James A. Rock & Company Publishers 2003<sup>2</sup>. S.92

<sup>401</sup> Domhoff, G. *William: Who Rules America? Power and Politics*. In: Grusky / Szélenyi [Hrsg.]: *The Inequality Reader*. S.99 – S.104, hier S.104

ner\*innen, oder in *Fer-de-Lance* und *Too Many Clients* für Immigrant\*innen, von denen er dann keine Bezahlung erwartet. Nicht nur wird auf diese Weise die Homogenität der Klientel und Milieus aufgebrochen, auch wird Stouts zutiefst amerikanische Weltsicht zum Ausdruck gebracht: Individuelle Freiheit (und zwar aller Menschen!) muss als das wertvollste Gut angesehen werden. Aus dieser Tatsache heraus lässt sich auch erklären, wieso Inspector Cramer und sein Team zumeist als Gegenspieler Wolfes auftreten, obwohl sie fast immer das gleiche Endziel verfolgen: Zwar stehen sie im Kampf gegen das Verbrechen grundsätzlich auf der gleichen Seite, immer wieder behindert die Polizei jedoch Wolfes verfassungsmäßiges Recht als Staatsbürger, frei den eigenen Geschäften nachzugehen, welches er gegen die Interessen der Polizei verteidigt.<sup>402</sup>

Ändert sich die Darstellung der Gesellschaft in der Wolfe-Serie von den 30er Jahren bis in die 70er Jahre insgesamt wenig, so fällt doch auf, dass die immer größer werdende Macht der Konzerne in der Nachkriegszeit reflektiert wird. Die USA können nach dem Zweiten Weltkrieg mit Mark Ciabattari als „the most powerful nation in the world, and in all history“<sup>403</sup> bezeichnet werden, denn sie waren das einzige Land, dessen Nationalökonomie durch den Krieg nicht geschwächt, sondern gestärkt wurde. Da man als verantwortlich dafür die Konzerne ansah, die wahre „Produktionswunder“ vollbracht hatten, und man nach dem Krieg nicht wieder in eine Krise geraten wollte, schaffte die Regierung Mitte der 40er Jahre sämtliche Preiskontrollen ab, wodurch die *big player* immer mehr politische Macht erlangten.<sup>404</sup> Dass die USA sich auf diese Weise immer mehr zu einem von Konzernen regierten Land entwickeln, macht Stout immer wieder durch die verstärkte Wahl von ebensolchen Firmen als Handlungsschauplätzen der Romane deutlich, wobei die „wichtigen“ Männer der Privatwirtschaft im Normalfall höchst negativ dargestellt werden. Den größten Ausdruck seiner Kritik stellt *The Silent Speaker* (1946) dar, wo die Handlung sich um einen Konflikt zwischen der (noch) preisregulierenden Regierung und der für die Bedürfnisse der billiardenschweren Industrieunternehmen stehenden *National Industrial Association* dreht. Letztere wird im Roman als „the dirtiest gang of pigs and chisellers on earth“ (SS, S.33) sowie als „the dirtiest bunch of liars and cutthroats in existence“ (SS, S.56) bezeichnet; Wolfe nimmt die Organisation aus Geldproblemen zwar als Klientin an, weist sie jedoch sofort zurück, als er die Möglichkeit erhält, sein Honorar durch eine andere Quelle zu beziehen (vgl. SS, S.134).

---

<sup>402</sup> Vgl. Quack: *Die Grenzen des Menschlichen*, S.95

<sup>403</sup> Ciabattari: *Social History of the United States. The 1940s*, S.50

<sup>404</sup> Vgl. ebd., S.127

### 3.4.2 Geschlechterrollen

Die in der Wolfe-Serie dargestellte Welt ist eine, die von Männern bestimmt wird. Dies zeigt sich nicht nur anhand der Tatsache, dass fast alle wiederkehrenden Figuren Vertreter dieses Geschlechts sind, sondern auch und vor allem an dem sexistischen Frauenbild, das ähnlich den ‚Hard-boiled‘-Romanen Raymond Chandlers<sup>405</sup> in Stouts Werken transportiert wird. Dies geschieht auf zwei Ebenen: Einerseits ist Wolfe selbst ein Chauvinist, der den Klientinnen seine misogynen Einstellung auch spüren lässt.<sup>406</sup> Dabei erhärtet sich beim Lesen der Eindruck, dass Wolfe Frauen nicht hasst, sondern sich schlicht und einfach vor ihnen und ihren Emotionen fürchtet – wie besonders in *Too Many Cooks* anhand von zwei Zitaten des Detektivs deutlich wird:

Not like women? They are astounding and successful animals. For reasons of convenience, I merely preserve an appearance of immunity which I developed some years ago under the pressure of necessity. (TMC, S.97)

All women are [hysterical]. Their moments of calm are merely recuperative periods between outbursts. (TMC, S.126)

Andererseits ist die Darstellung der weiblichen Figuren selbst sexistisch, da diese immer aus einem männlichen Blickwinkel erfolgt. Der Ich-Erzähler Archie ist zwar mit der Art und Weise, wie Wolfe mit Frauen umgeht, nicht einverstanden, betrachtet sie aber dennoch selbst nicht wie Menschen, sondern eher wie Objekte, indem er die in seinen Erzählungen vorkommenden Frauen im Gegensatz zu den Männern durch genaue Beschreibungen ihres Äußeren auf Oberflächlichkeiten reduziert, immer den Grad ihrer Attraktivität hervorhebt und sie auch danach bewertet (vgl. z.B. FDL, S.86).

Die Rollen, die Frauen in den Romanen einnehmen, sind häufig entweder die der reichen, rebellierenden Erbin – zumeist die Auftraggeberin Wolfes –, die der geschwätzigten Sekretärin, der kaltblütigen Ehefrau,<sup>407</sup> oder der (in der Reihe definitiv favorisierten) *femme fatale*, die bei Stout immer sowohl in Hinsicht auf ihre Lebensweise, als auch auf ihre Sexualität eine gewisse Selbstbestimmtheit verkörpert und damit klassisch männliche Verhaltensmuster aufweist. Von Letzteren am eindrucklichsten beschrieben sind die Tänzerin Julie Jaquette, deren Menschenkenntnis Wolfe mit seiner eigenen vergleicht (vgl. DD, S.81) und die ihn deshalb als einzige Frau beim Vornamen nennen darf (vgl. DD, S.167), sowie die reiche, selbstbewusste Erbin Lily Rowan, die in *Some Buried Caesar* als gefährliche Frau, die Männer ruiniert, eingeführt wird. Die u.a. als „sex maniac“ (SBC, S.113) oder „vampire“ (SBC, S.45) Bezeichnete lässt sich nicht hofieren, sondern hofiert selbst und plant, da sie finanziell unabhängig ist, auch nicht, jemals zu heiraten (vgl. SBC, S.83). In den Nachkriegsromanen wird sie schließlich zu Archies Langzeit-

<sup>405</sup> Vgl. Müller, Wolfgang G.: *Hard-Boiled-Erzählungen: Raymond Chandler*. In: Nünning [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*. S.43 – S.56, hier S.51f.

<sup>406</sup> So sagt er z.B. zu seiner Klientin Clara Fox in *The Rubber Band*: „When they [= women] stick to the vocation for which they are best adapted, such as chicanery, sophistry, self-adornment, cajolery, mystification, and incubation, they are sometimes splendid creatures.“ (RB, S.56)

<sup>407</sup> Hier sind besonders Cecily Pine (vgl. TMW, S.189) und Stella Fleming (vgl. DD, S.173) hervorzuheben, die beide ihre Ehemänner zum Selbstmord zwingen, um das gesellschaftliche Ansehen zu wahren.

freundin, deren Hilfe er für Jobs hin und wieder in Anspruch nimmt – sie agiert dann als Lockvogel oder nutzt ihre Kontakte für ihn, ist allerdings im Gegensatz zu Allinghams Amanda nie auf intellektueller Ebene in die Lösung eines Falles involviert.

Werden im Laufe der Romanreihe doch einige unkonventionelle, interessante Frauen dargestellt, muss betont werden, dass sie alle von Männern – entweder vom Geld des Vaters, des Ehemanns oder eines Geliebten – abhängig sind. Diese Tatsache wird in den Romanen durchaus auch problematisiert, indem in einigen Werken etwa das Thema der nur einvernehmlich möglichen Scheidung,<sup>408</sup> die herrschende sexuelle Doppelmoral<sup>409</sup> oder das Tabu einer ledigen Mutterschaft<sup>410</sup> angesprochen wird. Auch sind die wenigen weiblichen Figuren mit beruflichen Ambitionen, die in den Werken vorkommen, allesamt zum Scheitern verurteilt: So bleiben etwa der idealistischen, an mehreren Stellen in *The Silent Speaker* als außergewöhnlich intelligent beschriebenen Phoebe Gunther, der sogar Wolfe Respekt zollt, da sie ihm bei der Lösung des Falles einen Schritt voraus ist, aufgrund ihres Geschlechts alle Aufstiegschancen in ihrem Job verwehrt (vgl. SS, S.94), bevor sie schließlich ermordet wird; ebenso wird in *Prisoner's Base* das Vorhaben der jungen, reichen Erbin Priscilla Eads, das bald ihr gehörende Unternehmen durch einen rein weiblichen Vorstand zu besetzen und der intelligenten Viola Dudley, der einzigen sich bisher in dieser Position befindlichen Frau, den Posten der Präsidentin zu geben (vgl. PB, S.85), durch ihre Ermordung verhindert.

Dass der Ton der Wolfe-Serie trotz der Problematisierung einiger Ungerechtigkeiten gegenüber Frauen definitiv nicht als feministisch zu bezeichnen ist, wird neben der schon festgestellten allgemeinen sexistischen Beschreibung von Frauenfiguren sowie der Tatsache, dass sämtliche den Männern Konkurrenz machende Frauen sterben, vor allem in der Charakterisierung eines erst in den späten Werken vorkommenden Frauentyps sichtbar: dem der Feministin, die in verschiedenen Facetten, aber immer zänkisch, rechthaberisch und anstrengend dargestellt wird. Während die ältliche Jungfer Gertrude Frazee, Gründerin der *Women's Nature League* (vgl. BM, S.317 – 323) und die burschikose „Women's Libberette“ (PPG, S.610) Sylvia Venner, die die Sprache als ein von Männern und männlichem Chauvinismus geprägtes Konstrukt anpran-

---

<sup>408</sup> Da erst 1969 in Kalifornien und danach in allen anderen Staaten die *non-fault divorce* eingeführt wurde, war es unmöglich, sich ohne triftigen Grund und ohne beidseitigem Einverständnis scheiden zu lassen. Diese Thematik wird in *Too Many Women* (1947) aufgegriffen, wo die Sekretärin Rosa Bendini sich scheiden lassen möchte, ihr Ehemann, der ihr, obwohl sie getrennt leben, ständig hinterherstellt, dies aber nicht zulässt (vgl. TMW, S.53-55).

<sup>409</sup> Die Tatsache, dass sexuelle Erfahrungen vor der Ehe für Männer als normal angesehen wurden, für Frauen aber verpönt waren und junge Männer der *upper class* ihre ersten Erfahrungen daher häufig mit Mädchen der *working class* machten, die als Ehefrauen ohnehin nicht infrage kämen, wird im Plot von *Champagne for One* reflektiert. Vgl. dazu auch Ciabattari: *Social History of the United States. The 1940s*, S.217; D'Emilio, John / Freedman, Estelle B.: *Intimate Matters. A History of Sexuality in America*. New York [u.a.]: Harper & Row 1995. S.263

<sup>410</sup> *Champagne for One* und *Death of a Dude* beschäftigen sich mit der Gefahr junger Mädchen, auf falsche Versprechungen von Männern hereinzufallen und als ledige Mütter zu enden, die in ihrer Situation wenig Chancen haben, noch einen Ehemann zu finden (vgl. DaD, S.14). Während die Eltern der jungen Alma zu ihr halten, wurden die Protagonistinnen aus *Champagne for One* von ihren Familien verstoßen; ihre einzige Alternative ist es, die Zeit der Schwangerschaft in einem Haus für ledige Mütter zu verbringen. Wie Ciabattari angibt, kümmerte man sich damals in solchen Einrichtungen, in denen zwischen den 40er und den 70er Jahren etwa 1,5 Millionen Frauen entbanden, um die anonyme Adoption, wobei die Mütter nicht einmal den Namen des Kindes erfahren durften. Vgl. Ciabattari: *Social History of the United States. The 1940s*, S.217

gert, eher klassische Vorstellungen von Feministinnen erfüllen, ist die Bücher von Simone de Beauvoir und Betty Friedan lesende Lucile Ducos unerwartet attraktiv – und legt damit Archies Ansicht nach für eine Frau, der männliche Aufmerksamkeit egal sein sollte, zu viel Wert auf ihr Aussehen:

A woman who has those books with her name in them wants men to stop making women sex symbols, and if she really wants them to stop she wouldn't keep her skirt like that [...] (AFA, S.677)

Obwohl insgesamt das Fazit gezogen werden muss, dass die bei Stout unter den Nebenfiguren vorkommenden Frauen häufig einprägsamer sind als die vielen mächtigen, häufig farblosen und auswechselbaren Geschäftsmänner, die den Großteil des männlichen Personals in der Serie ausmachen,<sup>411</sup> muss Carl Rollyson rechtgegeben werden:

Although there are significant women characters in the Nero Wolfe series, their values, characters, and concerns are never central. [...] In general [...] the power and fascination of Stout's fictional world is male.<sup>412</sup>

### 3.4.3 Der Umgang mit Fremden und Minderheiten

Wie schon in Kapitel 3.4.1 erwähnt, macht die weiße amerikanische Oberschicht zwar den Großteil des Figurenpersonals aus, diese Homogenität wird aber immer wieder aufgebrochen, da der selbst aus Montenegro eingewanderte, mittlerweile naturalisierte amerikanische Staatsbürger Wolfe (vgl. TMC, S.102) sich in einigen Romanen unentgeltlich für Protagonist\*innen einsetzt, die Minderheiten angehören. Besonders hervorzuheben sind hier die Rechte der afro-amerikanischen Bevölkerung, welche auch nach dem amerikanischen Bürgerkrieg durch das 1896 als verfassungskonform erklärte System der Rassentrennung ausgegrenzt blieb. Stout widmete sich der Thematik der Rassenfrage, die in den USA Ende der 30er Jahre wieder vermehrt diskutiert wurde,<sup>413</sup> erstmals 1938 im Roman *Too Many Cooks*, den er in West Virginia, also im Süden der USA, ansiedelt. Während sämtliche Figuren (auch Archie!) abwertende Bezeichnungen für die in der Hotelanlage arbeitenden dunkelhäutigen Bediensteten – wie etwa „nigger“ oder „blackbirds“ (TMC, S.94) – verwenden und auch immer wieder suggerieren, man müsse sie anders behandeln als andere Menschen – „the sheriff [...] knows how to deal with niggers“ (TMC, S.56); „they can't be handled this way“ (TMC, S.94); „we don't mister niggers

---

<sup>411</sup> Als einzig interessanter Männertyp hervorzuheben wäre vielleicht jener des betrügenden Ehemanns – dieser wird nicht nur immer negativ dargestellt, sondern die Affäre wird ihm auch immer zum Verhängnis: So wird etwa Avery Ballou, der in *Death of a Doxy* die Tänzerin Isabel Kerr aushält, erpresst, während der reiche Thomas Yeager, der in *Too Many Clients* ein gesamtes Wohnhaus gekauft hat, um einen Ort für seine zahlreichen Mistresses zu haben, wegen des guten Rufs seines Unternehmens von seinem Geschäftspartner ermordet wird. Auch der Detektiv Orrie Cather, der seine Ehefrau immer wieder betrügt, fällt in diese Kategorie, denn er wird nicht nur in *Death of a Doxy* des Mordes an seiner Affäre beschuldigt, sondern in *A Family Affair* aus diesem Grund schließlich wirklich zum Mörder.

<sup>412</sup> Rollyson, Carl: *Rex Stout*. In: Kelleghan [Hrsg.]: *100 Masters of Mystery and Detective Fiction*. [Vol. II.] S.627 – S.634, hier S.629

<sup>413</sup> Vor dem Hintergrund des drohenden Zweiten Weltkrieges wurde der von dem schwedischen Soziologen Gunnar Myrdal als „amerikanisches Dilemma“ bezeichnete Widerspruch im amerikanischen Demokratieverständnis deutlich: Dieser zeigt sich im Selbstverständnis der USA als Nation der Freiheit und in der Abgrenzung von den totalitären und rassistischen Mächten Europas einerseits, sowie in der Nichteinhaltung der in den Gründungsdokumenten verankerten Freiheits- und Gleichheitsversprechen für alle Bürger\*innen und der Unterdrückung der eigenen Minderheiten andererseits. Vgl. Heideking, Jürgen / Nünning, Vera: *Einführung in die amerikanische Geschichte*. München: Beck 1998. S.45ff.

here in West Virginia“ (TMC, S.121) –, widerlegt Wolfe dieses Vorurteil, indem er durch respektvolles Verhalten gegenüber der schwarzen Belegschaft Informationen erhält, die er zur Lösung des Mordfalles benötigt. Als er sie zur Befragung versammelt, weist er die von den anderen Figuren des Romans formulierte Annahme, bei Afroamerikaner\*innen könne man nur durch Tricks oder durch Gewalt etwas erreichen, zurück (vgl. TMC, S.102) und kritisiert die in vielen Teilen Amerikas üblichen institutionell rassistischen Verhaltensweisen der Behörden. Im selben Atemzug erklärt er den dunkelhäutigen Kellner\*innen aber auch, dass es ebenso rassistisch sei, eine\*n Mörder\*in zu decken, nur weil diese\*r derselben benachteiligten Bevölkerungsgruppe angehöre wie man selbst:

[...] this murderer was a black man, and you're black too. I confess that makes it ticklish. [...] if you shield him because he is your color, there is a great deal to say. You are rendering your race a serious disservice. You are helping to perpetuate and aggravate the very exclusions which you justly resent. The ideal human agreement is one in which distinctions of race and color and religion are totally disregarded; anyone helping to preserve those distinctions is postponing that ideal; and you are certainly helping to preserve them. (TMC, S.110f.)

Wolfe fast 30 Jahre vor dem *Civil Rights Movement* gehaltenes Plädoyer gegen Rassismus und für Gleichbehandlung kann als wichtiger Beleg für die in den Wolfe-Romanen transportierte Weltsicht betrachtet werden, aber auch für die Tatsache, dass zumindest in intellektuellen Kreisen langsam ein Umdenken stattzufinden begann. Wie Robert Saldin darlegt, kann der Zweite Weltkrieg generell als Katalysator bezeichnet werden, da die Partizipation von schwarzen Soldaten die Sicht vieler Menschen veränderte und hier auch das Fundament für die Bürgerrechtsbewegung unter Führung von Martin Luther King gelegt werden konnte, im Zuge derer in den 60er Jahren tiefgreifende Veränderungen vollzogen wurden.<sup>414</sup> Eine der bedeutendsten Errungenschaften der *Civil Rights Bewegung* ist der *Civil Rights Act* von 1964, der schließlich im Jahr, nachdem Luther King während des *March on Washington* seine berühmte „I had a dream“-Rede gehalten hatte, vom US-Kongress verabschiedet wurde und die Rassentrennung in öffentlichen Einrichtungen illegalisierte.<sup>415</sup> Im selben Jahr erschien auch Stouts Werk *A Right to Die*, welches die Thematik der Gleichberechtigung nicht nur wie *Too Many Cooks* „überlesbar“ am Rande anspricht, sondern die Anliegen der Bürger\*innenrechtsbewegung durch einen Mordfall in diesem Milieu absolut in den Mittelpunkt stellt: Da nicht nur der unschuldige Hauptverdächtige ohne jegliches Motiv, einzig und allein weil er dunkelhäutig ist, in Haft genommen wird (vgl. ARD, S.41), sondern sich darüber hinaus der Mord an der weißen Susan Brooke, die ihren afroamerikanischen Freund heiraten wollte, schlussendlich als rassistisch motiviert erweist, kann der Roman als einer der politischsten Stouts bezeichnet werden. Ebenso wird durch die wiederkehrende Figur des Paul Whipple, der in seiner Jugend einer der dunkelhäutigen Kellner in *Too Many Cooks* war und nun als Wolfes Klient agiert, ein Bezug zum Vorgängerwerk hergestellt, der die Hoffnung auf eine Veränderung der Haltung der Menschen zueinander zum

---

<sup>414</sup> Vgl. Saldin: *War, the American State, and Politics since 1898*, S.114ff.

<sup>415</sup> Vgl. Paino, Troy D.: *Social History of the United States. The 1960s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clio 2009. S.24ff.

Positiven symbolisiert: So ist Archies unbedarfter Rassismus der 30er Jahre nun nicht mehr akzeptierbar. Er, der den Sohn des Klienten zu Beginn noch als „Negro specimen“ (ARD, 33) bezeichnet, überwindet im Laufe des Romans ein Stück weit seine Vorurteile und stellt später fest: [...] when I consider myself superior to anyone, as I fequently do, I need a better reason than his skin.“ (ARD, S.79) Gleichsam muss auch Whipple, der am Anfang Ressentiments gegenüber der weißen Verlobten seines Sohnes hegt, lernen, dass auch seine Voreingenommenheiten eine Art des Rassismus darstellen (vgl. ARD, S.5f.).

Neben der Diskriminierung der schwarzen Bevölkerung greift Stout auch immer wieder jene der Immigrant\*innen auf. Hier ist anzumerken, dass die Einwander\*innen, die Stout in seinen ersten Romanen darstellt, noch zu jenen zählen, die im Zuge der großen Immigrationswelle zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Amerika gekommen sind, als die Einreise noch nicht reguliert wurde. Erst der 1924 verabschiedete *Immigration Restriction Act* führte ein bis in die 70er Jahre gültiges Quotensystem ein, durch welches an nicht mehr als 300 000 Personen im Jahr Visa vergeben wurden, wobei einerseits Menschen aus Westeuropa bevorzugt und andererseits Asiat\*innen vollkommen ausgeschlossen wurden. Zusätzlich mussten auch die schon zuvor ins Land gekommenen Immigrant\*innen sich dazu entscheiden, die amerikanische Staatsbürgerschaft anzunehmen, da ein freies Reisen in das Herkunftsland nun nicht mehr möglich war und fremde Nationalitäten immer weniger gerne gesehen wurden.<sup>416</sup> Diese neuen Bedingungen führten nicht nur zu illegaler Einwanderung, sondern erschwerten auch die Lebensbedingungen vieler in den USA lebender Menschen mit Migrationshintergrund, die sich nicht nur der immer größer werdenden Ablehnung der Bevölkerung, sondern auch dem Druck ausgesetzt sahen, einen Teil ihrer Identität aufgeben zu müssen. Wird Letzteres bei Stout vor allem in der Figur der Maria Maffei deutlich, welche immer wieder auf den charakterlichen Unterschied zwischen ‚den Amerikaner\*innen‘ und sich selbst als Italienerin verweist (vgl. FDL, S.9), haben Ausländer\*innen und Immigrant\*innen in seinen Werken immer wieder mit Vorurteilen zu kämpfen – auch von Seiten der Behörden. So wird etwa der Franzose Perren Gebert von der Polizei mithilfe viel brutalerer Methoden verhört als normalerweise beschrieben, was als Xenophobie seitens der Beamten gedeutet werden könnte (vgl. TRB, S.208). Auch wird von der Chinesin Lio Coyne befürchtet:

I'm afraid. The police don't like the Chinese, and I am a Chinese woman [...] I was born in San Francisco and educated there, but I am Chinese, and we are never treated like Americans. (TMC, S.86f.)

Ähnlich wie die oben erwähnten rassistischen Vorbehalte werden viele in den Romanen der Zwischenkriegszeit vorkommende Stereotypen und Voreingenommenheiten von Archie vertreten und wiedergegeben, ohne dass Wolfe diese, wenn er sie mitbekommt, gutheißen kann. Beispielsweise bezeichnet er in *Fer-de-Lance* den Südamerikaner Manuel Kimball als „dirty

---

<sup>416</sup> Vgl. Bucki: *Social History of the United States. The 1930s*, S.19f.

spiggoty“ (FDL, S.227) – woraufhin er von Wolfe zurechtgewiesen wird: „No, Archie. Mr. Manuel Kimball is an Argentinian.“ (ebd.)

Handelt es sich bei den Figuren in Stouts Romanen der Zwischenkriegszeit häufig noch um Einwander\*innen der ersten Generation, verweist in seinen späteren Werken manchmal nur noch der (in den meisten Fällen deutsch oder italienisch klingende) Name einer Person auf ihre ursprüngliche Herkunft, ohne dass diese Tatsache näher thematisiert wird. Dass die auch gesetzliche Diskriminierung der eingewanderten Menschen in weiterer Folge immer weiter zunimmt und die illegale Immigration zu einem rasant größer werdenden Problem wird, beleuchtet Stout in zwei Werken kritisch: Während in *The Golden Spiders* illegale Immigrant\*innen zu Opfern eines Erpresserrings werden (vgl. GS, S.172), hilft Wolfe in *Too Many Clients* der mexikanischen Einwandererfamilie Perez unentgeltlich, die zwar die amerikanische Staatsbürgerschaft erlangt hat, aber, als sie in einen Mordfall verwickelt wird, aus Angst vor ungerechter Behandlung durch die Behörden zuerst zu fliehen überlegt (vgl. MC, S.96).

Insgesamt ist über den Umgang mit Immigrant\*innen und Minderheiten in den Wolfe-Romanen also festzustellen, dass einerseits zwar die moralische Autorität des ‚Great Detective‘ dazu genutzt wird, Kritik an sozialen Missständen und Vorurteilen zu üben, diese andererseits über die Erzählperspektive des Ich-Erzählers Archie aber auch formuliert und in den meisten Fällen nicht reflektiert werden. Aus diesem Grund sind die Lesenden gefordert, die Ansichten des Erzählers von der keinesfalls rassistisch oder fremdenfeindlich motivierten Intention des Autors zu unterscheiden.

### 3.5 Fazit

#### *1. Vergleich der Vorkriegswerke Rex Stouts mit dem in der Sekundärliteratur beschriebenen „idealtypischen“ klassischen Detektivroman*

Wie sich in der Analyse gezeigt hat, erfüllen die Romane der Wolfe-Reihe die wichtigsten Merkmale des klassischen Detektivromans, erweitern die Tradition jedoch auch um Elemente der ‚Hard-boiled novel‘. Dies zeigt sich vor allem in der Figurenkonstellation, denn während der die Ordnung wiederherstellende ‚Great Detective‘ Wolfe in die Ahnenreihe Dupins einzugliedern ist, verkörpert sein Assistent Archie den Typ des gewieften, nicht auf den Mund gefallenen *tough guy*, dessen witzig-leichter Erzählstil den Charme der Romane ausmacht.

Hinsichtlich des Weltbildes kann festgehalten werden, dass die Romanserie zutiefst amerikanische Werte verkörpert, was bedeutet, dass einerseits von der grundsätzlichen Fairness des (kapitalistischen) Systems ausgegangen, andererseits aber die individuelle Freiheit des einzelnen Menschen als höchstes Gut angesehen wird. Damit ist die Vereinbarkeit von gegensätzlich Scheinendem zu erklären, nämlich, dass zwar eine elitäre, klassenorientierte Gesellschaftsordnung befürwortet wird, Wolfe dennoch aber in *Too Many Cooks* ein Plädoyer für die Gleichberechtigung der Afroamerikaner\*innen hält und sich auch ansonsten für Migrant\*innen enga-

giert. Mag die Wolfe-Reihe hinsichtlich der Aspekte *class* und *gender* als konservativ zu bewerten sein, so ist sie es in Bezug auf den Umgang mit Fremden und Minderheiten keinesfalls. Stattdessen wird in *Too Many Cooks* erstmals das hohe politische Potential der Serie deutlich, welches Stout erst während des Zweiten Weltkrieges auszuschöpfen beginnen sollte.

## 2. Vergleich der Vorkriegswerke Rex Stouts mit seinen Kriegs- und Nachkriegswerken

Verändert sich hinsichtlich des verwendeten Schemas, der Figurenkonzeption sowie des Weltbildes in den 40 Jahren ihrer Dauer wenig bis nichts, so liegt die entscheidende Entwicklung von Stouts Serie in einer Ende der 30er Jahre beginnenden, immer weiter zunehmenden Politisierung, die sich durch eine außergewöhnlich hohe Dichte an Referenzen auf reale Personen und weltpolitische Geschehnisse äußert und die Wolfe-Reihe stark von anderen Werken des als unpolitisch geltenden Subgenres abhebt. Mit Van Dover kann sie daher zurecht bezeichnet werden als „probably the only major detective story series before the 1970s to make national affairs an essential part of the detective’s world.“<sup>417</sup>

Die in den Detektivromanen aufgegriffenen Themenkomplexe, Milieus und insbesondere die moralische Autorität des ‚Great Detective‘ dienen Stout als Vehikel, um Kritik an sozialen Missständen in der realen Welt zu üben: etwa an rassistischen Verhaltensweisen oder dem im Kalten Krieg immer weiter zunehmenden Überwachungsstaat. Mag dies grundsätzlich als positiv gewertet werden, so muss allerdings mitbedacht werden, dass sich durch die Haltung der Haupt- und Nebenfiguren, besonders durch jene von Wolfe und Archie, immer auch Stouts eigene ideologische Haltung – etwa die Ablehnung des Kommunismus, die Verachtung des FBI oder die Befürwortung des Vietnamkrieges – widerspiegelt, die, da sie Positionen der Linken und der Rechten vereint, schwer einem Lager zuzuordnen ist. Darüber hinaus werden die Werke teilweise auch (wie man annehmen kann, durchaus bewusst) dazu verwendet, die Ansichten des Autors zu propagieren – dies zeigt sich besonders in den zur Zeit des Zweiten Weltkrieges entstandenen Novellen, die ganz klar das Ziel verfolgen, die Leser\*innen dazu aufzurufen, sich an den Kriegsanstrengungen zu beteiligen.

Aus den genannten Gründen ist es für die\*den Leser\*in erforderlich, sich von der in den Werken übermittelten Vorstellung zu lösen, der große Detektiv Wolfe habe, nur weil er in Bezug auf die\*den Mörder\*in nie irrt, auch in ideologischen Belangen immer Recht. Stouts Detektivreihe macht, gerade weil man als Lesende\*r manchmal mit der den Werken inhärenten Haltung übereinstimmt und in anderen Fällen nicht, die allgemeine Notwendigkeit einer gewissen kritischen Distanz zu dem immer einer gewissen Autor\*innenintention unterworfenen literarischen Produkt sichtbar.

---

<sup>417</sup> Dover: *At Wolfe’s Door. The Nero Wolfe Novels of Rex Stout*, S.94

## II.

### **Zwischen einer eigenständigen Tradition und der Einflussnahme englischsprachiger Vorbilder: Zum deutschsprachigen Kriminalroman der Vor- und Nach- kriegszeit anhand der Werke Frank Arnau**

#### **1. Der Kriminalroman in Deutschland: Bausteine einer „vergessenen“ Geschichte**

Das Ziel des Theoriekapitels ist es, die Geschichte des deutschsprachigen Detektivromans nachzuzeichnen, wobei sowohl auf den Einfluss der englischsprachigen Autor\*innen, als auch auf spezifisch deutsche Problemstellungen und die komplett andere Rezeption der Gattung eingegangen werden soll. Da der Detektivroman im deutschsprachigen Raum jedoch im Unterschied zu England und Amerika nicht losgelöst von anderen Formen des Kriminalromans betrachtet werden kann, erscheint es in weiterer Folge sinnvoll, den Terminus ‚Kriminalroman‘ bevorzugt zu verwenden.

##### 1.1 Das Fehlen einer deutschen Tradition?

„Als der Kriminalroman begann, das weite Feld der Literatur für sich zu erobern, stand ein Land im Abseits: Deutschland.“<sup>418</sup> Diese Aussage Ulrike Landfesters repräsentiert gut die gängige Meinung deutschsprachiger Forscher\*innen zur Kriminalliteratur, die häufig beklagen, dass die deutschsprachige Literatur „keine Tradition des Kriminalromans“<sup>419</sup> kenne, bzw. dass es bis in die 1970er Jahre hinein kaum deutschsprachige Autor\*innen gegeben habe, die „im Sinne französischer oder angelsächsischer Serienproduktion als Kriminalschriftsteller bezeichnet werden“<sup>420</sup> könnten. Die Frage, wieso es zu dieser signifikanten Leerstelle gekommen ist, hat die deutschen Kritiker\*innen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder beschäftigt: Zumeist wird ihre Ursache im in den deutschsprachigen Staaten lange vorherrschenden autoritären Staatssystem gefunden, denn es wird davon ausgegangen, dass die Wurzeln des Kriminalromans in der parlamentarischen Demokratie liegen, weswegen er sich in Ländern mit freiheitlichem Staatsbewusstsein (England, Amerika, Frankreich) am fruchtbarsten entwickeln konnte.<sup>421</sup> Des Weiteren dazu vermutet Marjolijn Storm als Grund, wieso in den deutschsprachigen Ländern keine prägnante eigene Tradition entstehen konnte, den niedrigen Stellenwert, den diese Gattung seit jeher in Deutschland erfahren hat. Im Unterschied zu anderen Ländern wurde (und

---

<sup>418</sup> Leonhardt: *Mord ist ihr Beruf*, S.117

<sup>419</sup> Škreb: *Die neue Gattung*. In: Žmegač [Hrsg.]: *Der wohltemperierte Mord*, S.90

<sup>420</sup> Arnold, Armin: *Deutschland*. In.: Ders. / Schmidt, Josef [Hrsg.]: *Reclams Kriminalromanführer*. Stuttgart: Reclam 1978. S. 371 – S.377, hier S.373

<sup>421</sup> Vgl. Boltanski: *Rätsel und Komplotte*, S.64; vgl. ebenso Alewyn, Richard: *Die Anfänge des Detektivromans*. In: Žmegač [Hrsg.]: *Der wohltemperierte Mord*. S.185 – S.202, hier S.188

wird) der Gegensatz zwischen hoher und Trivilliteratur besonders stark betont – „[t]he self-image of Germany as a „Kulturnation“ [...] and the concept of the „Bildungsbürgertum“ [...] play an important part in this“,<sup>422</sup> so Storm.

### 1.1.1 Zur Diskussion um „Schundliteratur“

Wie Sandra Beck hervorhebt, wurden im 19. Jahrhundert, als sich die Gattung der Kriminalliteratur herauszubilden begann, ästhetische und moralische Bewertungskriterien entwickelt, die ab etwa 1860 bis weit in die 1970er Jahre hinein den Grundstein für die Rezeption bildeten.<sup>423</sup> Wurden die Werke Poes, Doyles ect. im englischsprachigen Raum verhältnismäßig schnell als eigenständige Gattung der ‚detective fiction‘ anerkannt und durchaus positiv aufgenommen, so wurden im deutschsprachigen Raum für die Kriminalliteratur jene moralischen Bedenken, die schon in Hinsicht auf die ältere Gattung der Räuberliteratur existierten, übernommen. Mit dieser sowie mit dem Abenteuerroman über einen Kamm geschert,<sup>424</sup> war sie von Beginn an als Trivial- bzw. „Schundliteratur“ verschrien, die eine Gefahr für das Volk darstelle.<sup>425</sup> So kann etwa Adolf Sterns Artikel zu Kriminalromanen und Kriminalnovellen aus dem Jahr 1864 stellvertretend für die vorherrschende Meinung im deutschsprachigen Diskurs stehen:

In ihnen haben wir die gefährlichste und widrigste Specialität der Tagesbelletristik zu erblicken, – um so gefährlicher, je unsicherer und unbestimmter sich die Grenze zwischen der berechtigten poetischen Darstellung und der unberechtigten Abart erweist, – um so widriger, je überreizter das Publikum dieser Specialität nach wenigen Wiederholungen werden musste, und je mehr daher die Autoren zur Steigerung ihrer Greueffekte genöthigt sind.<sup>426</sup>

Zwar wurde die Diskussion nach 1900 ausdifferenzierter – während die einen den Kriminalroman weiterhin generell verteufelten, unterschieden die anderen zwischen dem „guten“, analytischen Detektivroman in der Tradition Poes und dem „schlechten“, blutrünstigen Thriller<sup>427</sup> –, dennoch lagen „Schundbekämpfende“ und Literaturwissenschaftler\*innen lange Zeit erstaunlich nah beisammen. Im Gegensatz zu England, wo der Unterschied zwischen Unterhaltungs- und hoher Literatur nie thematisiert wurde,<sup>428</sup> früh eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Gattung stattfand und sich mit den ‚Golden Age‘-Autor\*innen schließlich eine „detektivisch-

---

<sup>422</sup> Storm, Marjolijn: *Agatha Christie's The mysterious affair at Styles in German and Dutch translation: the remarkable case of the six Poirots*. Leiden: Brill 2016. S.57

<sup>423</sup> Vgl. Beck, Sandra: *Narratologische Ermittlungen: Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur*. Heidelberg: Winter 2017. S.260f.

<sup>424</sup> Dass in Deutschland selbst in den 1940er Jahren unter Kriminalliteratur immer auch Abenteuerromane gemeint wurden, beweist ein Beitrag von Erich Langenbacher. Vgl. Langenbacher, Erich: >Der Teufel spielt Verstecken< oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans. In: *Die Buchbesprechung. Eine monatliche Umschau*. Jg.3 (1939) Nr.2. S.37 – S.41, hier S.37

<sup>425</sup> Vgl. z.B. Brunner, Karl: *Unser Volk in Gefahr! Ein Kampf gegen die Schundliteratur*. Pforzheim: Verlag der Volkstümlichen Bücherei 1910

<sup>426</sup> Stern, Adolf: *Der Kriminalroman und die Kriminalnovelle*. In: Bucher, Max / Hahl, Werner / Jäger, Georg / Wittmann, Reinhard [Hrsg.]: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880*. Bd. 2. Stuttgart: Metzler 1975. S.301 – S.304, hier S.301

<sup>427</sup> Vgl. Beck: *Narratologische Ermittlungen*, S.266f.

<sup>428</sup> Vgl. Storm: *Agatha Christie's The mysterious affair at Styles in German and Dutch translation*, S.26

literarische Elite<sup>429</sup> etablierte, die ein hohes literarisches Niveau anstrebte, wurde Kriminalliteratur im deutschsprachigen Raum in akademischen Kreisen „nicht als eigentliche Literatur“<sup>430</sup> betrachtet. Interessant ist, dass die grundsätzlich negative Meinung über diese Gattung nicht nur die gesamte erste Hälfte des 20. Jahrhunderts vorherrschte, sondern Kriminalromane auch nach dem Zweiten Weltkrieg verpönt blieben – so bezeichnete der Literaturwissenschaftler Richard Alewyn das Lesen dieser noch in den 1960er Jahren als ein „heimliches“ Vergnügen:

Das Lesen von Detektivromanen gehört zu den Dingen, die man zwar gerne tut, von denen man aber nicht gern spricht. Man kann seinen Ruf kaum wirksamer gefährden, als indem man sich ernsthaft damit befaßt, zumindest in deutschen Landen. Anstößig ist seine Popularität, und für anstößig gilt sein Thema.<sup>431</sup>

Die Frage, ob Kriminalromane nicht Verbrechen bagatellisieren, bzw. in den Lesenden moralisch fragwürdige „Instinkte und Triebkräfte“<sup>432</sup> wecken, ist auch in der Nachkriegszeit aktuell geblieben. Dennoch setzte in den 50er und 60er Jahren langsam – und, verglichen mit anderen Ländern, extrem spät – die „ernsthafte“ Forschung auf diesem Themengebiet ein, wobei sich allerdings über Jahrzehnte hinweg hauptsächlich der englischsprachige, „hochwertige“ Detektivroman im Mittelpunkt der Betrachtung befand, nicht aber (möglicherweise ja doch existierende?) Werke deutschsprachiger Autor\*innen. Erst der ab Mitte der 60er Jahre entstehende sogenannte „neue deutsche Kriminalroman“, der sozialkritische Fragestellungen in den Fokus rückte, konnte ein gewisses Prestige erlangen, das wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Sujet rechtfertigte – weshalb sich in vielen deutschsprachigen Standardwerken zu der Gattung die paradoxe Situation ergibt, dass der als Geschichte des Kriminalromans schlechthin betrachteten Geschichte des englischsprachigen Detektivromans einfach ein Kapitel zum deutschen Kriminalroman der Gegenwart angehängt wird.<sup>433</sup>

Obwohl im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren vermehrt Untersuchungen zum deutschsprachigen Kriminalroman erschienen sind, ist Marjolijn Storms Beobachtung zuzustimmen, dass die in der allgemeinen Meinung weiterhin stark getroffene Unterscheidung zwischen „hoher“ Literatur und Trivilliteratur immer noch eine gewisse abwertende Haltung gegenüber der wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Sujet spürbar macht.<sup>434</sup>

---

<sup>429</sup> Bühler, Patrick: *Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektiv-Roman*. Heidelberg: Winter 2002. S.42

<sup>430</sup> Depken, Friedrich: *Sherlock Holmes, Raffles und ihre Vorbilder: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Technik der Kriminalerzählung*. Heidelberg: Winter 1914. S.1

<sup>431</sup> Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*. In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. II], S.372

<sup>432</sup> Eckert, Otto: *Der Kriminalroman als Gattung*. In: ebd. S.528 – S.532, hier S.530

<sup>433</sup> Vgl. dazu auch Würmann, Carsten: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda. Das Krimigenre im Dritten Reich*. Berlin: Diss. 2013. S.31

<sup>434</sup> Vgl. Storm: *Agatha Christie's The mysterious affair at Styles in German and Dutch translation*, S.57

### 1.1.2 Vorläufer\*innen und „literarische Ausnahmen“

Wie schon angemerkt, wird dem deutschsprachigen Kriminalroman das Fehlen einer eigenständigen Tradition nachgesagt. Zumeist werden in der Sekundärliteratur nur wenige Ausnahmen genannt, allesamt Autor\*innen „hoher“ Literatur, deren Werken im gleichen Atemzug die Zugehörigkeit zur Kriminalliteratur allerdings wieder abgesprochen wird.<sup>435</sup> Für Carsten Würmann stellt dies den Versuch dar, „das Fehlen renommierter deutscher Verfasser von Kriminalromanen durch die Einvernahme großer Namen zu kompensieren“,<sup>436</sup> und auch Henry Kratz und Mary Tannert kritisieren, dass man, anstatt Grundlagenforschung zu betreiben, einfach den etablierten Kanon durchgegangen sei – „identifying in it those prose works that featured crimes and offering them to detective fiction posterity as Austria’s and Germany’s contributions.“<sup>437</sup> Die Werke, um die es sich hierbei normalerweise handelt, sind folgende:

- Friedrich Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786)
- Heinrich von Kleist: *Der Zweikampf* (1810)
- E.T.A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi* (1819)
- Annette von Droste-Hülshoff: *Die Judenbuche* (1842)
- Theodor Fontane: *Unterm Birnbaum* (1885)
- Wilhelm Raabe: *Stopfkuchen* (1891)
- Ricarda Huch: *Der Fall Deruga* (1917)
- Jakob Wassermann: *Der Fall Maurizius* (1928)

Doch ist die Kritik berechtigt? Inwieweit sind diese Werke als Kriminal- oder sogar Detektivgeschichten zu bewerten, oder stellen sie wirklich nur „Lückenbüßer“ dar? Um diese Fragen beantworten zu können, soll nun in weiterer Folge kurz auf die erwähnten Romane und Erzählungen eingegangen werden.

Schillers Novelle *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786), welche erzählt, warum und auf welche Weise der Wilddieb Christian Wolf zum Verbrecher wird, ist klarerweise der Verbrechenliteratur zuzurechnen und daher, wie auch die englischen Abenteuer- und Verbrechergeschichten dieser Zeit, außerhalb der noch nicht existierenden Gattung stehend. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass Schiller, dessen Erzählung im Kontext der Rechtsfallgeschichten des 18. Jahrhunderts betrachtet werden muss, einen wichtigen Beitrag zu ihrer Entstehung geleistet hat. Ähnlich wie die englischen *Newgate Calendars* gilt Gayot de Pitavals Sammlung nichtfiktionaler Berichte berühmter Kriminalfälle *Causes Célèbres et Intéressantes* als eine „Gründungsszene“ kriminalliterarischen Erzählens;<sup>438</sup> der 1747 erschienenen deutschen Teilübersetzung folgte 1792 eine deutsche Auswahl, für die Schiller die Vorrede verfasste.<sup>439</sup> Durch dieses Vorwort

---

<sup>435</sup> Vgl. z.B. Daiber: *Nachahmung der Vorsehung*. In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. II], S.428

<sup>436</sup> Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda*, S.32

<sup>437</sup> Kratz, Henry / Tannert, Mary: *Introduction*. In: Dies. [Hrsg.]: *Early German and Austrian Detective Fiction. An Anthology*. London [u.a.]: Mc Farland & Company 1999. S.1 – S.8, hier S.4

<sup>438</sup> Vgl. Linder, Joachim; Ort, Claus-Michael [Hrsg.]: *Wissen über Kriminalität. Zur Medien- und Diskursgeschichte von Verbrechen und Strafjustiz vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Würzburg: Ergon 2013. S.103f.

<sup>439</sup> Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*, S.53

rückte die Sammlung, so Joachim Linder, „in die Position einer Scharnierstelle zwischen der französischen Überlieferung und den deutschen Entwicklungen“,<sup>440</sup> denn während Pitaval selbst vor allem die juristischen Verfahren interessierten, standen für Schiller die\*der Verbrecher\*in und die Frage, wie sie\*er zu einer\*einem solchen wurde, im Mittelpunkt – der Kriminalprozess enthülle, wie er in der Vorrede schreibt, „das Innerste der Gedanken“<sup>441</sup> und „das versteckteste Gewebe der Bosheit.“<sup>441</sup> Da eine solche Darstellung nur durch Bearbeitung möglich ist, kann Schillers Vorwort auch als eine Art Legitimation für die Fiktionalisierung von Kriminalfällen gelesen werden und bezieht sich wohl auf die wenige Jahre zuvor publizierte Novelle *Der Verbrecher aus Verlorener Ehre*, der eben eine wahre Begebenheit zugrunde liegt. Höchstwahrscheinlich wurde Schiller bei seinem Konzept allerdings auch von Gottlieb August Meißner beeinflusst, der bei seinen *Kriminalanekdoten* (1778 – 96) zwar auch auf authentische Kriminalfälle zurückgriff, diese aber stärker fiktionalisierte als Pitaval, in chronologisch richtiger Reihenfolge erzählte und die innere Tatmotivation der Verbrecherfigur in den Fokus rückte.<sup>442</sup> Sowohl Meißners Anekdoten als auch Schillers Novelle stellen somit „ein vielschichtiges Wechselspiel von Dokumentation und Fiktionalisierung, Authentifizierung und Literarisierung“<sup>443</sup> dar, welches sich mit dem Verstehen der Täterfigur beschäftigt.

Als Kriminalnovellen ohne wirkliche Detektivfiguren können Kleists *Der Zweikampf*, Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche* und Fontanes *Unterm Birnbaum* bezeichnet werden – zwar existieren in allen drei Werken offizielle Ermittler, doch diese bleiben trotz Verdachtsmomenten erfolglos. Stattdessen ist es göttlicher Wille, der schließlich doch zur Sühnung der Taten führt: Während bei Kleist ein Zweikampf das Alibi des des Mordes an seinem Bruder verdächtigen Grafen Jakob beweisen oder widerlegen soll und dieser seine Schuld, kurz bevor er an einer Infektion stirbt, zugibt, wird Fontanes Mörder Abel Hratscheck – dem es durch genaueste Planung und perfekte Täuschung gelungen ist, den Verdacht zuerst auf sich zu lenken, um ihn dann vollkommen zu zerstreuen – zum „Opfer“ seines eigenen Verbrechen, indem er bei der Vollendung seines Plans in seiner eigenen Falle umkommt. Beweisen Jakobs Geständnis sowie viele sich in Fontanes Text häufende, Hratscheck für die\*den Leser\*in als Täter ausweisende Indizien<sup>444</sup> die Schuld der beiden, so ist der Fall der *Judenbuche* um vielfaches komplizierter. Die Frage, ob es sich bei Friedrich wirklich um den Mörder des Juden Aaron sowie um jenen Mann handelt, der am Ende des Werkes am Tatort erhängt aufgefunden wird, wurde in der herkömmlichen Lesart

---

<sup>440</sup> Linder; Ort [Hrsg.]: *Wissen über Kriminalität*, S.104

<sup>441</sup> Schiller, Friedrich: *Vorrede zur Pitaval-Ausgabe von 1792 – 1795*. In: Tekolf, Oliver: *Schillers Pitaval. Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*. Frankfurt am Main: Eichborn 2005. S.75 – S.78, hier S.77

<sup>442</sup> Vgl. Košenina, Alexander: *Nachwort*. In: Meißner, August Gottlieb / Weiß, Christoph [Hrsg.]: *Ausgewählte Kriminalgeschichten*. St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag 2003. S.91 – S.107, hier S.91

<sup>443</sup> Beck: *Narratologische Ermittlungen*, S.113

<sup>444</sup> Ein Beispiel wäre etwa, dass Hratschecks Gehilfe den Knopf des Toten im Keller findet und dieser daraufhin kreidebleich wird. Vgl. Fontane, Theodor: *Unterm Birnbaum*. Baden-Baden: Nomos 2001. S.83

der Novelle lange Zeit über bedenkenlos bejaht, dennoch muss mit Heinrich Henel darauf hingewiesen werden, dass die von der Erzählinstanz ausgestreuten, teilweise widersprüchlichen Indizien es den Lesenden nicht möglich machen, zu einer befriedigenden Lösung zu gelangen.<sup>445</sup>

Während Kleists, Droste-Hülshoffs und Fontanes Werke der Kriminal-, nicht aber der Detektivliteratur zugerechnet werden können, werden die in Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819) und Raabes *Stopfkuchen* (1891) enthaltenen Mordfälle zwar grundsätzlich durch eine Amateurdetektivfigur gelöst, allerdings nicht durch Detektion, sondern durch Intuition: „Warmherzigkeit, Weisheit und eine untrügliche Sicherheit des Gefühls“<sup>446</sup> sind jene Eigenschaften, die Hoffmanns Fräulein, eine angesehene Dichterin am Hofe Ludwigs XIV, dazu bewegen, dem des Mordes am Juwelier Cardillac verdächtigen Gesellen Oliver helfen zu wollen, und so gelingt es ihr schließlich, sein Vertrauen zu gewinnen und ihn dazu zu ermutigen, sich ihr anzuvertrauen. Ob die Novelle aber, wie Günter Bien meint, als „erste Detektivgeschichte in modernem Sinn“<sup>447</sup> bezeichnet werden kann, ist trotzdem fraglich, denn obwohl sich ohne Zweifel schon wesentliche Elemente des Detektivromans – wie z.B. die Struktur des Mordes zu Beginn und der Aufklärung am Ende, die Verdächtigung eines Unschuldigen, die Aufklärung durch eine Außenseiterin – finden, muss man Rainer Schönhaar zustimmen, dass die Scuderi im Endeffekt selbst wenig zur Lösung des Falles beiträgt:

Genauso wie wir ohne aktive Anteilnahme der Titelgestalt Einsicht in die Geheimnisse um Cardillacs Künstler- und Verbrechertum gewinnen, trägt sie auch nur wenig zur Aufklärung seines rätselhaften Todes bei. [...] selbst der Erfolg, der ihr schließlich beschieden ist, weist sie keineswegs als umsichtige Amateurdetektivin aus, denn gerade der detektivische Haupteffekt, die Entlarvung des wahren Täters anstelle des verdächtigen Unschuldigen, geschieht ohne alles Zutun der Scuderi, indem dieser Täter [...] sich selbst stellt und damit das Fräulein ebenso überrascht wie den Leser.<sup>448</sup>

Auch Raabes Protagonisten Heinrich Schaumann, genannt Stopfkuchen, der vom des Mordes verdächtigen Bauern Quakatz den Auftrag erhält, die Identität der\*des wahren Täter\*in herauszufinden, gelingt dieses Vorhaben – wie Stopfkuchen erzählt – eher „beiläufig und fast ohne mein Zutun“<sup>449</sup>: Eine unbedachte Bemerkung lässt den sich schuldig fühlenden Mörder erstarren und Stopfkuchen die Wahrheit errahnen. Somit findet zwar keine Detektion in dem Sinne statt, die Leistung der Titelfigur zeichnet sich aber dadurch aus, dass Stopfkuchen im Gegensatz zu den anderen Anwesenden bemerkt, dass hier „etwas Absonderliches geschehen sei“<sup>450</sup> und dieser Intuition vertraut.<sup>451</sup> Er provoziert ein Gespräch mit dem Täter und bewahrt dessen Geheim-

---

<sup>445</sup> Vgl. Henel, Heinrich: *Annette von Droste-Hülshoff: Erzählstil und Wirklichkeit*. In: Schwarz, Egon / Hannum, Hunter G. u.a. [Hrsg.]: *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967. S.146 – S.172, hier S.146

<sup>446</sup> Alewyn: *Das Rätsel des Detektivromans*. In: Frisé [Hrsg.]: *Definitionen*, S.130

<sup>447</sup> Bien, Günter: *Abenteuer und verborgene Wahrheit. Gibt es den literarischen Detektivroman?* In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. II]. S.457 – S.472, hier S.459

<sup>448</sup> Schönhaar: *Novelle und Kriminalscheina*, S.22

<sup>449</sup> Raabe, Wilhelm: *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte*. Stuttgart: Reclam 2006<sup>3</sup>. S.97

<sup>450</sup> Ebd., S.184

<sup>451</sup> Dies wird besonders an folgender Stelle deutlich:

nis, da der Mord nur versehentlich begangen wurde und die Wahrheit niemandem geholfen hätte, bis nach dem Tod des unglücklich Schuldigen.

Muss *Das Fräulein von Scuderi* ähnlich wie *Caleb Williams* noch eher als Vorstufe des Detektivromans – nach Michaelis' Klassifikation des ‚Beinahekrimis‘ wäre es ein ‚Krimi avant la lettre‘<sup>452</sup> – betrachtet werden, so könnte man *Stopfkuchen* durchaus als untypische Detektivgeschichte lesen. Da Raabes Werk aber eigentlich nicht den Mord und dessen Aufklärung, sondern die von Stopfkuchen in seiner Jugend erlittene Kränkung durch den Erzähler und andere Mitschüler in den Mittelpunkt stellt und er ihm diese Geschichte hauptsächlich berichtet, um sich zu profilieren, erscheint es fast sinnvoller, das Werk als ‚Beinahekrimi‘ im Sinn des ‚unter anderem auch‘<sup>453</sup> einzuordnen.

Neben den bisher erwähnten Klassikern werden in der Sekundärliteratur immer auch zwei Romane aus der Zeitspanne des ‚Golden Age‘ genannt: Ricarda Huchs *Der Fall Deruga* (1917) und Jakob Wassermanns *Der Fall Maurizius* (1928), die beide zwar ermittelnde Detektivfiguren beinhalten, in den Fokus jedoch weniger die Detektion als die Problematik des Justizirrtums bzw. die Frage nach juristischer und moralischer Schuld rücken und somit dem Subgenre des sogenannten ‚Justizkrimis‘ zugeordnet werden können, auf welches in Kapitel II.2.2.2 noch näher eingegangen wird.

Huchs Roman erzählt von der Gerichtsverhandlung gegen den des Mordes an seiner geschiedenen Ehefrau verdächtigen italienischen Arzt Deruga. Da für die Lesenden jedoch schon im dritten Kapitel klar wird, dass Deruga die Tat zwar verübt hat, dies aber auf Wunsch der Totkranken geschehen ist,<sup>454</sup> und sie somit die Lösung schon vor dem (hauptsächlich mithilfe von Glück) als Detektiv agierenden gegnerischen Anwalt kennen, wird deutlich, dass es nicht Huchs Intention gewesen sein kann, einen spannenden Detektivroman zu verfassen, sondern die Problematik der Sterbehilfe und ihre juristischen Konsequenzen zu beleuchten. Da das Subgenre des ‚Justizkrimis‘ vor Beginn der Weimarer Republik allerdings noch in den Kinderschuhen steckte, wird der Roman zumeist als eher schwacher Kriminalroman rezipiert, der vor Augen führe, wie wenig diese Gattung deutschen Autor\*innen liege. So etwa Karl Anders:

Ricarda Huchs „Der Fall Deruga“ ist die Schwalbe, die noch keinen Sommer macht. Es war ein Versuch, der, in der Konstruktion schwach und in der Zeichnung der Charaktere zu viel verrätend, gestrenge Kritiker des Kriminalromans nicht befriedigt. Von einer geringeren Feder geschrieben, wäre er längst vergessen.<sup>455</sup>

---

Hast du wirklich da etwas gesehen? Der? ... Der? Dieser brave alte Biedermann und Dummkopf? [...] Dann aber wieder: du hast aber doch etwas gesehen und nicht bloß gesehen, sondern auch gefühlt. Was steckte in der plötzlichen tauben Empfindung im Magen, dem Summen und Glockengeläut in den Ohren und dem scharfen, klaren, geistigen Ruck: Da, da, da! (ebd., S.185)

<sup>452</sup> Vgl. Michaelis: ‚Beinahekrimi‘ und ‚Gattungsvervielfältigung‘. In: Thielking / Vogt [Hrsg.]: ‚Beinahekrimis‘ – *Beinahe Krimis!?*, S.21f.

<sup>453</sup> Nach Michaelis handelt es sich hierbei um Texte, die Elemente des Kriminalromans enthalten, deren generische Zuordnung kanonisch aber anders erfolgt. Vgl. ebd., S.28f.

<sup>454</sup> Vgl. Huch, Ricarda: *Der Fall Deruga*. Berlin: Ullstein 1998. S.75 – S.79

<sup>455</sup> Anders, Karl: *Der Kriminalroman. Versuch einer Einordnung*. In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. II]. S.533 – S.545, hier S.540

Wird Huchs Deruga am Ende des Prozesses freigesprochen, weil seine guten Absichten bewiesen werden können, so schildert Jakob Wassermanns *Der Fall Maurizio*, was geschieht, wenn niemand zur Stelle ist, um einen Justizirrtum zu verhindern: Ein Unschuldiger muss aufgrund eines scheinbar lückenlosen Indizienbeweises eine lebenslange Haftstrafe absitzen. Als der 16jährige Sohn des damaligen Staatsanwalts, ein junger „Sherlock Holmes in Taschenformat“,<sup>456</sup> von dem Fall erfährt, versucht er, durch Nachforschungen die Wahrheit herauszufinden. Einerseits bedient sich Wassermann durch analytische Erzählweise der Form des Detektivromans, andererseits stehen, genau wie bei Huch, vordergründig nicht die Ermittlungen im Mittelpunkt des Interesses, sondern „das menschliche Schicksal des Mörders oder Nichtmörders“<sup>457</sup> sowie das Vater-Sohn-Verhältnis, welches in den Figuren des „erstarrte[n], unmenschliche[n] Rechtsprecher[s]“<sup>458</sup> und des „lebendige[n] menschliche[n] Rechtsfinder[s]“<sup>458</sup> den Gegensatz zwischen Recht und Gerechtigkeit widerspiegelt.

## 1.2 Eine andere Geschichte des deutschsprachigen Kriminalromans

In Kapitel II.1.1 wurde jener Stand der Forschung zur Geschichte des deutschsprachigen Kriminalromans genauer dargestellt, der zumeist in den Standardwerken zu finden ist: die nichtexistente Tradition mit wenigen, hochliterarischen Ausnahmen, die zeitgenössische Leser\*innen selbst wohl nicht als Kriminalromane klassifiziert hätten. Außerdem wurde durch Marjolijn Storms Verweis auf den niedrigen Stellenwert dieser Gattung in Deutschland versucht, eine Erklärung für das Fehlen „richtiger“ Kriminalromane anzubieten. An dieser Stelle muss Storms Feststellung allerdings revidiert werden, denn die strikte Unterscheidung in Unterhaltungs- und hohe Literatur sowie die konsequente Ablehnung der Ersteren führte nicht, wie sie meint, dazu, dass in den deutschsprachigen Gebieten keine Kriminalliteratur produziert wurde, sondern einfach nur dazu, dass ihre Existenz missachtet wurde. Im Vorwort zu einer englischsprachigen Anthologie früher deutscher und österreichischer Kriminalliteratur schreiben Henry Kratz und Mary Tannert:

[T]he German-speaking countries of Europe developed a taste for crime fiction on much the same terms and timetables as the other industrialized societies of Europe. The stories are there. We have merely overlooked their existence.<sup>459</sup>

Schon Ende der 70er Jahre konnte Hans-Otto Hügel in seiner bahnbrechenden, aber lange nicht allzu beachteten Monografie *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive* diesen in der Sekundärliteratur herrschenden Irrtum aufzeigen, indem er auch Unterhaltungsliteratur in seine Analyse miteinbezog. Hügel gelang es, den Nachweis einer seit etwa 1820 „ungebrochenen ei-

---

<sup>456</sup> Wassermann, Jakob: *Der Fall Maurizio. Limitierte Sonderausgabe*. München: Langen Müller 19963. S.130

<sup>457</sup> Mendelssohn, Peter de: *Nachwort*. In: ebd. S.543 – S.563, hier S.550

<sup>458</sup> Ebd., S.559

<sup>459</sup> Kratz / Tannert: *Introduction*. In: Dies. [Hrsg.]: *Early German and Austrian Detective Fiction*, S.1

genständigen deutschsprachigen Tradition der Detektivgeschichte bis ins Dritte Reich hinein“<sup>460</sup> zu liefern. Zu einem Traditionsbruch kam es, so Hügel, erst nach dem Zweiten Weltkrieg, als man nicht nur politisch, sondern auch in punkto Kriminalliteratur bei null beginnen wollte:

Die Bibliotheken sammeln solche scheinbar minderwertige Literatur nicht, so daß auch die Kenntnis der Werke berühmter Autoren oft kaum möglich ist. Daher genügt der ausländische, vor allem der amerikanische Einfluß im Bereich der Massenkultur nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland, um die eigene Tradition der Gattung nahezu ganz in Vergessenheit geraten zu lassen.<sup>461</sup>

Erst in den letzten zehn Jahren wurde sowohl Hügels Forschung, deren Schwerpunkt auf den Kriminalnovellen des 19. Jahrhunderts liegt, vertieft, als auch der zu erforschende Zeitraum erweitert. Herauszuheben ist hier vor allem Carsten Würmanns im Jahr 2013 erschienene Dissertation über den Kriminalroman zur Zeit des Nationalsozialismus, die ein umfassendes Bild nicht nur über die moralischen Diskurse und literaturpolitischen Maßnahmen, sondern auch über die Beschaffenheit der in Deutschland publizierten Werke bietet und damit, wie auch Hügels Monografie, von unschätzbarem Wert für die weiteren Unterkapitel dieses Theoriekapitels ist.

### 1.2.1 Kriminalnovellen des 19. Jahrhunderts: Müllner & Temme

Wie schon in Kapitel I. 1.1.1 erwähnt, waren die (etwa um 1830 in allen deutschsprachigen Gebieten erfolgte) Abschaffung der Folter und die Einführung des Indizienbeweises eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung detektivischer Verfahrensweisen. Diese Entwicklung wurde in den ab diesem Zeitpunkt entstehenden Erzählungen reflektiert, denn in den Texten von Adolph Müllner, Jodokus Temme, Ludwig Habicht, Eugen Hermann von Dedenroth, Adolf Streckfuß u.a. steht nun anders als bei Schiller und Meißner nicht die\*der Verbrecher\*in, sondern die ermittelnde, die\*den Verbrecher\*in verfolgende Behörde im Zentrum der Aufmerksamkeit.<sup>462</sup> Zwar ist die zentrale Frage nicht mehr, warum, sondern, genau wie bei der englischsprachigen ‚detective fiction‘, wer den Mord begangen habe, dennoch unterscheiden sich die deutschen Kriminalnovellen des 19. Jahrhunderts stark von der angelsächsischen Tradition Poes: Im Gegensatz zu der Figur des unabhängigen Amateurdetektivs sind es zuerst Untersuchungsrichter<sup>463</sup> und ab etwa 1870 Polizisten, die die Detektivfunktion inne haben – auf jeden Fall Beamte, die nicht auf eigene Faust agieren, sondern offiziell mit den Ermittlungen betraut werden. Dementsprechend erscheint die Aufklärung eines Verbrechens auch nicht als genialer

---

<sup>460</sup> Neuhaus, Volker: »Zu alt, um nur zu spielen.« *Die Schwierigkeiten der Deutschen mit dem Kriminalroman*. In: Moraldo, Sandro M. [Hrsg.]: *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg: Winter 2005. S.9 – S.19, hier S.11

<sup>461</sup> Hügel, Hans-Otto: *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektivverählung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1978. S.8f.

<sup>462</sup> Vgl. Beck: *Narratologische Ermittlungen*, S.212

<sup>463</sup> Obwohl die Kompetenzen der Polizei langsam wuchsen, wurden in der Zeit um und nach 1848 in ländlichen Gebieten häufig die Untersuchungsrichter oft weit entfernter Kriminalgerichte mit den Ermittlungen zu schweren Delikten betraut. Vgl. Gerlach, Hildegard: *Nachwort*. In: Temme, J.D.H.: *Mord beim Sandkrug. Ein verzwickter Kriminalfall aus der Zeit der Postkutsche*. Freiburg [u.a.]: Herder 1981. S.151 – S.172, hier S.155

Akt eines Einzelnen, sondern „als Ergebnis routinierter und mühsamer Arbeit der Institutionen der Strafrechtspflege.“<sup>464</sup> Der Ermittler selbst wird dabei nicht als kalte „Denkmaschine“ präsentiert, sondern als Mensch, der aufgrund dieses Berufs in einem Konflikt „zwischen Amtspflicht und Menschlichkeit“<sup>465</sup> gefangen ist und nicht selten eine väterliche Rolle einnimmt.<sup>466</sup> Dies soll in weiterer Folge anhand von Texten der beiden bekanntesten Autoren von Kriminalnovellen, Adolph Müllner und Jodokus Temme, aufgezeigt werden.

Adolph Müllners *Der Kaliber. Aus den Papieren eines Criminalbeamten* (1828) wurde immer wieder – so etwa auch im *Oxford Companion to German Literature*<sup>467</sup> – als erste deutsche Detektivgeschichte bezeichnet und markiert „a small but none the less significant point of change“,<sup>468</sup> da hier das Verbrechen erstmals im deutschsprachigen Raum (zumindest soweit bekannt ist) als etwas Verwerfliches präsentiert wird, das bestraft gehört. Diese neue Herangehensweise wird in der Figurenkonstellation deutlich: Während Schiller seinen *Verbrecher aus verlorener Ehre* aus Sicht des Mörders schildert, stehen bei Müllner der ermittelnde Untersuchungsrichter, der unschuldig verdächtige Bruder des Toten sowie dessen schöne Verlobte Mariane im Fokus; der Verbrecher jedoch, ein Wilddieb namens Rollkopf, wird nur in einem Absatz erwähnt<sup>469</sup> und bleibt daher motivations- und farblos. Diese, im klassischen Detektivroman verpönte, späte Einführung des Täters soll, so vermutet Barbara Burns, die Lesenden daran hindern, sich auch nur im Geringsten mit dem Mörder zu identifizieren<sup>470</sup> – dennoch führt die Novelle eindrucksvoll die Gefahr einer solchen Identifizierung vor, steht doch die Anteilnahme am Schicksal des inhaftierten, von Schuldgefühlen geplagten Ferdinand, der den im Affekt an seinem Bruder begangenen Mord gesteht und daher sowohl vom Ich-Erzähler, dem namenslosen Untersuchungsrichter, als auch von den Lesenden für den Täter gehalten wird, im Mittelpunkt des Interesses. Der affektiv involvierte Untersuchungsrichter, der sowohl Ferdinand, als auch Mariane bald in tiefer Freundschaft verbunden ist, befindet sich, wie an vielen Stellen des Textes deutlich wird,<sup>471</sup> im Konflikt zwischen subjektiver Empathie und der notwendigen objektiven, kritischen Ausübung seines Berufes, weswegen die Rekonstruktion des Tathergangs in den Hintergrund gerät. Indem der Ich-Erzähler es verabsäumt, die Mordwaffe suchen zu lassen, kommt die Wahrheit – nämlich, dass das Kaliber von Ferdinands Terzerol nicht mit dem der Mordkugel

---

<sup>464</sup> Beck: *Narratologische Ermittlungen*, S.215

<sup>465</sup> Ebd., S.213

<sup>466</sup> Vgl. Linder, Joachim: *Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen der dreißiger und vierziger Jahre*. In: Albrecht, Hans-Jörg / Kania, Harald / Walter, Michael [Hrsg.]: *Alltagsvorstellungen von Kriminalität. Individuelle und gesellschaftliche Bedeutung von Kriminalitätsbildern für die Lebensgestaltung*. Münster: Lit 2004. S.87 – S.115, hier S.92

<sup>467</sup> Garland, Henry / Garland, Mary: *The Oxford Companion to German Literature*. Oxford [u.a.]: Oxford University Express 1997<sup>3</sup>. S.603

<sup>468</sup> Burns, Barbara: *Adolf Müllner's Der Kaliber: The First German Detective Story?* In: *German Life and Letters*. Jg.58 (2005) Nr.1. S.1 – S.12, hier S.1

<sup>469</sup> Vgl. Müllner, Adolph: *Der Kaliber. Aus den Papieren eines Criminalbeamten*. Leipzig: Reclam [ca 1870]. S.73

<sup>470</sup> Vgl. Burns: *Adolf Müllner's Der Kaliber: The First German Detective Story?*, S.10f.

<sup>471</sup> z.B. Müllner: *Der Kaliber*, S.45: „Der Freund muß überzeugt werden, wenn er dem Richter Platz machen soll.“

übereinstimmt und Rollkopf das Opfer im exakt selben Moment erschoss, in dem er die Waffe auf seinen Bruder richtete – nur ans Licht, weil der Anwalt des Angeklagten Zeit zu schinden versucht; aus reinem Glück also. *Der Kaliber* kann daher durchaus als Kritik an einem zu persönlichen Verhältnis zwischen Richter und Angeklagtem (und somit auch an der das Verstehen der Verbrecherfigur in den Vordergrund rückenden Verbrechensliteratur, deren Tradition Müllner durchbricht) aufgefasst werden.

Gilt Müllner als Pionier der deutschsprachigen Kriminalnovelle, so kann der Jurist Jodokus Temme als deren Hauptvertreter in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden.<sup>472</sup> Nachdem er selbst einige Jahre lang Direktor des Berliner Kriminalgerichts gewesen war, verfasste er ab den 1850er Jahren Kriminalgeschichten, wobei die darin vorkommenden Fälle häufig auf wirklichen Begebenheiten beruhten, mit denen Temme während seiner juristischen Karriere zu tun gehabt hatte. Viele seiner Werke werden aus der Perspektive der untersuchenden Justizbeamten geschildert, teilweise in personaler, teilweise in Ich-Erzählung. Wie Hans-Otto Hügel anmerkt, könnte man diesen immer wieder vorkommenden Ich-Erzähler, der nichts Persönliches von sich preisgibt, auch als immer dieselbe Figur und damit als ersten Serienhelden der deutschen Kriminalliteratur verstehen:

Wie bei vielen Serienhelden der späteren Detektiv Erzählungen ist seine Funktion wichtiger als seine Person. [...] Der Ich-Erzähler wird nur durch sein berufliches Verhalten charakterisiert. Außerhalb seines Berufes erleben wir ihn nie. Temme versieht seinen Helden mit den Zügen eines idealen deutschen Beamten. Der Richter ist gekennzeichnet durch ein hohes Pflichtbewusstsein, das gleichermaßen die Rechte des Staates und der Bürger berücksichtigt.<sup>473</sup>

Wie der Untersuchungsrichter in *Der Kaliber* befindet auch Temmes (wenngleich zumeist professioneller agierender) Ermittler sich häufig in einem Konflikt zwischen Empathie und Amtspflicht, denn einerseits verfolgt er das unbedingte Ziel, den nun „zum gefährlichen Gegenspieler der Polizei stilisierte[n] Verbrecher“<sup>474</sup> zu überführen, andererseits ist es ihm – genau wie Temme selbst<sup>475</sup> – wichtig, menschlich zu bleiben und Verdächtige oder Zeug\*innen nicht zu täuschen oder zu einem Geständnis zu „verführen“.<sup>476</sup> So erkennt er etwa in der Novelle *Wer war der Mörder?* (1873), in der er den einige Jahre zurückliegenden Mord an einem Förstergehilfen untersucht, dass eine unzureichende Befragung der größte Fehler der früheren Ermittlung war,<sup>477</sup> schreckt aber selbst davor zurück, beim Verhör zu sehr in die Ehefrau des Verdächtigen zu dringen, da er nicht möchte, dass sie sich selbst oder ihren Gatten belastet. Stattdessen bietet

<sup>472</sup> Vgl. Gerlach, Hildegard: *Nachwort*. In: Temme: *Mord beim Sandkrug*, S.153

<sup>473</sup> Hügel: *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive*, S.159f.

<sup>474</sup> Beck: *Narratologische Ermittlungen*, S.240

<sup>475</sup> Temme setzte sich als Rechtstheoretiker für Reformen im Strafverfahrensrecht ein, um die Machtgefälle zwischen den Ermittlungsbehörden und dem Individuum zu verringern. Vgl. Kirchmeier, Christian: *Krise der Kritik. Zur Poetik von Kasus und Rätsel am Beispiel zweier Kriminalerzählungen von Jodokus D.H. Temme und Auguste Groner*. In: Bergengruen, Maximilian / Haut, Gideon / Langer, Stephanie [Hrsg.]: *Tötungsarten und Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion*. Berlin [u.a.]: Rombach 2015. S.19 – S.38, hier S.23f.

<sup>476</sup> Vgl. Linder; Ort [Hrsg.]: *Wissen über Kriminalität*, S.140

<sup>477</sup> Vgl. Temme, J.D.H.: *Wer war der Mörder?* In: Ders.: *Criminal-Novellen*. Berlin: Steinitz [ohne Jahresangabe]. S.121 – S.182, hier S.163

er Marianne, von der er sehr angetan ist, an, sich ihm in einer Stunde psychischer Not anvertrauen zu können und dann in ihm „zwar den Richter, aber auch den Freund“<sup>478</sup> zu finden. Zwar gesteht sie daraufhin, dass ihr Ehemann die Tat begangen habe, dennoch erscheint diese empfindsame Verhörtechnik als unzureichend – die doppelte Rolle als Richter und Freund ist, wie schon in Müllners Erzählung vorgeführt wurde, nicht miteinander zu vereinbaren, muss der eine doch auf der Seite des allgemeinen Gesetzes, der andere aber auf der Seite des konkreten Individuums stehen.<sup>479</sup> Aus diesem Grund kann Christian Kirchmeier zugestimmt werden, der Temmes Kriminalerzählungen als Übergangstexte zwischen den juristischen Fallgeschichten und dem Detektivroman einordnet: Einerseits wird in seinen Werken bereits das Problem der Detektion thematisiert, andererseits erweisen sich die Ermittlungspraktiken der Figuren noch als ungenügend. Diese Tatsache sollte sich erst nach Temmes Tod in den 1880er Jahren ändern, dennoch wurden, so Hans-Otto Hügel, durch den sich immer weiter erhöhenden Anteil der Kriminal- und Polizeigeschichten in den Feuilletons schon zwischen 1860 und 1880 die Voraussetzungen dafür erreicht, dass die Gattung „als solche bewußt wurde.“<sup>480</sup> Es ist daher festzustellen, dass zu dem Zeitpunkt, als Sherlock Holmes Kontinentaleuropa eroberte, in den deutschsprachigen Gebieten schon eine in vielfacher Ausprägung eigenständige Tradition existierte.

### 1.2.2 Detektive der Jahrhundertwende: Deutschsprachige Sherlock Holmes-Figuren

Der bahnbrechende Erfolg, der Doyles Detektivgeschichten in England beschieden war, führte dazu, dass schon 1894 *A Study in Scarlet*, *The Sign of the Four*, sowie *The Adventures of Sherlock Holmes* in deutscher Übersetzung erschienen.<sup>481</sup> Darüber hinaus gab es früh Bearbeitungen, die Handlung und Charaktere massiv veränderten, das Setting nach Deutschland verlegten und versuchten, kulturelle Differenzen auszugleichen.<sup>482</sup> Diese billigst hergestellten Groschenhefte, die das Land „überschwemmten“, hatten zwar mit Doyles Werken so gut wie nichts zu tun, bestärkten aber sicher auch die allgemein negative Meinung gegenüber dieser Gattung.<sup>483</sup>

Ein gewisser Einfluss war also um die Jahrhundertwende in Form von Übersetzungen vorhanden – doch inwieweit beeinflusste Sherlock Holmes die zeitgenössischen Verfasser\*innen deutschsprachiger Kriminalliteratur?

Fest steht, dass der erste deutschsprachige Seriedetektiv noch nicht unter dem Einfluss Holmes‘ stand: Schon 1889, also nur zwei Jahre, nachdem *A Study in Scarlet* erstmals publiziert wurde, erfand Auguste Groner den Geheimpolizisten Joseph Müller, um den sie insgesamt 20

---

<sup>478</sup> Ebd., S.178

<sup>479</sup> Vgl. Kirchmeier: *Krise der Kritik*. In: Bergengruen [u.a.] [Hrsg.]: *Tötungsarten und Ermittlungspraktiken*, S.30f.

<sup>480</sup> Hügel: *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive*, S.174

<sup>481</sup> Vgl. Schädel, Mirko: *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur im deutschen Sprachraum von 1796 bis 1945*. Butjadingen: Achilla Presse 2006 [Bd. I], S.200 – S.208

<sup>482</sup> Vgl. Leonhardt: *Mord ist ihr Beruf*, S.55

<sup>483</sup> Vgl. Storm: *Agatha Christie's The mysterious affair at Styles in German and Dutch translation*, S.28

Erzählungen und Romane veröffentlichte.<sup>484</sup> Diesen stillen Junggesellen, der sich sowohl durch seine unauffällige Erscheinung, als auch durch seine ausgezeichnete Kombinationsgabe auszeichnet, verbindet zwar mit Holmes das Talent zur Verkleidung sowie die Aufmerksamkeit für kleinste Indizien, allerdings wird er in klarem Kontrast zu diesem nicht als „Denkmaschine“, sondern als mitfühlender Mensch geschildert, der sich nicht nur für die Lebensumstände seiner Mitmenschen – die auf diese Weise durchaus sozialkritisch beleuchtet werden – interessiert, sondern sich häufig auch eines gewissen Mitgefühls für die\*den Täter\*in nicht erwehren kann. So wird er etwa in *Die goldene Kugel* (1895) von seinem Vorgesetzten folgendermaßen charakterisiert:

Sein Genie – der Mann hat nämlich Genie – wird immer in jenem Augenblick, in welchem es Großes erreichen könnte, seinem Herzen Konzessionen machen und – der Erfolg zerrinnt. [...] Er ist nämlich, so lange er den Verbrecher noch nicht hat, wie ein Bluthund und zwar wie ein nie fehlender Bluthund hinter ihm her und damit hat er der Sache der Gerechtigkeit [...] schon viele unschätzbare Dienste erwiesen [...] und wurde dadurch der Abgott aller, die irgend etwas oder irgend jemand aufzuspüren hatten – aber – leider – auch der Abgott der Verbrecher – die er fast immer warnte, wenn er ihrer Schuld sicher war und selbe nachgewiesen hatte.<sup>485</sup>

Wie dieses Zitat deutlich macht, ist Groners Ermittler, der durchaus als „Parallelerfindung“<sup>486</sup> zu Holmes bezeichnet werden kann, mehr in der Traditionslinie Temmes und Müllners verankert als in jener des angelsächsischen ‚Great Detective‘. Die Problematik des zu „menschlichen“ Polizisten wird jedoch im Laufe der Reihe reflektiert, denn während Müller Verbrecher\*innen zu Beginn seiner Karriere warnt bzw. Selbstmord begehen lässt, erkennt er in *Der rote Merkur* (1907) als reiferer Herr schließlich die Wichtigkeit der Verurteilung des Täters Alfons von Eck, trotzdem dieser ihm sympathisch ist.<sup>487</sup>

Sehr viel stärker an Sherlock Holmes angelehnt als Groners Schaffenswerk ist Balduin Grollers 1910 erschienene Sammlung an Detektivgeschichten zu Dagobert Trostler, der ersten deutschsprachigen „investigative[n] Seriengestalt eines Privatiers.“<sup>488</sup> Der Einfluss Doyles wird auf vielfache Weise sichtbar: Nicht nur ist Trostler ein Dilettant mit diversen Spezialisierungen sowie ein „berühmte[r] Amateurdetektiv“,<sup>489</sup> der wie das Vorbild als ‚consulting detective‘ arbeitet, sondern auch ein „Kleinigkeitskrämer“,<sup>490</sup> der kleinsten materiellen Spuren wie etwa Zigarettenstümmeln, Fußabdrücken, oder – wie etwa bei einem Erpresserbrief – der Papiersorte größte Aufmerksamkeit schenkt und Indizien gegenüber Geständnissen bevorzugt, da Letztere

---

<sup>484</sup> Vgl. Kirchmeier: *Krise der Kritik*. In: Bergengruen [Hrsg.]: *Tötungsarten und Ermittlungspraktiken*, S.31

<sup>485</sup> Groner, Auguste: *Die goldene Kugel*. In: Dies.: *Zwei Kriminalnovellen*. Leipzig: Reclam 1895. S.57 – S.102, hier S.71f.

<sup>486</sup> Kirchmeier: *Krise der Kritik*. In: Bergengruen [Hrsg.]: *Tötungsarten und Ermittlungspraktiken*, S.31

<sup>487</sup> Dennoch kümmert Müller sich: Er hält den ihm überaus sympathischen Mörder vom Selbstmord ab, überredet ihn, sich zu stellen und hilft ihm durch freundschaftliche Besuche im Gefängnis, diese schwierige Zeit zu überstehen. Vgl. Dies.: *Der rote Merkur*. Wien: Edition moKka 2011. S.225 – S.234

<sup>488</sup> Peck, Clemens: *Im Panikraum des Liberalismus. Balduin Grollers Wiener Sherlock Holmes*. In: Ders. / Sedlmeier, Florian [Hrsg.]: *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte: Genres – Medien – Techniken*. Bielefeld: Transcript 2015. S.127 – S.158, hier S.135f.

<sup>489</sup> Grollner, Balduin: *Der große Rubin*. In: Ders.: *Dagobert Trostler. Taten und Abenteuer des Wiener Sherlock Holmes*. Stuttgart: Henry Goverts 1967. S.84 – S.107, hier S.84

<sup>490</sup> Ders.: *Anonyme Briefe*. In: ebd. S.53 – S.83, hier S.72

auch falsch sein können. Wie bei Doyle ist das Milieu, in dem ermittelt wird, hauptsächlich das des hohen Bürgertums bzw. niederen Adels, wobei die Wiener High Society eine genauso negative Einstellung gegenüber der Polizei pflegt wie die Romangesellschaft in den Sherlock Holmes-Abenteuern – so weiß sogar Doktor Weinlich, Dagoberts Vertrauter bei der Polizei, dass „bei derlei Untersuchungen, wenn sie die Polizei in die Hand nimmt, nie etwas Vernünftiges herauskommt.“<sup>491</sup>

Der „Wiener Sherlock Holmes“<sup>492</sup> ist Junggeselle, hat allerdings eine Schwäche für Frauen und ist im Gegensatz zu DoYLES Außenseiter-Figur auch ansonsten vollkommen als „social animal“<sup>493</sup> zu bezeichnen. Seine Fälle sind zumeist weniger schwerwiegend als Holmes‘ (wie z.B. Kartenzählen, Diebstahl, Erpressung, Fälschung), allerdings ist, wenn ein Skandal droht, häufig die Ehre und der gesellschaftliche Ruf wichtiger Persönlichkeiten in Gefahr. Somit „repariert, versichert und überwacht [Dagobert] Reputationen“,<sup>494</sup> ohne dass die Öffentlichkeit oder die Polizei davon erfahren (weswegen er die Verbrecher\*innen auch nie der Polizei ausliefert, sondern ihnen andere Strafen, wie etwa die Verbannung aus Wien auferlegt). Für Chiara Giacobbe stellt diese andere Verfahrensweise einen entscheidenden Unterschied zwischen den beiden Detektiven dar, der auch stereotypisch den Moralkodex der Gesellschaft, in der sie jeweils leben, widerspiegelt – auf der einen Seite die zugeknöpft strenge viktorianische, auf der anderen Seite die laxere Habsburger Gesellschaft der Jahrhundertwende, in der die Dinge auf „österreichischem Weg“ aus der Welt geschafft werden:

Holmes lives by a clear and inflexible code. Criminals must be punished. [...] In this, at least, Sherlock Holmes is a product of Victorian society. [...] Trostler, too, lives by a moral code, but a far more nuanced and flexible one. For Trostler, exacting justice often takes a back seat to preserving reputations. If the cost of avoiding a scandal is allowing the miscreant to escape, then, for Herr Dagobert, that's a small price to pay.<sup>495</sup>

Ein weiterer wichtiger Unterschied zu den Holmes-Geschichten ist, dass hier die Erzählerfunktion vom Detektiv selbst übernommen wird, der seinem Freund Grumbach und dessen neugieriger Gemahlin Violet anekdotenhaft beim Kaffeetrinken von seinen Fällen berichtet. Zwar findet manchmal sogar im Raucherzimmer des Gastgebers der Erstkontakt mit den Klient\*innen statt, trotzdem werden weder die Grumbachs, noch die Lesenden in Dagoberts weitere Aktivitäten eingeweiht – und das nächste Mal, wenn er erzählt, ist der Fall schon gelöst. Aus diesem Grund könnte man die Trostler-Geschichten mit Clemens Peck auch als „»erlebte[...] Novellen« des erzählenden Detektivs“<sup>496</sup> beschreiben.

Auch der heute relativ vergessene, zu Beginn des 20. Jahrhunderts aber extrem produktive Kriminal- und Filmschriftsteller Paul Rosenhayn orientierte sich bei den Detektiverzählungen, die

---

<sup>491</sup> Ders.: *Eine teure Depesche*. In: ebd. S.132 – S.157, hier S.141

<sup>492</sup> Peck: *Im Panikraum des Liberalismus*. In: Ders. [u.a.] [Hrsg.]: *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte*, S.127

<sup>493</sup> Giacobbe, Chiara: *Foreword*. In: Groller, Balduin: *The Adventures of Dagobert Trostler. Vienna's Sherlock Holmes*. Wrocław: Kazabo 2017. S.iiiif., hier S.iii

<sup>494</sup> Peck: *Im Panikraum des Liberalismus*. In: Ders. [u.a.] [Hrsg.]: *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte*, S.141

<sup>495</sup> Giacobbe: *Foreword*. In: Groller: *The Adventures of Dagobert Trostler*, S.iiiif.

<sup>496</sup> Peck: *Im Panikraum des Liberalismus*. In: Ders. [u.a.] [Hrsg.]: *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte*, S.138

er während des Ersten Weltkrieges schrieb und die auch verfilmt wurden,<sup>497</sup> vage an Sherlock Holmes. Seine Figur ist der amerikanische Privatdetektiv Joe Jenkins, „der scharfsinnigste Mann in Europa“;<sup>498</sup> der überall auf dem alten Kontinent Fälle löst. Zwar gibt es kein durchgehendes, wiedererkennbares Muster, nach dem die Geschichten gestrickt sind, allerdings ähneln manche der Erzählungen Doyles Schema, indem z.B. wie bei den Sherlock Holmes-Abenteuern zu Beginn eine Demonstration der genialen Detektionsgabe des Detektivs erfolgt, bevor von den Fakten des neuen Falles – dieser ist immer ein Mordfall – berichtet wird.<sup>499</sup> Rosenhayn experimentierte allerdings auch mit der Form der Detektivgeschichte: So entpuppt sich etwa in der in reiner Briefform gehaltenen Erzählung *Proszeniumsloge Nr.1* (genau wie in Agatha Christies Jahrzehnte später verfasstem Roman *The Murder of Roger Ackroyd*) der Ich-Erzähler als Mörder. Darüber hinaus nutzte der Autor die Joe Jenkins-Stories immer wieder, um Kritik an den herrschenden Zuständen (kriegsbedingte Arbeitslosigkeit, Sensationslust der Medien ect.) zu üben.

### 1.2.3 Rezeption und Einfluss der ‚Golden Age‘-Autor\*innen

Im letzten Unterkapitel konnte festgestellt werden, dass die deutschen und österreichischen Autor\*innen vor und während des Ersten Weltkrieges sowohl die im deutschsprachigen Raum entstandene Tradition weiterentwickelten, als auch unter dem Einfluss des „übermächtigen“ Sherlock Holmes standen. Es stellt sich daher die Frage, ob und auf welche Weise die angelsächsischen Autor\*innen der 20er und 30er Jahre rezipiert wurden: Welche Schriftsteller\*innen waren dem deutschsprachigen Publikum bzw. den deutschsprachigen Autor\*innen durch Übersetzungen bekannt? Wurde die ‚Golden Age‘-Tradition aufgegriffen, bzw. inwieweit war dies überhaupt möglich?

Wie Carsten Würmann anmerkt, wurde der Kriminalroman der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur aus heutiger Perspektive, sondern bereits aus jener der Zeitgenoss\*innen als „eine englisch-amerikanische Angelegenheit“<sup>500</sup> betrachtet, denn infolge des durch Doyles Werke entstandenen Booms dominierten die angelsächsischen Schriftsteller\*innen den deutschsprachigen Buchmarkt – sowohl durch die im Hamburger Albatross-Verlag herausgegebenen Originalausgaben,<sup>501</sup> als auch durch Übersetzungen. So waren Ende der 20er Jahre nicht nur sämtliche

---

<sup>497</sup> Vgl. Hesse, Sebastian: *Kamera-Auge und Spürnase. Der Detektiv im frühen deutschen Kino*. Basel [u.a.]: Stroemfeld 2003. S.186

<sup>498</sup> Rosenhayn, Paul: *Das Haus im Schatten*. In: Ders.: *Elf Abenteuer des Joe Jenkins*. Straßburg [u.a.]: Singer 1915. S.117 – S.134, hier S.127

<sup>499</sup> Vgl. ebd., S.120

<sup>500</sup> Würmann, Carsten: *Deutsche Kommissare ermitteln. Der Kriminalroman im ‚Dritten Reich‘*. In: Delabar, Walter / Denkler, Horst / Schütz, Erhard [Hrsg.]: *Banalität mit Stil. Zur Widersprüchlichkeit der Literaturproduktion im Nationalsozialismus*. Bern [u.a.]: Lang 1999. S.217 – S.240, hier S.220

<sup>501</sup> Wie Würmann angibt, waren bei Albatross in zwei Reihen, dem „Albatross Crime Club“ und dem „Albatross Mystery Club“, rund 200 englische und amerikanische Kriminalromane verfügbar. Vgl. Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda*, S.59

Werke Poes<sup>502</sup> und Chestertons,<sup>503</sup> sondern auch erste Romane Christies auf Deutsch verfügbar: 1927 erschien *The Murder on the Links (Der Mord auf dem Golfplatz)* im Georg Müller Verlag sowie *The Secret of the Chimneys (Die Memoiren des Ministers)* bei Moewig & Höffner; 1928 folgte ihr Bestseller *The Murder of Roger Ackroyd (Roger Achroyd und sein Mörder)* im Drei Masken Verlag, ein Jahr später schließlich ihr erster Poirot-Roman *The Mysterious Affair at Styles (Das geheimnisvolle Verbrechen in Styles)* bei Georg Müller.<sup>504</sup> Die immer kürzeren Abstände zwischen der Originalausgabe und der deutschen Übersetzung Anfang der 30er Jahre zeugen, so Marjolijn Storm, von der immer größer werdenden Popularität der Autorin, wobei besonders bezeichnend ist, dass *Murder on the Orient Express* in Deutschland sogar im selben Jahr (1934, als *Die Frau im Kimono*) publiziert wurde wie in England.<sup>505</sup> Christie hatte zu diesem Zeitpunkt den Durchbruch auf dem deutschsprachigen Markt geschafft, was auch dadurch deutlich wird, dass man sie auf dem Cover von *Der ballspielende Hund (Dumb Witness, 1937/ Übersetzung 1938)* als „berühmteste Kriminalschriftstellerin unserer Zeit“ bezeichnet.<sup>506</sup> Bedenkt man, dass bis 1945 im deutschsprachigen Raum insgesamt 26<sup>507</sup> ihrer 29 auf Englisch erschienen Werke publiziert wurden, während viele andere Autor\*innen von Detektivromanen noch relativ unbekannt waren, erscheint es kein abwegiger Gedanke, dass die Autorin damals genau wie heute vom deutschsprachigen Publikum als Inbegriff des klassischen englischen Detektivromans rezipiert wurde:

[...] of the relatively few English-language authors who have been translated and despite the fact that Anglo-Saxon detective fiction dominated the market for a long time she was able to become an archetype of the genre, probably even more so than in Britain.<sup>508</sup>

Im Gegensatz zu Christies Werken erfolgte die Veröffentlichung der Romane anderer ‚Golden Age‘-Autor\*innen erst verspätet in den 30er Jahren und zumeist eher zögerlich: Zwar wurden vor dem Zweiten Weltkrieg 11 der 14 Ellery Queen-Abenteuer publiziert,<sup>509</sup> allerdings z.B. nur fünf von Anthony Berkeleys 17 Detektivromanen<sup>510</sup> und ebensoviele von Dorothy Sayers 14 Büchern um Lord Peter.<sup>511</sup> Da von Margery Allingham nur zwei ihrer 14 bis dahin auf Englisch erschienenen Werke – *Flowers for the Judge (Blumen für den Richter, 1937)* und *Death of a Ghost (Ein Gespenst stirbt, 1939)*<sup>512</sup> – veröffentlicht wurden, sowie von Rex Stout überhaupt nur einer von zehn Romanen (*Fer-de-lance* als *Ein dicker Mann trinkt Bier, 1938*),<sup>513</sup> ist davon

<sup>502</sup> Vgl. Schädel: *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur*. [Bd. II]. S.110

<sup>503</sup> Vgl. ebd [Bd. I], S.160ff.

<sup>504</sup> Vgl. ebd., S.162 – S.166

<sup>505</sup> Vgl. Storm: *Agatha Christie's The mysterious affair at Styles in German and Dutch translation*, S.66

<sup>506</sup> Vgl. ebd., S.65

<sup>507</sup> Da es für österreichische und deutsche Verlage ab 1939 ein Übersetzungsverbot gab, muss darauf hingewiesen werden, dass 17 dieser 26 Übersetzungen in Österreich und Deutschland vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden, während die anderen 8 Werke während des Krieges in der Schweiz publiziert wurden.

<sup>508</sup> Storm: *Agatha Christie's The mysterious affair at Styles in German and Dutch translation*, S.57

<sup>509</sup> Vgl. Schädel: *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur* [Bd. II], S.116ff.

<sup>510</sup> Vgl. ebd. [Bd. I], S.72

<sup>511</sup> Vgl. ebd. [Bd. II], S.182

<sup>512</sup> Vgl. ebd. [Bd. I], S.26

<sup>513</sup> Vgl. ebd. [Bd. II], S.242

auszugehen, dass die im ersten Kapitel dieser Arbeit analysierten Autor\*innen im deutschsprachigen Raum nahezu unbekannt waren.

Obwohl also angenommen werden kann, dass die breitere Rezeption der meisten ‚Golden Age‘-Autor\*innen durch die Sprachbarriere verspätet einsetzte, gelang es ihnen, auch im deutschsprachigen Raum das Qualitätsmerkmal zu setzen: So stellte etwa Albrecht E. Günther Mitte der 30er Jahre fest, dass die Meisterwerke des Genres allesamt von Engländer\*innen verfasst worden seien,<sup>514</sup> während Werner Schickert mit Bedauern anmerkte, dass es keine deutschsprachigen Schriftsteller\*innen gebe, denen „diese Sache“<sup>515</sup> ebenso liege wie den angelsächsischen Autor\*innen. Wenn es um konkrete Beispiele geht, so wurden neben Doyle und Chesterton, der sogar von Gegner\*innen des Detektivromans positiv besprochen wurde,<sup>516</sup> Christie und besonders Sayers hervorgehoben: Letztere wurde sogar noch 1939 als „anerkannt höchste Vertreterin ihres Faches“<sup>517</sup> bezeichnet, die nicht nur „die besten Kriminal-Romane“<sup>518</sup> schreibe, „die uns in Deutschland zugänglich sind,“<sup>518</sup> sondern welche, so Thielke, als Romane überhaupt „über dem Durchschnitt stehen.“<sup>519</sup> Diese Wertschätzung mag bemerkenswert erscheinen, wenn man bedenkt, dass insgesamt nur fünf ihrer Wimsey-Abenteuer auf Deutsch verfügbar waren und das erste davon erst 1936 (also fast zehn Jahre nach ihrem Erscheinen auf dem literarischen Feld) übersetzt wurde, lässt sich aber wahrscheinlich damit erklären, dass sie sich gerade in den späteren, auf Deutsch übertragenen Werken immer mehr dem Gesellschaftsroman zuwandte.

Fest steht jedenfalls, dass diejenigen Kritiker\*innen, die nicht die Kriminalliteratur als Ganzes verteufelten, sehr wohl zwischen „guten“ und „schlechten“ englischsprachigen Autor\*innen unterschieden. Dies lässt sich gut am Beispiel von Edgar Wallace zeigen, dessen Werke ab Mitte der 20er Jahre massenhaft ins Deutsche übersetzt wurden<sup>520</sup> und sehr polarisierten: Einerseits gilt Wallace als einer der zu dieser Zeit am meistgelesenen Autor\*innen, der in Deutschland fast größere Erfolge feiern konnte als in seiner Heimat, andererseits wurden seine, sich einer genauen Einordnung entziehenden, aber zumeist unter den Thriller subsumierten Bücher als Trivilliteratur der allerschlimmsten Sorte scharf kritisiert. Es soll nur am Rande bemerkt werden, dass diese Haltung sich auch in der Nachkriegszeit nicht geändert hat: Während Wallace mittlerweile in englischsprachigen Sekundärliteraturwerken durchaus als „one of the masters of the pure ‚thriller‘“<sup>521</sup> gefeiert wird, stellen seine Werke für deutsche Kritiker\*innen immer noch

---

<sup>514</sup> Vgl. Günther, Albrecht E.: *Die Welt der Detektive*. In: *Deutsches Volkstum: Monatsschrift für das deutsche Geistesleben*. Jg.17 (1935) Nr.2. S.510 – S.514, hier S.513f.

<sup>515</sup> Schickert, Werner: *Absinken des Kriminalromans?* In: *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde*. Jg.35 (1932/33). Nr.5. S.247

<sup>516</sup> Vgl. Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*, S.42

<sup>517</sup> Fehr, Bernhard: *Der Roman «Aufruhr in Oxford» von Dorothy Sayers*. In: Ders.; Wildi, Max [Hrsg.]: *Von Englands geistigen Beständen: ausgewählte Aufsätze*. Frauenfeld: Huber 1944. S.193ff, hier S.195

<sup>518</sup> Bendorff, Werner: *Über einige Kriminalromane*. In: *Das deutsche Wort*. Jg.15 (1939) Nr.3. S.176 – S.179, hier S.178

<sup>519</sup> Thielke, Karl: *Der englische Kriminalroman*. In: *Die Buchbesprechung*. Jg.3 (1939) Nr.2. S.42f., hier S.43

<sup>520</sup> Laut Mirko Schädel wurden zwischen 1924 und 1939 rund 100 von Wallaces Werken übersetzt. Vgl. Schädel: *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur* [Bd. II], S.300 – S.312

<sup>521</sup> Harvey, Paul: *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press 1967<sup>4</sup>. S.867

„reine[...] Sensationswerk[e]“<sup>522</sup> oder „flache ‚Mystery Stories‘“<sup>523</sup> dar – was erneut die schon in dieser Arbeit konstatierte, speziell „deutsche“ Ablehnung gegenüber Unterhaltungsliteratur belegt.

Was nun den Einfluss der angelsächsischen Autor\*innen auf deutsche Schriftsteller\*innen betrifft, so muss festgestellt werden, dass Wallaces Stil in den 30er Jahren vielfach imitiert wurde, während die ‚Golden Age‘-Bewegung nur wenige Nachahmer\*innen fand; als konkreteste Beispiele sind hier zwei Romane Frank Arnaus sowie die nach dem Vorbild des ‚Detection Club‘-Gemeinschaftswerkes *The Floating Admiral* (1931) von deutschen Autor\*innen im Kollektiv verfasste Kriminalgeschichte *Die verschlossene Tür* (1933) zu nennen, auf die in Kapitel II. 2.2.2 noch genauer eingegangen wird. Diese Tatsache überrascht nicht, vollzog sich doch, wie schon oben erwähnt, die Rezeption der meisten Autor\*innen erst verspätet, bzw. wurde durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges vollkommen verhindert. So wurde die für die Tradition des klassischen Detektivromans zentrale Idee des ‚Fair Play‘ erst Ende der 30er Jahre langsam mit den Übersetzungen in den deutschsprachigen Raum importiert. Hervorzuheben sind hier die schon 1933 in die Schweiz emigrierten Schriftsteller Dieter Cunz, Oskar Seidlin und Richard Plant, die unter dem Namen Stefan Brockhoff ab Mitte der 30er Jahre mehrere Kriminalromane gemeinsam verfassten und damit eines der ersten Autorenkollektive des deutschsprachigen Raums darstellten.<sup>524</sup> Zwar folgten diese Werke durch ein untypisch großes Figurenpersonal und der Tatsache, dass neben dem immer vorkommenden Kriminalkommissar Wienert diverse wechselnde Figuren Ermittlungsarbeit leisten, nicht unbedingt dem ‚Golden Age‘-Schema, allerdings formulierten die Autoren 1937 als Vorwort für den Detektivroman *Drei Kioske am See* mit den *Zehn Geboten für den Kriminalroman* einen Regelkatalog, der sehr an Knox und Van Dine erinnert und die Philosophie des ‚Fair Play‘ in den Mittelpunkt stellt:

Ein Kriminalroman ist ein Spiel. Ein Spiel zwischen den einzelnen Figuren des Romans und ein Spiel zwischen Autor und Leser. Auf den ersten Blick scheint der Autor sehr im Vorteil. Er teilt die Karten aus und wacht eifersüchtig darüber, daß sein Partner nur eine ganz bestimmte Auswahl in die Hand bekommt. Aber gerade darum, gerade weil er wie ein lieber Gott die Lose schütteln und austeilen darf, sollte es ihm eine Pflicht sein, seine Leser beim Spiel nicht zu betrügen und gewisse Gesetze einzuhalten, ohne die jeder Kriminalroman zu einem unfairen Schwindel wird.<sup>525</sup>

Interessanterweise provozierte die Publikation von Brockhoffs Regeln eine Reaktion, die der Kritik Chandlers am klassischen Detektivroman ähnelte: In einem „offenen Brief“ kritisierte der Schweizer Autor Friedrich Glauser nicht nur, dass das Autorenkollektiv seine Regeln fast wörtlich aus den Statuten des ‚Detection Club‘ übernommen habe und dass vieles davon ohnehin selbstverständlich sei, sondern betonte auch die Notwendigkeit des Kriminalromans, sich über statische Regeln hinwegzusetzen, da er nur dann zu einem Kunstwerk erhoben werden könne,

---

<sup>522</sup> Wölcken: *Der literarische Mord*, S.163

<sup>523</sup> Schmidt-Henkel: *Kriminalroman und Trivilliteratur*. In: Žmegač [Hrsg.]: *Der wohltemperierte Mord*, S.172

<sup>524</sup> Vgl. Ott, Paul: *Mord im Alpenglühen. Der Schweizer Kriminalroman – Geschichte und Gegenwart*. Wuppertal: NordPark 2005. S.38

<sup>525</sup> Brockhoff, Stefan: *Zehn Gebote für den Kriminalroman*. In: *Zürcher Illustrierte*, 5.2.1937. S.173f., hier S.173

wenn er wirkliche Menschen mit Einfühlungsvermögen und Fehlern zeige und keine „Denkmaschinen“.<sup>526</sup> Glauser gibt der sich durch Psychologie und Atmosphäre auszeichnenden „französischen Schule“ den Vorzug gegenüber der englischsprachigen Autor\*innen und nennt George Simenon, dessen Kommissar Maigret als Vorbild für seinen eigenen Wachtmeister Studer diente, als Lehrmeister. Möglicherweise hätte der ebenfalls 1937 an den Herausgeber der *Zürcher Illustrierten* gesendete Brief das Potential gehabt, zumindest in der Schweiz den Ansatz einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Kriminalroman zu entfachen, jedoch wurde er nie veröffentlicht.<sup>527</sup>

Es muss allerdings an dieser Stelle angemerkt werden, dass es neben den genannten Schweizer Autoren auch einen österreichischen Schriftsteller gab, der die Spielart der ‚Golden Age novel‘ vehement verteidigte: Edmund Finke, der ab 1935 nicht direkt rassistische, aber doch sehr rechtsgerichtete (und heute wegen der langatmigen metaphysischen Erklärungen schlicht unlesbare) Kriminalromane veröffentlichte und als der vielleicht bekannteste deutschsprachige Vertreter der Gattung im Nationalsozialismus gilt, bevorzugte – obwohl schon seit 1931 Parteimitglied der NSDAP – kurioserweise englische Settings sowie die Figur des englischen Gentleman-Amateurdetektivs.<sup>528</sup> Auch verfasste er mehrere Aufsätze, in denen er die Einhaltung der Gesetzlichkeiten forderte – so äußerte er sich etwa 1938 in der Literaturzeitschrift *Die Literatur*:

Die Konstruktion muß logisch haltbar sein. Die Psychologie muß den Erfahrungen der allgemeinen Kriminologie entsprechen. [...] Es sollen etliche verdächtige Personen vorhanden sein, die zur Zeit der Tat zeitlich und räumlich vereinigt werden müssen. Jeder Roman sollte ein logisches, ein psychologisches und ein technisches Grundproblem vereinigen. Der Täter darf niemals ein Außenseiter, weder wahnsinnig noch rauschgiftkrank sein.<sup>529</sup>

Insgesamt kann also mit Patrick Bühler abschließend festgestellt werden, dass im deutschsprachigen Raum „von der Rezeption her gesehen vor 1945 langsam die Morgenröte des ‚goldenen Zeitalters‘“<sup>530</sup> aufzog – zumindest manche der ‚Golden Age‘-Autor\*innen erreichten in den 30er Jahren eine bestimmte Bekanntheit, wodurch kurz vor dem Zweiten Weltkrieg eine gewisse Einflussnahme auf die Autor\*innen von Kriminalliteratur spürbar wurde. Diese Entwicklung wurde jedoch durch die sich verändernden politischen Bedingungen und den kriegsbedingten Feindbildcharakter Englands rasch abgebrochen.

---

<sup>526</sup> Vgl. Glauser, Friedrich: *Offener Brief über die »Zehn Gebote für den Kriminalroman«*. In: Ders.; Göhre, Frank [Hrsg.]: *Wachtmeister Studers erste Fälle*. Zürich: Arche 1986. S.181 – S.191, hier S.188f.

<sup>527</sup> Vgl. Göhre, Frank: *Editorische Anmerkungen*. In: ebd. S.192 – S.199, hier S.199

<sup>528</sup> Vgl. Rottensteiner, Franz: *Edmund Finke. Biographie*. In: Walter, Claus-Peter [Hrsg.]: *Lexikon der Kriminalliteratur: Autoren, Werke, Themen, Aspekte. Bd. 1: Autoren A – SK*. Meitingen: Corian 1993 – 2014 [Loseblattausgabe]. S.1 – S.8, hier S.2 – S.4

<sup>529</sup> Finke, Edmund: *Über den Kriminalroman*. In: *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde*. Jg.41 (1938/39) Nr.6. S.333 – S.335, hier S.334

<sup>530</sup> Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*, S.67

#### 1.2.4 Der Kriminalroman im Nationalsozialismus

Immer wieder wurde (wie schon in Kapitel II.1.1 erwähnt) darauf hingewiesen, dass der Kriminalroman seine Wurzeln in der Demokratie habe, dieser, sowie ihren Errungenschaften – wie etwa dem Recht auf einen fairen Prozess – grundlegend verpflichtet sei und aus diesem Grund nicht in einem totalitären Staat existieren könne. Howard Haycraft formulierte diesen Gedanken als Erster in seinem Werk *Murder for Pleasure*:

For the detective story is and always has been essentially a democratic institution; production on any large scale only in democracies; dramatizing, under the bright cloak of entertainment, many of the precious rights and privileges that have set the dwellers in constitutional lands apart from those less fortunate.<sup>531</sup>

Dennoch erfreute der Kriminalroman sich entgegen aller Vorbehalte, wie Carsten Würmann durch seine Grundlagenforschung beweisen konnte, „auch im nationalsozialistischen Deutschland einer außerordentlichen Popularität.“<sup>532</sup> Trotz der Machtübernahme Hitlers im Jahr 1933 wurden vor dem Zweiten Weltkrieg keinerlei Maßnahmen ergriffen, um die Verbreitung englischsprachiger Werke einzudämmen – diese durften, da Unterhaltungsliteratur nicht als wichtig erschien, bis in das Jahr 1939 übersetzt werden; und auch auf der ab 1935 immer wieder aktualisierten ‚Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums‘ fanden sich kaum Kriminalromane.<sup>533</sup> Dieser Kurs änderte sich erst mit der ‚Liste der für Jugendliche und Büchereien ungeeigneten Druckschriften‘ (1940), welche Agatha Christies Werke genauso bannte wie jene von Ellery Queen oder Edgar Wallace und die Leihbuchhändler\*innen dazu zwang, ihre Bestände zu „säubern“, oder diese unter Verschluss zu nehmen.<sup>534</sup> Anfang 1941 wurde schließlich das Verbot erlassen, Detektivromane angelsächsischer Herkunft zu verkaufen; 1942 folgte das ‚Verzeichnis englischer und nordamerikanischer Schriftsteller‘.

Neben den jahrelang eher laxen Verbotsbestimmungen kann auch die in der Öffentlichkeit eingonnommene Haltung in Bezug auf die ideologisch „fragwürdige“ Gattung als eine paradoxe bezeichnet werden: Einerseits blieben die angelsächsischen Autor\*innen, die die Mehrheit der Kritiker\*innen bevorzugte, auch 1939 noch der Bezugspunkt der Rezensent\*innen,<sup>535</sup> andererseits schien die Ablehnung dieser Werke im Nationalsozialismus eine zwingende, handelte es sich hier doch um den „Einbruch eines fremden Geistes.“<sup>536</sup> Zur Diskussion stand jedoch, ob die als „undeutsch“ empfundene Gattung, die als ein „spezifisches Erzeugnis der bürgerlichen Gesellschaft, kapitalistischer, westlicher und vor allem angelsächsischer Prägung“<sup>537</sup> wahrgenommen wurde, grundsätzlich dem inneren deutschen Wesen widerspreche, oder ob ein von den

---

<sup>531</sup> Haycraft: *Murder for Pleasure*, S.313

<sup>532</sup> Würmann, Carsten: *Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus*. In: Franceschini, Bruno [Hrsg.]: *Verbrechen als Passion: neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Berlin: Weidler 2004. S.143 – S.186, hier S.146

<sup>533</sup> Vgl. Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda*, S.118

<sup>534</sup> Vgl. ebd., S.140

<sup>535</sup> Vgl. z.B. Anonym: *Möglichkeiten des Kriminalromans*. In: *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde*. Jg.41 (1938/39) Nr.10. S.583f.

<sup>536</sup> Thier, Erich: *Über den Detektivroman*. In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. II]. S.483 – S.499, hier S.485

<sup>537</sup> Ebd., S.484f.

Einflüssen der angelsächsischen Kultur- und Geisteshaltung gereinigter Kriminalroman denkbar wäre. Während etwa Helmut Günther eine generelle ideologische Unvereinbarkeit zwischen dem Kriminalroman und dem Dritten Reich konstatierte, da die Gattung seiner Ansicht nach nur als Reflexion der am deutlichsten in den angelsächsischen Ländern umgesetzten Zivilisationsform existieren könne,<sup>538</sup> glaubten andere Kritiker\*innen – wie Erich Thier, der sich eine Anknüpfung an die Tradition Schillers, Kleists und Droste-Hülshoffs wünschte<sup>539</sup> – sehr wohl an ihre Reformierbarkeit.

In der Realität strebten die Machthaber, die weder die große Popularität des Kriminalromans, noch die durch das Verbot angelsächsischer Literatur entstandene Lücke auf dem Buchmarkt ignorieren konnten, ab 1939 durch ein aktives Eingreifen in die deutsche Kriminalromanproduktion den Versuch der Etablierung eines spezifisch „guten, deutschen Kriminalroman[s]“<sup>540</sup> an. Dieser wurde nicht nur gefordert, sondern auch durch Vorgaben des Propagandaministeriums „unterstützt“, welche in Erich Langenbachers<sup>541</sup> Artikel „>Der Teufel spielt Verstecken< oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans“ (1939) zum Ausdruck kamen: In diesem Beitrag kritisiert Langenbacher die klischeehaften Figuren sowie den Hang zum Ausländischen, besonders Angelsächsischen, in den Werken der deutschen Kriminalschriftsteller\*innen und stellt fest, dass diese ihre Handlungen ins Ausland verlegen, um sich so der Verantwortung zu entziehen, „die ein in Deutschland selbst, unter deutschen Menschen spielender Kriminalroman zu erfüllen hat.“<sup>542</sup> Seiner Meinung nach ist es die Aufgabe des Kriminalromans, erzieherische Wirkung zu erlangen: und zwar dadurch, dass er in realistischer Weise – nach Vorbild der Kriminalberichterstattung in den Zeitungen – den erfolgreichen Kampf der deutschen Polizei gegen Berufsverbrecher\*innen darstelle. Die Forderungen Langenbachers wurden im Jahr darauf von Sebastian Losch noch einmal konkret zusammengefasst:

Die neue Schrifttumsgruppe muß in Form, Ausstattung, und Inhalt den politischen, nationalen und sozialen Begebenheiten unserer Zeit Rechnung tragen. Sie muß von feindstaatlichen Einflüssen völlig frei sein und sich, was das Gebiet des Kriminalromans anbetrifft, jeder Bezugnahme auf Scotland Yard und die englische Polizei enthalten. Im Gegenteil: die Achtung vor der deutschen Kriminalpolizei und ihren in aller Welt anerkannten Leistungen sind Grund genug, der Arbeit unserer Polizei im deutschen Kriminalroman genügend Raum zu geben. – Bei der Darstellung der Spannung zwischen Verbrecherwelt und den Organen der Obrigkeit muß eindeutig Stellung für Staat und Polizei bezogen und die Gefahr einer falschen Sentimentalität vermieden werden.<sup>543</sup>

---

<sup>538</sup> Vgl. Günther, Helmut: *Der Kriminalroman und die angelsächsischen Länder*. In: *Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht*. Jg.40 (1941). S.250 – S.258

<sup>539</sup> Vgl. Thier: *Über den Detektivroman*. In: Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. II], S.498

<sup>540</sup> Brunner-Ebersperg, G.: *Wie stehen wir zum Kriminalroman? Kriminalroman: Ja oder nein?* In: *Zeitschrift der Leihbücherei*. Jg.11 (1942) Nr.1. S.14f., hier S.15

<sup>541</sup> Erich Langenbacher war Ministerialrat im Propagandaministerium und Chefredakteur des *Großdeutschen Leihbüchereiblatts*, welches extra zum Zweck der Lenkung gegründet worden war. Vgl. Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda*, S.55

<sup>542</sup> Langenbacher: >Der Teufel spielt Verstecken<, S.38

<sup>543</sup> Losch, Sebastian: *Unterhaltungsschrifttum der Leihbüchereien – so oder so?! Ein Rechenschaftsbericht*. In: *Großdeutsches Leihbüchereiblatt*. Jg.2 (1940) Nr.4. S.41f., hier S.42

Neben der Pflicht, die Leistungen der deutschen Polizei hervorzuheben, betont er in diesem Aufsatz auch die Notwendigkeit, die Schilderung von Verbrechen nur sparsam einzusetzen und schlägt vor, sich, anstatt unrealistische, spektakuläre Mordfälle zu beschreiben, lieber der Frage nach der Vererbung von Verbrechereigenschaften zuzuwenden.<sup>544</sup>

Um sicherzustellen, dass die Autor\*innen die Erwartungen des Propagandaministeriums auch erfüllten, erhielten einige von ihnen eine besondere „Betreuung“ durch die neu eingerichtete Beratungsstelle für Kriminalschrifttum: Nicht nur wurden sie luxuriös einquartiert und mit Papier versorgt, sondern auch in Polizeidienststellen durch Vorträge zu kriminalistischen Themen sowie zu den organisatorischen Abläufen der Polizeiarbeit geschult.<sup>545</sup> Somit kann durchaus festgestellt werden, dass eine ganze Reihe an Kriminalromanen der fortgeschrittenen Kriegsjahre in Zusammenarbeit mit dem Reichskriminalpolizeiamt entstand.

Dennoch waren die deutschen Autor\*innen in Bezug auf den Handlungsort ihrer Kriminalromane durchaus mit einem Problem konfrontiert, denn das geforderte Verlegen des vor dem Krieg zumeist in den angelsächsischen Ländern angesiedelten Geschehens in das Dritte Reich erschien gefährlich: Einerseits „durfte“ es im nationalsozialistischen Deutschland keine wirklichen Verbrechen geben – so nennt Langenbucher etwa Passfälschungen als Beispiel für ein Verbrechen, das selbst im Dritten Reich existieren könnte<sup>546</sup>–, andererseits wurde die gewünschte Realistik in der totalitären Gesellschaftsform zum Problem, da die Autor\*innen sich „letztlich nicht sicher sein [konnten], ob die von [...] [ihnen] ausgewählten Komponenten alltäglichen Lebens mit der ideologisch gewünschten Vorstellung von alltäglichem Leben übereinstimmen.“<sup>547</sup> So wählten die einen Ausweg suchenden Kriminalschriftsteller\*innen als Handlungsort häufig entweder das nicht-angelsächsische Ausland (etwa neutrale Staaten wie die Schweiz oder exotische Länder wie Südamerika),<sup>548</sup> oder Deutschland in den Jahren vor 1933.<sup>549</sup>

Auch die Figurenkonzeption wurde durch die Forderungen des Propagandaministeriums sehr eingeschränkt. Zwar besaß der als Feindpropaganda betrachtete Privat- oder Amateurdetektiv, wie in den letzten Kapiteln dieser Arbeit deutlich wurde, ohnehin kaum Tradition in Deutschland, dennoch durfte der ermittelnde Polizeikommissar auf keinen Fall an den auf eigene Faust operierenden, englischen Detektiv erinnern. Aus diesem Grund wurden die Polizisten des nationalsozialistischen Kriminalromans nicht nur mit Eigenschaften wie Hartnäckigkeit, Ernsthaftigkeit, Effizienz und großem Einfühlungsvermögen ausgestattet, sondern sind im Gegensatz zu Figuren wie Sherlock Holmes alles andere als Außenseiter.<sup>550</sup> Als Diener des Staates und im

---

<sup>544</sup> Vgl. ebd.

<sup>545</sup> Vgl. Linder, Joachim: *Feinde im Inneren. Mehrfachtäter in deutschen Kriminalromanen der Jahre 1943/44 und der >Mythos Serienkiller<*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Jg.28 (2003) Nr.2. S.190 – S.227, hier S.204; vgl. ebenso Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda*, S.230

<sup>546</sup> Vgl. Langenbucher: *>Der Teufel spielt verstecken<*, S.41

<sup>547</sup> Würmann: *Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus*. In: Franceschini [Hrsg.]: *Verbrechen als Passion*, S.172

<sup>548</sup> Vgl. Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda*, S.258

<sup>549</sup> Vgl. ebd., S.254

<sup>550</sup> Vgl. ebd., S.268

Dienste der Gemeinschaft halten sie sich streng an Gesetze und leben familiäre Werte, weshalb sie als Mustervorbilder für die Gesellschaft zu bezeichnen sind. Der gut funktionierende und technisch bestens ausgestattete Polizeiparapparat erscheint gleichsam als Familie, indem die Vorgesetzten häufig als streng, aber väterlich charakterisiert werden.<sup>551</sup>

Insgesamt wird Deutschland in der Kriminalliteratur des Dritten Reichs, so das Ergebnis sowohl von Carsten Würmanns, als auch von Joachim Linders Untersuchung, als „moderne Industriegesellschaft mit rechtsstaatlichen Normen“<sup>552</sup> präsentiert, wobei weitgehend auf offensichtliche NS-Ideologeme verzichtet wird. Dass diese auf den ersten Blick erstaunlich scheinende apolitische Haltung ganz den Wünschen des Propagandaministeriums entsprach, beweist der Fall des oben schon erwähnten Edmund Finke: Als schließlich auch er sich nach den Vorgaben der nationalsozialistischen Kulturpolitik richten musste und seine Werke „eindeutschte“, führte er als einer von wenigen Autor\*innen Jüd\*innen als Täter\*innen sowie böse Seitenhiebe gegen diese ein – was aber von Goebbels scharf kritisiert wurde.<sup>553</sup> Wie Würmann annimmt, ist der Hintergrund dieser zurückhaltenden Nutzung des Kriminalromans als Propagandainstrument, dass der Propagandaminister wusste, dass man authentische, populäre Unterhaltungsliteratur nicht erzwingen könne und deshalb von einer zu ideologisch aufgeladenen Kriminalliteraturkultur absah.<sup>554</sup>

Erwähnenswert ist, dass es auch zwei (bekannte) Fälle gibt, bei denen der Kriminalroman als Mittel zur Kritik am Nationalsozialismus benutzt wurde: So fügte der oben schon erwähnte Friedrich Glauser – der die Gattung grundsätzlich dazu verwendete, den Lesenden zum Nachdenken bewegende „literarische Füllsel“ unterzujubeln, ohne dass sie es merken<sup>555</sup> – in seinen dritten Wachtmeister Studer-Roman *Matto regiert* (1936) immer wieder Passagen ein, die als versteckte Kritik an Hitler und dem drohenden Kriegsausbruch interpretiert werden können,<sup>556</sup> bevor er schließlich, indem er ein Gespräch zwischen dem Wachtmeister und dem Psychiater Dr. Laduner mit einer Parteitagrede Hitlers unterlegt, sehr konkret wird:

Ein Militärmarsch verklang, und dann erfüllte eine fremde Stimme das Zimmer. Sie war eindringlich, aber von einer unangenehmen Eindringlichkeit. [...] Langsam stand Laduner auf, schritt zum sprechenden Kasten ... Ein Knack ... Die Stimme verstummte ... [...] « [...] Der Mann, der soeben sprach, hat Glück gehabt ... Wäre er zu Beginn seiner Laufbahn einmal psychiatrisch begutachtet worden, die Welt sähe vielleicht ein wenig anders aus ... »<sup>557</sup>

Während bei Glauzers Roman in der zweiten, 1943 vom Schweizer Druck- und Verlagshaus herausgegebenen Ausgabe sämtliche Bezüge zu Hitler restlos gestrichen wurden, gelang dem linken Widerstandskämpfer Adam Kuckhoff und seinem Co-Autor Peter Tarin etwas Bemer-

---

<sup>551</sup> Vgl. Linder: *Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen der dreißiger und vierziger Jahre*. In: Albrecht [u.a.] [Hrsg.]: *Alltagsvorstellungen von Kriminalität*, S.99 – S.101

<sup>552</sup> Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda*, S.272

<sup>553</sup> Vgl. Rottensteiner: *Edmund Finke. Biographie*. In: Walter [Hrsg.]: *Lexikon der Kriminalliteratur*, S.7

<sup>554</sup> Vgl. Würmann: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda*, S.273

<sup>555</sup> Vgl. Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek*, S.106

<sup>556</sup> Vgl. z.B. Glauser, Friedrich: *Matto regiert*. Zürich: Unionsverlag 1998. S.55, S.106, S.143

<sup>557</sup> Ebd., S.196f.

kenswertes: 1941, im nazistischen Deutschland einen zeitkritischen Kriminalroman zu veröffentlichen, der der Zensur standhielt und 1942 vom Jahres-Gutachtenanzeiger einen positiven Bescheid erhielt.<sup>558</sup> Indem die Handlung des (von der Detektivfigur her stark an die ‚Golden Age novel‘ erinnernden)<sup>559</sup> Werkes *Strogany und die Vermissten* nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch ins weit entfernte Russland verlegt wird, können die Autoren eine autoritäre Romangesellschaft zeigen, die unter der Herrschaft einer nur als „Er“ bezeichneten, von der Beschreibung her stark an Hitler erinnernden Figur steht.<sup>560</sup> Nicht nur lässt das plötzliche Verschwinden von Personen der höheren Gesellschaftsschichten an Deportationen denken; auch verrät die positive Charakterzeichnung einiger Nebenfiguren, die als Mitglieder einer revolutionären Bewegung verbotene Bücher versteckt haben und deren Figurenreden zeitkritische Äußerungen enthalten, die Absicht der Autoren, reale Zustände im Dritten Reich anzusprechen. Diese wird übrigens sogar in Kuckhoffs Vorwort angedeutet:

Der Wunsch des Lesers, gepflegt unterhalten zu werden, ist legitim. Und er kommt einem Wunsch auch des dichterisch verantwortungsbewussten Autors entgegen, aus dem Schatz seiner Erlebnisse und Erfahrungen Dinge zu sagen, die man nur sagen kann, wenn man sich freier gehen lässt. Die Hauptsache bleibt dabei, daß der Leser zuletzt etwas in der Hand behält, was ihm ein Stück Wirklichkeit mehr, im ganzen und im einzelnen, verstehen lässt.<sup>561</sup>

Sowohl *Matto regiert* als auch *Strogany und die Vermissten* sind Beispiele für die produktive Kraft jener als Unterhaltungsliteratur abgetanen Gattungen, welche, geschickt genutzt, die Möglichkeit offenbaren, auch innerhalb eines totalitären Staates versteckt Kritik zu üben.

### 1.2.5 Zum Kriminalroman der Nachkriegszeit

Während man der Kriminalliteratur in der DDR erst sehr zögerlich gegenüberstand, bevor man versuchte, sie als Ideologieträgerin zu instrumentalisieren,<sup>562</sup> wurde in der BRD (wahrscheinlich infolge des allgemeinen Wunsches, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges „von vorne“ zu beginnen) komplett mit der bisherigen Tradition des Kriminalromans gebrochen und verdrängt, dass es diese Gattung vor 1945 überhaupt in Deutschland gegeben habe. Schnell entstand daher das Bedürfnis, „Verpasstes“ nachzuholen: einerseits durch Übersetzungen, besonders aus dem englisch- und französischsprachigen Raum, andererseits durch die Etablierung einer neuen deutschen, eigenständigen Gattungstradition.<sup>563</sup> Dies gelang Mitte der 60er Jahre mit dem sogenannten „neuen deutschen Kriminalroman“ bzw. „Sozio-Krimi“, der den Fokus auf sozialkritische Elemente legt und die Probleme und Fehlentwicklungen der multikulturellen Gesellschaft „zum

<sup>558</sup> Vgl. Hauptamt Schrifttum bei dem Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP [Hrsg.]: *Jahres-Gutachtenanzeiger* (1942) Nr.8/9. S.66

<sup>559</sup> So ist der Detektiv Sergej Strogany ein reicher Graf mit einer brillanten Kombinationsgabe, der sich eher aus Langeweile hin und wieder detektivisch betätigt und nicht nur eine im britischen Stil erbaute Wohnung besitzt, sondern auch klassisch englisch eingerichtet ist.

<sup>560</sup> Vgl. Kuckhoff, Adam / Tarin, Peter: *Strogany und die Vermissten*. Berlin: ebooknewspress 2016. S.207ff.

<sup>561</sup> Kuckhoff, Adam: *Vorwort der Erstausgabe (1941): Strogany macht sich selbstständig*. In: ebd. S.323f, hier S.324

<sup>562</sup> Vgl. Schilling, Gerhard: *Ostdeutsche Kriminalliteratur nach der Wende. Eine thematische und gattungsgeschichtliche Untersuchung*. Marburg: Tectum 2013. S.46 – S.61

<sup>563</sup> Vgl. Beck: *Narratologische Ermittlungen*, S.78

Motor der Handlung funktionalisiert.<sup>564</sup> Ein wichtiger Vertreter der ersten Stunde ist Friedhelm Werremeier, dessen Kommissar Trimmel nicht nur die Hauptfigur zahlreicher Romane, sondern auch der ersten *Tatort*-Folgen darstellt, und vor allem über das Fernsehen das Bild des deutschen Ermittlers in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidend mitgeprägt hat. Wie Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen feststellen, ist Trimmel als Serienheld kein genialer Detektiv und auch kein isolierter Einzelkämpfer, sondern ein stark durch den bundesdeutschen Alltag geprägter Beamter, der dominant, aber fürsorglich auftritt.<sup>565</sup> Die Tatsache, dass von Werremeier, aber auch von anderen Autor\*innen, eigentlich eine Ermittlerfigur verwendet wird, die von der Konzeption her jener zur Zeit des Nationalsozialismus, aber auch jener Müllners und Temmes ähnelt, veranlasst Joachim Linder zu der These, dass trotz ihres „Vergessens“ eine durchgehende Traditionslinie von den Anfängen der Kriminalnovelle bis weit nach 1945 gezogen werden kann: Das literarisch vermittelte Polizeibild wurde, so Linder, „unbeschadet in die Zeit des ‚Dritten Reiches‘ übertragen [...] und [bestimmte] noch lange nach 1945 die Profile der unterhaltenden Polizisten in den populären Medien.“<sup>566</sup> Neben den sich durch väterliche Strenge auszeichnenden, lebensnahen Polizeifiguren ist es allerdings auch der Wunsch nach mehr Realismus bei der Darstellung der Polizeiarbeit, der den ‚neuen deutschen Kriminalroman‘ der Nachkriegszeit mit dem von den Nationalsozialisten propagierten ‚guten deutschen Kriminalroman‘ verbindet – weswegen man mit Linder durchaus betonen kann, dass paradoxerweise im Dritten Reich der Boden bereitet wurde, auf dem sich dann der deutsche Kriminalroman der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt hat.<sup>567</sup> Fest steht jedenfalls, dass eine spezifisch deutschsprachige Variante der Gattung von der englischsprachigen Tradition abgegrenzt werden kann.

---

<sup>564</sup> Ebd., S.79

<sup>565</sup> Vgl. Hickethier / Lützen: *Der Kriminalroman. Entstehung und Entwicklung eines Genres in den literarischen Medien*. In: Rucktäschel / Zimmermann [Hrsg.]: *Trivilliteratur*, S.287f.

<sup>566</sup> Linder: *Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen der dreißiger und vierziger Jahre*. In: Albrecht [u.a.] [Hrsg.]: *Alltagsvorstellungen von Kriminalität*, S.90

<sup>567</sup> Vgl. Linder: *Feinde im Inneren*, S.201f.

## 2. Analyse von Frank Arnaus Kriminalromanen

Gelesen wurden Kriminalromane in Deutschland immer, auch im „Dritten Reich“. Geschrieben wurden relativ wenige; sie sind heute alle vergessen, vielleicht mit Ausnahme der Krimis von Frank Arnaus und Weinert-Wilton [...]<sup>568</sup>

– so meinte Wilhelm Roth 1975. Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, ist der Schweizer Frank Arnaus (1894–1976), der als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Kriminalromanschriftsteller\*innen seiner Zeit gilt und als einer von wenigen Populärautor\*innen „den Spagat von der Vor- zur Nachkriegszeit“<sup>569</sup> schaffte, jedoch nahezu in Vergessenheit geraten. Dabei war der bürgerlich getaufte Heinrich Schmitt, der in seiner Wahlheimat Deutschland sowohl als Romancier, als auch als Journalist, Publizist, Kriminalist, Theaterdichter und Berater für verschiedene Unternehmen arbeitete, nicht nur durch die Bestseller *Der geschlossene Ring* und *Gesetz, das tötet* einer der populärsten Autor\*innen der Weimarer Republik,<sup>570</sup> sondern mit einer Gesamtauflage von 1,4 Millionen Werken auch der meistgelesene deutschsprachige Kriminalromanautor der unmittelbaren Nachkriegszeit.<sup>571</sup>

Arnaus Œuvre der 20er und 30er Jahre umfasst neben Spionage- und Verbrecherromanen sowie Dramen aufklärerische ‚Justizkrimis‘ und Detektivromane, aber auch den Schlüsselroman *Die braune Pest*, wegen dem sämtliche Romane des schon 1934 ausgebürgerten erklärten Nazigegegners auf die ‚Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums‘ vom 31.12.1938 gesetzt wurden, auf welcher nur wenige Werke der Unterhaltungsliteratur – und aus dem Krimigenre ansonsten nur Glausers *Matto regiert* sowie die Heftrömanserie *Harald Harst* von Walter Kabel – zu finden waren.<sup>572</sup> Die systematische Ausmusterung von Arnaus Romanen ist einerseits ein Beleg für die eindeutige politische Haltung des Autors, die sich in seinem Werk widerspiegelt, andererseits leider aber auch die Ursache dafür, dass viele seiner Romane der Weimarer Republik heute nur noch in vereinzelt Ausgaben oder überhaupt nicht mehr existieren.

Während des Zweiten Weltkrieges lebte Arnaus in Brasilien im Exil, wo er als Berater des dortigen Nachrichtendienstes arbeitete. Seine Rückkehr in die BRD 1955 markierte neben seiner erneuten Tätigkeit als Journalist gleichzeitig den Beginn seiner „zweiten“ Karriere als Kriminalautor in Deutschland, wobei er sich in Form einer 10-bändigen Romanserie zur New Yorker Polizei vor allem dem Subgenre des ‚police procedurals‘ widmete. Ähnlich wie Rex Stout engagierte der Autor sich allerdings auch selbst politisch: So prangerte Arnaus, der wie sein amerikanischer Schriftstellerkollege einige Jahre lang das Amt des Präsidenten der *Deutschen Liga für Menschenrechte* bekleidete, in kriminalistischen Untersuchungen wie *Der Fall Brühne-*

---

<sup>568</sup> Roth, Wilhelm: *Der Bürger als Verbrecher. Materialien zum deutschen Kriminalroman*. In: Schütz [Hrsg.]: *Zur Aktualität des Kriminalromans*. S.76 – S.85, hier S.79

<sup>569</sup> Ott: *Mord im Alpenglühn*, S.31

<sup>570</sup> Vgl. Schütz, Erhard: »Mit Logik allein war hier nicht weiterzukommen«. Nachwort. In: VT. S.87 – S.101, hier S.90

<sup>571</sup> Vgl. Albrecht, Günther / Böttcher, Kurt / Greiner-Mai, Herbert / Krohn, Paul Günter: *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 1: A – K*. Leipzig: Bibliographisches Institut 1974. S.28

<sup>572</sup> Vgl. Würmann: *Deutsche Kommissare ermitteln*. In: Delabar / Denkler / Schütz [Hrsg.]: *Banalität mit Stil*, S.221

Ferbach. *Autopsie eines Urteils* (1965) oder *Die Strafrechtspflege in der Bundesrepublik* (1968) Missstände an den Gerichten (wie etwa die Unterlassung der Ermittlungstätigkeit durch Weisung von Oberstaatsanwäl\*innen, parteiische Schuldprüche der Gerichte oder die Fahrlässigkeit von Gutachter\*innen) sowie die braune Vergangenheit hoher Amtsträger\*innen an; schlussendlich gelang es ihm sogar, den Bundespräsidenten Heinrich Lübke als NS-Bauingenieur zu entlarven, der für den Bau von Konzentrationslagern verantwortlich zeichnete.<sup>573</sup>

## 2.1 Von Fred Porr zu David Brewer: Detektivfiguren in Serien und Einzelwerken

In Arnauts vielfältigem Œuvre treten verschiedenste einmalig vorkommende sowie wiederkehrende Detektivfiguren auf, die entweder aus beruflichem oder privatem Interesse ermitteln. Im Gegensatz zu den klassischen Detektivromanen Allinghams und Stouts handelt es sich hierbei allerdings nicht immer um die Protagonist\*innen des Romans, sondern vor allem in den Werken der Weimarer Republik häufig um nur in wenigen Kapiteln auftauchende Nebenfiguren, die keinerlei Identifikationsmöglichkeit für die Leser\*innenschaft darstellen. So erscheint etwa der Privatdetektiv Fred Porr sowohl in den beiden (eigentlich nicht dem Genre des Kriminalromans zuzurechnenden) Werken *Der Tod im Aether* (1926) und *Lautlos wie sein Schatten* (1932), als auch in der Kurzgeschichte „Eine Kugel aus Elfenbein“ (1929) am Rande.<sup>574</sup> Zwar erfährt man insgesamt wenig über ihn selbst, dennoch ist eine charakterliche Entwicklung der Figur zum Negativen erkennbar: Während Porr in *Der Tod im Aether* den Protagonist\*innen gegen einen ausländischen Spionagedienst zur Seite steht und auch in der Kurzgeschichte im *Kriminalmagazin*, aus welcher sich dann die Handlung des Romans *Lautlos wie sein Schatten* entwickeln sollte,<sup>575</sup> positiv gezeichnet ist, ändert sich dies im zuletzt genannten Werk. Der mittlerweile berühmte gewordenen Porr wird hier als „höchste Instanz in verwickelten Kriminalfällen“ (LS1, S.37) eingeführt; dieser Eindruck wird jedoch kurz nachdem er seine Kombinationsgabe demonstriert hat (vgl. LS1, S.28 – S.31) wieder zurückgenommen, denn im nächsten Augenblick wird er von einem Gegenspieler ausgetrickst und von diesem in weiterer Folge als „kein besonderes Licht“ (LS1, S.50) bezeichnet. Einige Kapitel später heißt es:

Ich halte ihn [= Porr] zwar, von einer gewissen Berufsroutine abgesehen, für dumm. Aber gerade das befähigt ihn zu einer halsbrecherischen Waghalsigkeit, die, wenn es der Zufall will, Erfolg haben kann. (LS1, S.172)

<sup>573</sup> Vgl. Arnaut, Frank: *Geliebt Gelebt Gehasst. Ein Leben im 20. Jahrhundert*. München [u.a.]: Kurt Desch 1972. S.370ff.

<sup>574</sup> Da, wie schon erwähnt, von einigen von Arnauts Romanen aus den 20er und 30er Jahren heute keine Exemplare mehr existieren, konnte nicht ermittelt werden, ob es sich hierbei um einen in noch weiteren Werken wiederkehrenden Seriencharakter handeln könnte.

<sup>575</sup> „Eine Kugel aus Elfenbein“ erzählt aus der Perspektive eines Journalisten von den Ermittlungen zu einem Einbruch auf einem Schloss, an welchen neben diesem auch Porr und ein Kriminalkommissar beteiligt sind. Zwar stellt sich Letzterer wie in Leroux' *Le Mystère de la Chambre Jaune* schließlich als der Dieb heraus, es wird jedoch auch aufgedeckt, dass er als unehelicher Sohn des verstorbenen Schlossherrn der eigentliche Erbe und rechtmäßige Besitzer ist, der jedoch, um seine Ansprüche geltend machen zu können, erst eine versteckte Urkunde finden muss. Der drei Jahre später publizierte Roman *Lautlos wie sein Schatten* greift diesen Plot auf, stellt aber in weiterer Folge die abenteuerliche Suche nach dem Dokument in den Mittelpunkt der Handlung.

Nicht nur sein im weiteren Verlauf der Handlung immer deutlicher werdendes überbordendes Selbstbewusstsein, seine Überheblichkeit (vgl. LS1, S.166ff.) sowie der Kontrast zwischen der häufigen Betonung von Porrs Grandiosität (vgl. LS1, S.89) und seinen andauernden Niederlagen lassen ihn in negativem Licht erscheinen, sondern auch die Tatsache, dass diese Figur im Roman nicht die Funktion erfüllt, Gerechtigkeit herzustellen, sondern, sie zu verhindern. Legt Porr in „Eine Kugel aus Elfenbein“ noch seinen Auftrag mit den Worten „Keiner von uns ist Richter über den anderen. Ich habe meine Pflicht getan.“ [KE, S.43] zurück, als er erkennt, auf der „falschen“ Seite zu stehen, ist er in *Lautlos wie sein Schatten* ein moralisch fragwürdiger Privatdetektiv geworden, der immer seinem Auftraggeber dient, auch wenn dieser eigentlich der Bösewicht in der Geschichte ist – ein Konflikt übrigens, der bei der Wolfe-Reihe ausgespart wird, da dieser ein scheinbar übernatürliches Gespür dafür hat, wen er als Klientel annehmen kann und wen nicht.

Ein sehr positiv gezeichneter, nur in dem Roman *Die Maske mit dem Silberstreifen* vorkommender Privatdetektiv, der auch als Gegenfigur Porrs gesehen werden kann, ist Claudio Varenha, der sich selbst als Berater für in Not geratene Menschen bezeichnet (vgl. MSS, S.12) und hinsichtlich seines Intellekts durchaus Ähnlichkeiten zu Sherlock Homes aufweist: So spricht er nicht nur mehrere Sprachen fließend und hat außerordentliche Kenntnisse auf den Gebieten der Medizin und der Chemie (vgl. MSS, S.9), sondern auch ein außergewöhnliches Beobachtungsvermögen, „dessen Schärfe, Schnelligkeit und glanzvolle Beherrschung einzigartig [zusammenwirken], um aus nichtigsten Kleinigkeiten weitgehende Schlussfolgerungen zu ziehen.“ (MSS, S.9) Im Gegensatz zu dem offensichtlichen literarischen Vorbild ist Varenha allerdings keineswegs exzentrisch; stattdessen erlaubt es seine Bescheidenheit, der Polizei, mit der er häufig zusammenarbeitet, den Ruhm für seine Erfolge zu lassen, damit das Vertrauen der Menschen in die Polizei gestärkt werden könne:

Wir alle stehen im Dienste der Gerechtigkeit, und es ist so völlig gleichgültig, über wen die Gazetten aus dem Füllhorn ihrer Begeisterung verschwenderisches Lob ausstreuen! Der Polizei wird so sehr viel Unrecht getan – aus Gedankenlosigkeit, aus Unkenntnis der ungeheuren Schwierigkeiten, die sich ihrer Arbeit täglich und stündlich entgegenstellen – nicht selten aus Bössartigkeit –, dass einmal ein voller Erfolg Zweck und Ziel an sich ist! (MSS, S.95)

Nicht nur in *Die Maske mit dem Silberstreifen*, auch in sämtlichen anderen in der Weimarer Republik entstandenen Werken Arnauts wird die Polizei als unfähig dargestellt: So gelingt es weder Kommissar Metzger in *Gesetz, das tötet*, noch Kommissar Kapralik in *Der geschlossene Ring*, Kriminalrat Koppen in *Die verschlossene Tür*, oder Hofrat Pollack in *Schüsse in der Nacht* von selbst, den jeweiligen Fall zu lösen und die\*den Täter\*in zu finden. Aus diesem Grund werden in den Romanen verschiedene Strategien angewandt, um das Gelingen dennoch sicherzustellen: Entweder beharrt die Polizei auf einer falschen Meinung und führt fast einen Justizmord herbei (*Der geschlossene Ring*), der vermeintliche Mörder gesteht selbst und klärt auf, dass es eigentlich ein Unfall gewesen sei (*Die verschlossene Tür*), oder die Beamten holen sich Hilfe von außen. Diese wird zumeist durch einen Journalisten geboten, der ähnlich ei-

ner\* einem Detektiv\*in daran interessiert ist, Geheimnisse aufzuklären. Die in den Romanen dargestellten Reporter ähneln einander sehr; sie sind einerseits sehr engagiert und ehrgeizig, werden aber andererseits auch mit ihrer eigenen Eitelkeit konfrontiert. Bisweilen werden sie in ihrer Selbstüberschätzung bloßgestellt – etwa Thaddäus Lohm, der sich damit rühmt, der Polizei „immer um eine Nasenlänge voraus zu sein“ (LS1, S.5) und, als er versucht, mit seiner Kombinationsgabe eine junge Frau zu beeindrucken, kläglich scheitert (vgl. LS1, S.26f.). Immer wieder wird durch diese Figuren auch der Konflikt zwischen Sensationsgier, berufsbedingter Wissbegierde und moralischer Integrität angesprochen. Während Thaddäus Lohm in *Lautlos wie sein Schatten* (im Gegensatz zu seinem Gegenspieler Porr) die Seiten „wechselt“, als er erkennt, dass der vermeintliche Verbrecher eigentlich gute Gründe für sein Handeln hat und seine Hilfe benötigt, ist die Situation in *Gesetz, das tötet* nicht so einfach. In diesem Roman hilft der Polizeireporter Adolf Baumann, der sich durch eine besonders gute Kombinationsgabe auszeichnet, dem Kommissar Metzger bei Ermittlungen im Fall einer illegalen Abtreibung, die zum Tod des Mädchens geführt hat. Da er allerdings eigentlich für die Abschaffung des Paragraphen und die Entkriminalisierung der Abtreibung ist, befindet er sich in der moralischen Zwickmühle, einerseits den Fall lösen zu wollen und sich andererseits zu wünschen, dass der Arzt, der die Abtreibung durchgeführt hat, nicht gefunden werde (vgl. Gdt, S. 272). Als er schließlich auf eine Spur stößt, die auf besagten Arzt verweist, versucht er, dem Dilemma zu entkommen, indem er sich moralisch von der Polizei abgrenzt:

Das ist doch Ihr Beruf, die Leute ins Zuchthaus zu bringen – und nicht der meine. Ich will das Vorrecht des ersten Artikels haben, der Sensation – aber ein Henker bin ich nicht! (Gdt, S.276)

Interessant ist, dass Arnau hinsichtlich seines Figurenpersonals nach dem Zweiten Weltkrieg einen vollkommenen Kurswechsel vollzog. Nicht nur wählte er nun als Protagonisten Kriminalkommissare, die geschulte, „echte“ Polizisten zum Vorbild haben sollten,<sup>576</sup> und betont die Normalität dieser Figuren immer wieder in seinen Werken,<sup>577</sup> auch spricht er sich gegen die Figur des genialen Romandetektivs aus, die er selbst zu Zeiten der Weimarer Republik durchaus verwendete (und welcher er, wie in Kapitel II.2.2.4 noch zu sehen sein wird, auch in der Nachkriegszeit nicht so abgeneigt war, wie er selbst behauptet). Diese trete laut Arnau nicht im ‚Kriminalroman‘ auf, der immer das Ziel habe, „die Wirklichkeit eines Verbrechens und dessen Aufklärung in Anlehnung an die Realität“<sup>578</sup> wiederzugeben, sondern nur in der unrealistischeren ‚Kriminalgeschichte‘ (womit er wohl das Subgenre des klassischen Detektivromans meint):

Agatha Christie schreibt zum Beispiel Kriminalgeschichten. Denn es gibt grundsätzlich keinen Kriminalroman, der lebensecht sein kann, wenn seine Zentralfigur ein Privatdetektiv ist. Denken Sie dabei nur an Agatha Christies Privatdetektiv Hercule Poirot. Käme Poirot im wirklichen Leben zu einem Verdächtigen, um ihn nach seinem Alibi zu fragen, würde der Verdächtige bestimmt sagen: ‚Das geht Sie gar nichts an!‘ Aber wenn

<sup>576</sup> Vgl. Arnau, Frank: *Warum Menschen Menschen töten*. In: Ders.: *Tätern auf der Spur. Auswahl aus dem Lebenswerk*. Berlin: Volk und Welt 1976<sup>2</sup>. S.299 – S.305, hier S.301

<sup>577</sup> Hervorzuheben ist einerseits die häufige Betonung alltäglicher Tätigkeiten (essen, schlafen...) und andererseits die Abhebung von den „Wunderdetektiven“ in Romanen oder im Fernsehen. Z.B.: „Denn, im Gegensatz zu Wunderdetektiven, müssen sterbliche, aber wirkliche Polizisten essen und schlafen.“ (P, S.14f.)

<sup>578</sup> Arnau: *Warum Menschen Menschen töten*. In: Ders.: *Tätern auf der Spur*, S.300

zum Beispiel in Amerika ein Vertreter des Gesetzes zu dem Verdächtigen käme, wäre er gezwungen, Rede und Antwort zu stehen, weil er sonst festgenommen werden könnte.<sup>578</sup>

Die meisten von Arnau nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten Polizeieromane drehen sich um die New Yorker Mordkommission rund um Oberinspektor Brewer; zwei weitere Serien-Ansätze sind jene zu dem Franzosen Gaston Lamont, dem Ersten Kommissar der Internationalen Kriminalpolizei Tanger, und zu dem deutschen Hauptkommissar Walter Reyder. Auffällig ist, dass alle drei (eher farblos gezeichneten) Kommissare sich durch große Gewissenhaftigkeit und einen extremen Arbeitsdrang auszeichnen, der wenig Zeit für ein Privatleben lässt. Während Lamont aus diesem Grund seine Frau vernachlässigt, sind Brewer und Reyder Junggesellen geblieben, von denen der eine noch bei seinen Eltern, der andere bei einer ihn umsorgenden Tante wohnt – ein eigenes Zuhause scheint, da beide ohnehin nur für ihren Beruf leben und meist auf einem Feldbett auf dem Polizeirevier übernachten, keine Priorität zu haben. Zwar verbindet sie auch ein gewisser beruflicher Ehrgeiz,<sup>579</sup> es wird jedoch deutlich gemacht, dass für alle drei die Ausübung von Gerechtigkeit im Mittelpunkt steht.<sup>580</sup> Was den Deutschen Reyder, der in den 30er Jahren in die USA ausgewandert und Mitte der 50er Jahre in die Heimat zurückgekehrt ist, vielleicht von Brewer und Lamont abhebt, ist, dass bei dieser Figur eine gewisse Nähe zu der in Kapitel II.1.2 beschriebenen Tradition deutscher Kommissare spürbar ist: So wird Reyder häufig als sachlich und logisch, dabei aber auch immer als menschlich beschrieben. Er macht etwa auf den Arzt Dr. Löhner den Eindruck, „keineswegs ohne Gefühl“ (MRF, S.431) zu sein, bzw. sogar Mitgefühl zu empfinden; an einer späteren Stelle ist von der „väterliche[n] Art Reyders“ (MRF, S.449) die Rede.

Schlussendlich ist noch zu erwähnen, dass aufgrund von zu wenigen Jahresangaben unklar bleibt, ob die Figuren dieser Romanserien altern. Fest steht allerdings, dass eine gewisse Zeitrechnung existieren muss, da Veränderungen wie eine Beförderung oder der Tod des Polizisten Sloan am Ende von *Heroin AG* (1962) dauerhaft sind – sein Ableben wird im nächsten Band *Im Schatten der Sphynx* (1962) betrauert, bevor er schließlich in *Das verbrannte Gesicht* (1968) durch einen anderen Kollegen ersetzt wird (vgl. VG, S.33).

## 2.2 Schema / Genrezugehörigkeit

Ähnlich den Werken Allinghams, ist es für die Romane von Arnau unmöglich, sie nur einem bestimmten Schema bzw. nur einem einzigen Subgenre zuzuordnen. Einen großen Unterschied zu der britischen Autorin macht jedoch aus, dass in ihrem Fall jedes Werk als Band der Campi-

---

<sup>579</sup> Während Lamont nach dem Zweiten Weltkrieg von der Kriminalpolizei in Marseille zum Kommissar der Internationalen Kriminalpolizei von Tanger berufen worden ist, wird Brewer aufgrund seines großen Erfolgs im ersten Band der Reihe, *Pekari Nr. 7*, zum Oberinspektor befördert und Reyder zwischen den Bänden *Der perfekte Mord* und *Der Mord war ein Regiefehler* vom Hauptkommissar zum Kriminalrat ernannt.

<sup>580</sup> Besonders deutlich wird dies anhand von Brewer: Der Polizistensohn war eigentlich nach seinem Studium in Harvard Staatsanwalt geworden, wechselte aber, nachdem ein unschuldig durch ihn Verurteilter Selbstmord begangen hatte, zur Polizei, da er den Eindruck hatte, dass er hier gerechter wirken könne (vgl. LS2, S.378).

on-Reihe immer auch Elemente des klassischen Detektivromans enthält, während Arnauts Wechsel zwischen den verschiedenen Subgenres des Kriminalromans sich infolge des Fehlens eines übergreifenden Seriencharakters als konsequenter erweist. Sind seine (allesamt alleinstehenden) Romane der Zwischenkriegszeit entweder als ‚Justizkrimis‘ oder als klassische Detektivromane zu klassifizieren, entdeckte er erst in der Nachkriegszeit das Konzept der Serie mit wiederkehrenden Protagonisten für sich: Diese Werke sind, mit experimentelleren Ausnahmen, größtenteils dem Subgenre des ‚police procedurals‘ zuzurechnen.

### 2.2.1 ‚Justizkrimis‘

Als ein in sich abgegrenztes Subgenre des Kriminalromans, welches insbesondere in der Weimarer Republik populär war und seine wichtige Stellung im deutschsprachigen Raum nach 1945 verloren hat, kann der sogenannte ‚Justizroman‘ oder ‚Justizkrimi‘ genannt werden.<sup>581</sup> Er unterscheidet sich, wie Hans Richard Brittnacher betont, in einigen prägnanten Punkten entschieden vom Detektivroman:<sup>582</sup> So beginnt er normalerweise an dem Punkt der Handlung, an dem der Detektivroman endet – nach der Verhaftung der\*des Verdächtigen, als die\*der Schuldige gefunden scheint und angeklagt wird. Indem die\*der Verteidiger\*in, die\*der versucht, seine\*n Mandant\*in zu entlasten, in die Rolle der\*des Detektiv\*in schlüpft und die eigentlichen Ermittler\*innen (Polizei, Staatsanwaltschaft) als Ankläger\*innen Gefahr laufen, eine\*n Unschuldige\*n zu lebenslanger Haft oder zum Tode zu verurteilen, kommt es zu einer veränderten Konstellation des Figurenpersonals; an die Stelle des herkömmlichen Dreiergespanns Opfer – Täter\*in – Ermittler\*in tritt die Trias Angeklagte\*r – Staatsanwält\*in – Verteidiger\*in. Zwar steht, wie beim Detektivroman, die Aufklärung des Verbrechens im Mittelpunkt, allerdings wird der Fokus nicht auf die Frage nach der\*dem wirklichen Täter\*in und die damit einhergehende Rätselspannung gelegt, sondern auf das Schicksal der\*des unschuldig Verdächtigen, weshalb auch allgemeine Fragestellungen zu Schuld, Recht und Gerechtigkeit ins Zentrum rücken.

Historisch gesehen existierte in der Tradition der deutschen Kriminalliteratur – u.a. bei Müller und Temme – zwar eine gewisse Beschäftigung mit Rechtsfragen, von der Herausbildung eines eigenen Subgenres kann wohl aber erst in der Weimarer Republik gesprochen werden. Wie Klaus Petersen angibt, ist die intensive Auseinandersetzung der Autor\*innen mit dieser Thematik in den Jahren von 1918 bis 1933 darauf zurückzuführen, dass es in der Weimarer Republik nicht gelang, den Bürger\*innen das Gefühl eines gerechten Rechts, bzw. der gerechten Auslegung und Anwendung des Rechts zu vermitteln, worauf in Kapitel II.2.3.1 noch näher eingegangen werden soll.<sup>583</sup> Die in diesem Zeitraum entstandenen justizkritischen Werke hatten die

---

<sup>581</sup> Vgl. Linder: *Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen der dreißiger und vierziger Jahre*. In: Albrecht [u.a.]: *Alltagsvorstellungen von Kriminalität*, S.103

<sup>582</sup> Vgl. Brittnacher, Hans Richard: *Das Recht vor Gericht. Ferdinand von Schirachs Der Fall Collini und die Tradition des Justizromans*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*. Jg.23 (2014) S.1 – S.17, hier S.7ff.

<sup>583</sup> Vgl. Petersen, Klaus: *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler 1988. S.133f.

Absicht, den Leser\*innen anhand der Darstellung von Einzelschicksalen Einblicke in die Tatsachenwirklichkeit der Justiz zu geben, Justizskandale zu enthüllen und zu konkreten Reformen aufzurufen, oder, wie Wassermanns schon erwähntes Werk *Der Fall Maurizius*, das grundsätzliche Ringen um Gerechtigkeit über den direkten Stoffbezug der juristischen Arbeit in der Weimarer Republik hinaus zu gestalten.<sup>584</sup> Obwohl der thematische Zusammenhang zwischen Verbrechen und Gerichtsverhandlung die Realisierung dieser Problemstellungen als ‚Justizkrimi‘ nahelegt, darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass das Phänomen der Justizkritik in der Weimarer Republik weit über das Genre des Kriminalromans hinausging: So beinhalten manche dieser Werke keinerlei damit verbundene Elemente, sondern sind etwa durch Fokus auf die Karrierelaufbahn der Vertreter des Gesetzes eher dem psychologischen Roman / Entwicklungsroman zuzuordnen.<sup>585</sup>

In Arnauts Fall können drei seiner in der Zeitspanne der Weimarer Republik verfassten Romane dem Subgenre des ‚Justizkrimis‘ zugerechnet werden, welche er selbst als ‚kriminalistisch aufgebaute »Tendenzroman[e]«<sup>586</sup> bezeichnete: *Der geschlossene Ring* (1928), *Die große Mauer* (1930) und *Gesetz, das tötet* (1930), wobei die letzteren beiden Werke die jeweiligen Vorgeschichten der Gerichtsverhandlungen ausführlich beschreiben und somit wohl nur *Der geschlossene Ring*, in welchem der Prozess den Großteil der erzählten Zeitspanne einnimmt, als „vollwertiger“ ‚Justizkrimi‘ zu betrachten ist. Der Roman, der als Arnauts größter literarischer Erfolg gilt,<sup>587</sup> positioniert sich klar gegen die Todesstrafe und die damit verbundene Gefahr eines Justizmordes: Um seinem Freund James Lychner, dem Großvater seiner großen Liebe Virginia, zu beweisen, dass es in Deutschland möglich ist, als Unschuldige\*r rein durch Indizienbeweise zum Tode verurteilt zu werden, wagt der Journalist Magnus Arber eine Art „Experiment“ und bringt sich selbst in die Situation, des Mordes an (dem aus diesem Grund untergetauchten) Lychner angeklagt zu werden.<sup>588</sup> Im Gegensatz zu der 1957 publizierte Neufassung des Werkes, in welcher die Leser\*innen durch eine Jahrzehnte später angesiedelte Rahmenhandlung schon zu Beginn in dieses Komplott eingeweiht werden,<sup>589</sup> erfahren sie in der Originalausgabe von 1928 erst nach Arbers Verurteilung zum Tod von dem Experiment (vgl. GR1, S.271 – S.278) – ebenso wie Virginia und der Justizrat Dr. Bergenhardt, die im Roman versuchen, die Wahrheit herauszufinden, den nach einem Unfall verschollenen Großvater aufzuspüren und Arbers Leben

---

<sup>584</sup> Vgl. ebd., S.136ff.

<sup>585</sup> So stellt etwa Ernst Ottwalts *Denn sie wissen, was sie tun* die Karriere des Untersuchungsrichters Dickmann in den Mittelpunkt, der zwar an sich kein schlechter Mensch ist, allerdings zum unreflektierten Gehorsam gegenüber dem Gesetz und zur Klassenjustiz erzogen wurde und so häufig ungerechte Entscheidungen trifft.

<sup>586</sup> Arnaut, Frank: *Der Kriminalroman. Teil II*. Hamburg: Institut zur Förderung des Schriftstellernachwuchses H. Ulbrich KG [k.A.]. S.32

<sup>587</sup> Der Roman wurde in 66 Zeitungen nachgedruckt und 1931 unter dem Titel *Täter gesucht* verfilmt. Vgl. Arnaut: *Die Flucht*. In.: Ders.: *Tätern auf der Spur*. S.64 – S.80, hier S.64

<sup>588</sup> Arber, der zufällig Zeuge des Todes eines Lychner ähnlich sehenden Fremden wird, bewerkstelligt dies, indem er deren Pässe vertauscht und sich selbst durch Zurücklassen eines Mantelknopfes am Tatort belastet.

<sup>589</sup> Neben dem völlig anderen Aufbau des Textes, der jegliche Rätselspannung zunichte macht, unterscheidet die Fassung von 1957 sich hinsichtlich der Handlung nur durch Details; so ist etwa das Hauptindiz kein Knopf, sondern ein Schuhabdruck (vgl. GR2, S.37).

zu retten. Nehmen die beiden in der Trias die Funktion der Detektivfigur ein – wobei der Fokus klar auf der Rehabilitation des Journalisten, nicht auf der Suche nach einer\* einem etwaigen anderen Täter\*in liegt –, so werden der Untersuchungsrichter Dr. Becker und der Ermittler Kommissar Kapralik, wie für dieses Subgenre typisch, negativ dargestellt: Sie riskieren lieber einen Justizmord, als niemanden für das (nicht begangene) Verbrechen zu hängen.

Die Thematik der Todesstrafe wird im zwei Jahre später publizierten Roman *Die große Mauer* erneut aufgegriffen. Verpackt in die abenteuerliche Geschichte einer Konspiration, die chinesische Regierung zu stürzen und die letzte, der Ming-Dynastie entstammende Prinzessin an den Thron zu hieven, stellt der im exotischen Setting Shanghais sowie in San Francisco angesiedelte Roman in seinem letzten Drittel einerseits die Frage in den Mittelpunkt, ob ein aus Mitleid begangener Mord an einem Schwerverletzten, der bald gestorben wäre, mit der Todesstrafe geahndet werden müsse, und andererseits die Problematik eines falsches Geständnisses, welches in weiterer Folge einer zur Selbstaufopferung bereiten Unschuldigen das Leben kostet. Zwar gibt es auch in diesem Werk zwei Figuren, die durch Ermittlungen und Befragungen der Wahrheit näherkommen wollen – der Sekretär des Ermordeten und der Verteidiger der Angeklagten –, da die Geschehnisse allerdings (mit wenigen Auslassungen) linear erzählt werden, weiß die\*der Leser\*in über weite Strecken, was die Detektivfiguren nur erahnen. Wie auch in *Der geschlossene Ring*, stehen die Gerichtsverhandlung, die Verteidigung der Angeklagten und die mit einem etwaigen Justizirrtum verbundenen moralischen Fragestellungen im Zentrum.

Im Gegensatz zu den beiden bisher schon besprochenen Werken fokussiert *Gesetz, das tötet* nicht auf die Todesstrafe, sondern auf den § 218 (StGB), welcher, wie in Kapitel II.2.3.1 noch näher erläutert wird, in der Weimarer Republik das Abtreibungsverbot regelte. Erzählen die ersten beiden Teile des Romans von der „Vorgeschichte“, vom Kennenlernen diverser Paare verschiedener Gesellschaftsschichten und von mehr oder weniger geglückten Abtreibungsversuchen, so wird im dritten Teil kurz die Arbeit der Polizei sowie des Amateurdetektivs Adolf Baumann geschildert, bevor schließlich der Fokus auf die Gerichtsverhandlung gegen Dr. Berolsheimer gelegt wird: Er ist der Arzt, der die Abtreibung an der jungen Juscha Lehner vorgenommen hat, die kurz danach verstorben ist. Da ihr Tod jedoch nicht infolge eines Pfuschs erfolgt, sondern, weil sie die nach dem Eingriff verordnete Ruhe nicht einhält und in zu schwachem Zustand wieder zur Arbeit geht (vgl. Gdt, S.280), erscheint aus moralischer Perspektive nicht Dr. Berolsheimer als ihr Mörder, sondern die Vertreter des Gesetzes, welche durch ihre Urteile sowohl die helfenden Ärzte, als auch die jungen Frauen in eine mit erhöhtem gesundheitlichen Risiko behaftete Illegalität drängen. Aus diesem Grund kann auch *Gesetz, das tötet* in gewissem Maße als ‚Justizkrimi‘ betrachtet werden.

## 2.2.2 „Klassische“ Detektivromane in Anlehnung an die ‚Golden Age‘-Autor\*innen

Die meisten von Arnau vor Ende des Zweiten Weltkrieges verfassten Romane können entweder als ‚Justizkrimis‘ klassifiziert, oder den an dieser Stelle nicht näher betrachteten Kategorien des Abenteuerromans<sup>590</sup> und des Spionageromans zugeordnet werden; dennoch fallen drei der Werke in das Subgenre des klassischen Detektivromans: das Gemeinschaftsprojekt *Die verschlossene Tür* (1932), für das Arnau zwei Kapitel beisteuerte, sowie die beiden Romane *Schüsse in der Nacht* (1934) und *Die Maske mit dem Silberstreifen* (1944).

Wie schon in Kapitel I.1.2.3 angesprochen, setzte der ‚Detection Club‘ 1931 die Idee um, gemeinsam einen gesamten Roman zu verfassen: *The Floating Admiral*, „a murder mystery widely regarded as the most successful chain novel, and the most popular collaborative crime novel, ever published.“<sup>591</sup> Um ein Gelingen des Projekts, bei dem jedes Kapitel von einer\*inem anderen ‚Golden Age‘-Autor\*in stammte, zu garantieren, legte Sayers im Vorhinein einige Regeln im Sinne des ‚Fair Play‘ fest: So musste jede\*r eine bis zu dem jeweiligen Kapitel mögliche Lösung verfassen, die am Ende des Textes im Anhang gedruckt wurde. Niemand durfte neue Komplikationen hinzufügen, ohne erklären zu können, wie man diese lösen könnte, gleichzeitig musste aber auch auf alle in den vorherigen Kapiteln aufgeworfenen Probleme Rücksicht genommen werden.<sup>592</sup> „Although several contributors got themselves into deep water, somehow *The Floating Admiral* managed not to sink“,<sup>593</sup> könnte man mit Martin Edwards resümieren. Das Buch wurde sowohl in Hinsicht auf die Kritik als auch auf die Verkäufe ein so großer Erfolg, dass 1933 nicht nur das Nachfolgewerk *Ask a Policeman* erschien, sondern auch im Ausland Interesse an dem Konzept entstand. Einer derjenigen, der auf den Verkaufshit der Briten schielte, war Willy Haas, der Herausgeber der *Literarischen Welt*. Er entwickelte 1932 gemeinsam mit Frank Arnau ein an den englischen Bestseller angelehntes Fortsetzungsprojekt als PR-Aktion: Acht damals allesamt populäre Autor\*innen sollten gemeinsam eine Detektivgeschichte nach Vorbild des ‚Detection Club‘ verfassen, wobei in jeder Ausgabe der linksliberalen Wochenzeitung ein weiteres Kapitel abgedruckt wurde. Zusätzlich versuchte man durch Preisrätsel, die Leser\*innenschaft zur Mitverfolgung der Fortsetzungsgeschichte zu motivieren.<sup>594</sup> Während die englischen Autor\*innen, die allesamt hauptberuflich klassische Detektivromane verfassten, mit einer gewissen Ernsthaftigkeit an ihr Projekt herangegangen waren und sich an alle Regeln gehalten hatten, merkt man den Beiträgen der meisten deutschen Autor\*innen – unter ihnen befinden sich anerkannte Literat\*innen wie Alfred Döblin, aber auch Unterhaltungsschriftstel-

---

<sup>590</sup> Zwar kommt in zwei Abenteuerromanen der Detektiv Fred Porr vor, da es jedoch im Gegensatz zu Allinghams ‚mystery adventure thrillers‘ keine wirklichen Ermittlungen gibt, sondern nur in Form eines Katz- und Maus-Spiels ein Schatz gesucht wird, wird auf diese Werke in Hinsicht auf die Genrezugehörigkeit nicht näher eingegangen.

<sup>591</sup> Edwards: *The Golden Age of Murder*, S.246f.

<sup>592</sup> Vgl. Sayers, Dorothy: *Introduction*. In: *The Detection Club: The Floating Admiral*. London: HarperCollins 2011. S. 1 – S.5, hier S.3

<sup>593</sup> Edwards: *The Golden Age of Murder*, S.248

<sup>594</sup> Vgl. Schütz: »Mit Logik allein war hier nicht weiterzukommen«. In: VT, S.87

ler\*innen wie Gabriele Tergit – jedoch an, dass sie wenig Interesse daran hatten, sich dem Genre auf seriöse Weise zu nähern und die „richtige, lange, spannende Kriminalgeschichte“<sup>595</sup> zu verfassen, die den Lesenden versprochen worden war: So wurde einerseits auf Genauigkeit wenig Wert gelegt,<sup>596</sup> andererseits weichen die Autor\*innen im Verlauf der Geschichte immer weiter von dem „Kurs“ ab, den Arnau – der offenbar als einziger die Intention hatte, dem Publikum eine „richtige“ Detektivgeschichte mit Rätselementen zu liefern – mit dem Anfangskapitel gesetzt hat. Er beginnt *Die verschlossene Tür* als klassischen ‚whodunit‘ in angelsächsischer Tradition, indem er einen Mord im Setting der herrschaftlichen Grunewald-Villa geschehen lässt und dem etwas dümmlichen Kriminalrat Koppen, der sofort davon ausgeht, dass es sich bei der gefundenen Leiche nur um einen Selbstmord handeln könne, einen Amateurdetektiv zur Seite stellt: den wiffen Journalisten Somlay, von dem „ein eigentümes sympathisches Fluidum aus[geht].“ (VT, S.16) Er, dem sofort aufgefallen ist, dass es Mord sein muss, aber auch, dass dieser in einem eigentlich verschlossenen Haus geschehen ist – was darauf schließen lässt, dass Arnau mit der Spielart des ‚locked room mystery‘ (wahrscheinlich also mit Poe und Leroux?<sup>597</sup>) vertraut war – möchte die\*den Mörder\*in aus „beruflichem [...] [v]ielleicht auch aus sportlichem“ (VT, S.18) Interesse finden. Auch der Kreis der Verdächtigen wird durch die Tatsache, dass die beste Freundin der Ermordeten mehrere Personen, die ein Motiv haben könnten, nennt, sogleich von Arnau auf einige wenige eingegrenzt – auf diese gehen die anderen Autor\*innen jedoch in weiterer Folge wenig ein; stattdessen entwickelt sich die Handlung in den weiteren Kapiteln, vor allem in jenem Döblins, das mit Michael Töteberg als „absurde Farce“<sup>598</sup> bezeichnet werden kann, in eine immer groteskere Richtung, bis sie durch ein Auftauchen der Autor\*innen selbst als Romanfiguren im Text ins Selbstreferentielle kippt. Arnau, der auch für das Schlusskapitel verantwortlich zeichnet, bleibt nur noch die Möglichkeit, die Reißlinie zu ziehen und quasi noch einmal von vorne zu beginnen, um ein seriöses Ende mit Aufdeckung einer\*eines Täter\*in präsentieren zu können: Auch hier ist Ähnlichkeit zu Leroux erkennbar, da der detektivisch agierende Journalist selbst sich als Täter herausstellt – er ist der erste Pressevertreter am Tatort gewesen, da er das Haus nie verlassen hat. Im Gegensatz zu Leroux‘ Polizeidetektiv Larsan ist Somlay aber kein Verbrecher, stattdessen starb die Tote durch einen Unfall, der, da Arnau versucht, sämtliche durch andere Autor\*innen eingebrachte Verwirrungen zu berücksichtigen, höchst unplausibel wirkt (vgl. VT, S.83).

---

<sup>595</sup> Ebd., S.93

<sup>596</sup> Z.B. wird in Alfred Döblins Beitrag ein Knopf plötzlich vom Mantel- zum Hosenkopf (vgl. VT, S.37); auch lässt er die Polizei noch einmal alle Krankenhäuser nach Verletzten abtelefonieren (vgl. VT, S.38), obwohl dies schon in Gabriele Tergits Beitrag zehn Seiten zuvor geschehen ist (vgl. VT, S.27).

<sup>597</sup> Dass Arnau sehr wahrscheinlich Leroux‘ *Le Mystère de la Chambre Jaune* gelesen hat, wird, wie schon in Kapitel II.2.1 erwähnt, auch in der Kriminalgeschichte „Eine Kugel aus Elfenbein“ (1929), bzw. im Anfangskapitel des ansonsten reinen Abenteuerromans *Lautlos wie sein Schatten* (1932) deutlich.

<sup>598</sup> Töteberg, Michael: *Kriminalrat Koppen läßt deutsche Dichter verhaften*. In: *Schwarze Beute. Thriller-Magazin*. Jg.2 (1987) Nr.2. S.71 – S.79, hier S.75

Es stellt sich natürlich die Frage, ob Arnau von Anfang an geplant hat, dass Somlay sich als Mörder entpuppen solle. Zwei Gründe sprechen dagegen: Einerseits kann mit Reinhard Jahn argumentiert werden, dass Somlay wohl eher als Aufklärer des Verbrechens und alter ego des Autors gedacht war, da Ähnlichkeiten zwischen dem literarischen und einem realen Fall existieren, in dem Arnau laut eigener Angaben als junger Journalist selbst ermittelt haben soll,<sup>599</sup> andererseits verfasste der Schriftsteller nur zwei Jahre nach dem Gemeinschaftswerk<sup>600</sup> den Detektivroman *Schüsse in der Nacht*, der den gleichen Plot erneut aufgreift und wohl so umsetzt, wie der Autor es für *Die verschlossene Tür* geplant hatte: Nachdem Alix Wögerer die Leiche ihrer Freundin Katjuscha in ihrem Haus gefunden hat, stellt sie gemeinsam mit dem Journalisten Imre Nabossy Nachforschungen an, da der leitende Ermittler der Polizei, Hofrat Pollack, von einem Selbstmord überzeugt ist und Nabossy glaubt, dass es sich viel eher um das Ergebnis einer nicht gelungenen Aussprache handele. Dieses Mal sind die Kapitel zwischen Anfang und Ende so ausgeführt, wie Arnau es sich für *Die verschlossene Tür* wahrscheinlich vorstellte: Die beiden Amateurdetektiv\*innen „klappern“ mögliche Täter ab, allesamt ehemalige Liebhaber der Toten, bis sich herausstellt, dass kein Bekannter der Verblichenen, sondern der in Alix verliebte Dr. Langen am Tatort zugegen war, er aber, da es ein Unfall war, keine Schuld am Tod Katjuschas trägt. Überraschend ist, dass die richtigen Schlussfolgerungen im Endeffekt nicht Alix und Nabossy ziehen, sondern die junge, für Langen schwärmende Hanna [vgl. SN, S.51]; es gelingt allerdings, sie im Unklaren über ihr Wissen zu lassen, sodass die Entscheidung, ob Langen der Polizei übergeben werden soll, bei den beiden Amateurdetektiv\*innen liegt – und Alix kein Hindernis in den Weg gelegt wird, ihn stattdessen zu heiraten.<sup>601</sup>

Kann *Die verschlossene Tür* mit Michael Töteberg als blamabler Beweis für das Unvermögen der deutschen Autor\*innen der Zwischenkriegszeit, einen Detektivroman zu verfassen, gesehen<sup>602</sup> und *Schüsse in der Nacht* ob seiner Vorhersehbarkeit sowie des schwachen Endes kritisiert werden, welches die Leistungen aller bis dahin solide agierenden Detektivfiguren verblasen lässt, darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass Arnau im brasilianischen Exil einen

<sup>599</sup> Wie Arnau in seiner Autobiographie beschreibt, starb 1925 Ada Hof, eine flüchtige Bekannte, deren Tod als Selbstmord eingestuft wurde. Da Arnau sich kurz zuvor mit ihr unterhalten und sie ihm von einem bevorstehenden Ausflug erzählt hatte, bezweifelte Arnau dies. Er verschaffte sich nach eigenen Angaben Zugang zum Tatort und soll dort nicht nur Indizien für einen Mord gefunden haben, sondern auch solche, die auf den Mörder – den Liebhaber Adas – verweisen, der im Gespräch mit Arnau wiederum behauptete, dass es ein Unfall gewesen sei. Vgl. Arnau: *Gelebt Geliebt Gehaßt*, S.158 – S.169. Vgl. ebenso Jahn, Reinhard: *Die Faszination der Fakten. Der Kriminalschriftsteller Frank Arnau*. In: *Schwarze Beute. Thriller-Magazin*. Jg.4 (1989) Nr.4. S.101 – S.123, hier S.110

<sup>600</sup> Zwar wird als Erscheinungsdatum für *Schüsse in der Nacht* in der Bibliographie des *Lexikons deutschsprachiger Schriftsteller* das Jahr 1927 angegeben, da Arnau im Vorwort des hier zitierten Zeitungs-Vorabdruckes (wie in der Bibliographie dieser Arbeit auf S. 172 näher erklärt) jedoch explizit auf das Jahr 1934 verweist, muss damit gerechnet werden, dass er in diesem Fall, wie beispielsweise auch bei *Lautlos wie sein Schatten*, den gleichen Titel für verschiedene Werke benutzt haben könnte, zwischen denen keinerlei Zusammenhang bestehen muss.

<sup>601</sup> Ebenfalls erwähnt werden muss, dass Arnau den Stoff in den 50er Jahren noch ein drittes Mal, im Polizeiroman *Mordkommission Hollywood*, verarbeitete: In dieser Version ist der Täter, der den Mord wie in den Vorgängerwerken in einer Notwehrreaktion beging, der Reporter Parker, der wie Somlay zu Beginn am Tatort zugegen war. Im Gegensatz zu diesem macht er jedoch keinerlei Anstalten, bei den Ermittlungen mitzuwirken, stattdessen wird er wie der Arzt Dr. Langen in *Schüsse in der Nacht* durch seine Liebesbeziehung zu der Freundin und Mitbewohnerin der Toten schon zu Beginn als Verdächtiger eingeführt (vgl. MKH, S.17f; S.25 – S.27).

<sup>602</sup> Vgl. Töteberg: *Kriminalrat Koppen läßt deutsche Dichter verhaften*, S.77

Detektivroman verfasste, bei dem er sich sehr stark an den angelsächsischen Vorbildern orientierte: *Die Maske mit dem Silberstreifen* (1944), dessen Beginn fast als Plagiat des ersten Sherlock Holmes-Abenteuers *A Study in Scarlet* gesehen werden muss. Der Ich-Erzähler Francisco, ein aus dem chinesischen Bürgerkrieg zurückgekehrter Soldat, zieht in Rio de Janeiro auf Vorschlag eines Freundes mit einem ihm Unbekannten, dem als „sonderbare[n] Mensch[en]“ (MSS, S.2) bezeichneten Claudio Varenha, zusammen, der beim ersten Treffen anhand von kleinen Details Schlussfolgerungen über Francisco aufstellt und auf dessen verblüffte Fragen entgegnet, niemals nur zu raten oder zu vermuten, wenn er etwas behauptete (vgl. MSS, S.4). Nachdem die Fähigkeiten des geheimnisvollen Detektivs durch die Watson-Figur Francisco genügend eingeführt worden sind, begleitet dieser ihn zu einem Auftrag bei einer Kostümfeier der feinen Gesellschaft, wo die Schwägerin des Gastgebers ermordet wird. An dieser Stelle nimmt die Handlung die Züge des klassischen Detektivromans im Stil der ‚Golden Age‘-Autor\*innen an: Der Personenkreis der Verdächtigen ist klein, mit allen Anwesenden wird gesprochen. Während der offiziell ermittelnde Kriminalinspektor Orteiga Routinearbeiten tätigt, falschen Fährten folgt und „[d]ie anderen Spuren [...] gern den Amateuren“ (MSS, S.25) überlässt, stellt Varenha mit Franciscos Hilfe eigene Nachforschungen an, wobei der Ich-Erzähler nicht in alle Schritte und Gedankengänge des genialen Detektivs eingebunden ist. Varenha ist der Polizei zwar, wie schon in Kapitel II.2.1 erwähnt, wohl gesonnen und arbeitet auch mit ihr zusammen, erklärt aber auch, der Mord bleibe unaufgeklärt, wenn „wir uns mit der Arbeit des amtlichen Apparates begnügen müssten.“ (MSS, S.44) In einer großen, von Varenha sorgfältig arrangierten Schlusszene, bei der alle Verdächtigen anwesend sind, enthüllt der Detektiv schließlich zuerst einen Dieb, bevor er den Mörder entlarvt. Erscheint der Plot von *Die Maske mit dem Silberstreifen* somit als Musterbeispiel für die ‚Golden Age novel‘, muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass ein für dieses Subgenre wichtiges Element fehlt: Indem der Mörder sich nicht als geladener Gast des Kostümfestes, sondern als Neffe der Toten erweist, der eigentlich im Ausland weilen sollte und sich auf der Feier eingeschlichen hat, wird die Regel des ‚Fair Play‘ missachtet. Wie schon in Kapitel II.1.2.3 angesprochen, wurde dieses zentrale Prinzip durch die verspätete Rezeption der ‚Golden Age‘-Autor\*innen im deutschsprachigen Raum dort erst in der zweiten Hälfte der 30er Jahre langsam bekannt – zu einem Zeitpunkt, als Arnau sich schon im Exil in Brasilien befand.

### 2.2.3 ‚police procedurals‘

Die meisten von Arnaus in den 50er und 60er Jahren erschienenen Werke sind jenem Subgenre des Kriminalromans zuzurechnen, welches nach dem Zweiten Weltkrieg international populär wurde und gegen Ende des 20. Jahrhunderts schließlich marktbeherrschend werden sollte: dem Polizeiroman, der den Alltag eines umfangreichen Polizeiapparats in den Mittelpunkt stellt. Diese, bedingt durch im angelsächsischen Raum lange vorherrschende Ressentiments gegen-

über dem sozial prestigelosen Beruf des Polizisten<sup>603</sup> vergleichsweise sehr junge Spielart wurde insbesondere durch Ed McBain's Serie zum 87. (New Yorker) Polizeirevier geprägt, welche sowohl das Privatleben verschiedenster Polizisten, als auch die sich in Bezug auf polizeiliche Methoden und Prozeduren an die Wirklichkeit annähernde, detailliert beschriebene Ermittlungsarbeit darstellt.<sup>604</sup> Schon sein erster, 1956 veröffentlichter Band *Cop Hater* erhielt von dem Kritiker Anthony Boucher die Bezeichnung ‚police-routine novel‘, welche bald durch den seitdem etablierten Begriff ‚police procedural‘ abgelöst wurde.

Vergleicht man die Merkmale des neuen Subgenres mit denen des klassischen Detektivromans, so fällt auf, dass es sich beim Polizeiroman eigentlich um eine hinsichtlich gewisser Besonderheiten abgeschwächtere, variationsreichere Form des Grundtyps der Detektivgeschichte handelt.<sup>605</sup> Zwar steht nun nicht mehr eine isoliert ermittelnde Detektivfigur im Mittelpunkt, sondern ein aus verschiedenen Personen bestehender (und daher Multiperspektivität fordernder), gesamter Polizeiapparat, dessen forensische und gesetzliche Möglichkeiten sich von offiziellen Vernehmungen, Durchsuchungen, Tatortanalysen und Spurensicherungen bis hin zu Festnahmen erstrecken; strukturell gesehen folgt jedoch auch der Polizeiroman der grundsätzlichen Dreigliederung Mord – Ermittlung – Lösungsverkündung, wobei Letztere bedingt durch die Tatsache, dass Geheimniskrämereien innerhalb des Teams unplausibel wären und deshalb keine Teillösungen zurückgehalten werden können, für die Leser\*innenschaft meist weniger spektakulär wirkt als der große Auftritt des ‚Golden-Age‘-Detektivs. Zu betonen ist aber, dass die Fälle in der Regel vollständig aufgeklärt werden und die allgemeine Stoßrichtung daher nicht nur ebenso realitätsfern, sondern auch genauso konservativ ist wie jene des Detektivromans.<sup>606</sup> Ein wichtiger Vorteil des Subgenres, insbesondere zu Rätselromanen mit Amateurdetektiv\*innen, ergibt sich allerdings durch die Legitimation dieses Berufsstandes innerhalb aller sozialer Räume – da Fälle die Polizei sowohl in das Milieu der Unterwelt, als auch in vornehme Kreise führen können, ist es möglich, eine große Bandbreite an unterschiedlichen Milieus vorzustellen. Im Gegensatz zu der\*dem Amateur\*in wird die\*der Polizeidetektiv\*in freilich nicht in die Romangesellschaft integriert, sondern steht gemeinsam mit ihren\*seinen Kolleg\*innen als unerwünschte\*r Fremde\*r immer außerhalb der Gruppe der Involvierten, weswegen man mit Ulrich Suerbaum auch von der Existenz zweier einander gegenüberstehender Romangesellschaften im Polizeiroman sprechen kann: jener des Verdächtigenkreises und jener der in sich geschlossenen Institution der Polizei selbst.<sup>607</sup>

---

<sup>603</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.161

<sup>604</sup> Vgl. Feuchert, Sascha: *Police Procedurals als hybrides Genre: Ian Rankin*. In: Nünning [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*. S.165 – S.180, hier S.166f.

<sup>605</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.166f.

<sup>606</sup> Vgl. Nünning: *Britische und amerikanische Kriminalromane: Genrekonventionen und neuere Entwicklungstendenzen*. In: Dies. [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman*, S.20

<sup>607</sup> Vgl. Suerbaum: *Krimi: eine Analyse der Gattung*, S.164

Arnaus Serie zur New Yorker Mordkommission rund um Oberinspektor Brewer, deren erster Band *Pekari Nr.7* 1956, im selben Jahr wie McBeans *Cop Hater*, erschien, entspricht großteils den gerade beschriebenen Merkmalen des amerikanischen Polizeiromans, ist aber auch durchaus mit der in Kapitel II.1.2 beschriebenen spezifisch deutschen Tradition des Kriminalromans in Verbindung zu bringen: Indem Arnau einen sich durch strenge Hierarchien auszeichnenden Polizeiapparat präsentiert und besonderen Wert auf die realistische Darstellung der Polizeiarbeit legt, knüpft er nahtlos an die Lesegewohnheiten der an den ‚guten deutschen Kriminalroman‘ der NS-Zeit gewohnten Leser\*innenschaft an. Gleichzeitig positioniert er sich durch den Handlungsort New York, den der Autor wahrscheinlich deshalb wählte, weil er durch seine temporäre Mitarbeit bei der hiesigen Mordkommission im Jahr 1925/26<sup>608</sup> vertraut mit den dortigen Ermittlungsmethoden war, aber auch ganz entschieden gegen die Vorgaben des NS-Krimis. Das Team Brewers besteht neben den Polizisten Gatsky, Lowett, Sarg und Sloan (bzw. nach dessen Tod Horowitz), den „vier Getreuten“ (VG, S.66), – die jeweils entweder einzeln oder im Zweierteam ermitteln und ihrem Chef ihre Ergebnisse in häufigen Besprechungen präsentieren (vgl. P, S.54.; LS1, S.395) – noch aus den „drei Musketiere[n]“ (VG, S.55) Doc Kennedy, Laborchef Collins und Erkennungsspezialist Potter, die Brewer (und die Lesenden) mit ihren forensischen Ergebnissen immer wieder erstaunen. Technisch-wissenschaftliche Errungenschaften wie die Haar-Gruppen-Analyse führen immer wieder zur Bestimmung der\*des Täter\*in, sodass Brewer fürchten muss: „Wenn es in diesem Tempo mit der wissenschaftlichen Kriminalistik weitergeht, werden wir Praktiker bald überflüssig werden.“ (Lb, S.216) Dass dem aber natürlich nicht so ist, wird durch die Betonung der Wichtigkeit aller polizeilichen Routineverfahren deutlich gemacht. Mehr noch als in anderen ‚police procedurals‘ wird der Fokus von Arnaus in nüchtern-sachlichem Stil gehaltenen Polizeiromanen auf die detaillierte und realistische Beschreibung der polizeilichen Methoden, wie etwa der Spurensuche, gelegt:

Der Tatort wurde aus allen Blickwinkeln fotografiert; Detektiv Gatsky überwachte die Anfertigung der Skizzen, in denen sich die genaue Lage der Toten festhalten ließ. Es wurde nichts angerührt. Polizeiarzt Dr. Kennedy stellte als ersten Befund den Tod durch innere Verblutung fest. Genaue Angaben blieben der Autopsie vorbehalten. Detektiv Sloan fertigte eine kleine Schlinge aus Roßhaar an, placierte sie unterhalb des Knaufes und zog den Dolch aus der Wunde. Er wurde an der selben Schlinge in einem Holzkästchen befestigt; außen erhielt der Behälter ein Etikett mit genauen Angaben. [...] Durch Einstäuben mit feinem Graphitpulver wurden die in der Nähe der Toten befindlichen Sitzbänke, die Fenster, die Fensterrahmen und die Haltegriffe nach Fingerabdrücken untersucht. Die zahlreichen, durch dieses Verfahren sichtbar gemachten daktyloskopischen Abdrücke wurden mit Spezialfiltern fotografiert, und jede Aufnahme trug neben der laufenden Nummer die genaue Bezeichnung, an welcher Stelle, an welchem Objekt sie gemacht wurde. [...] Das Routine-Verfahren war um fünf Uhr dreißig morgens abgeschlossen. (P, S.12f.)

Strukturell folgen die meisten von Arnaus Brewer-Bänden dem Muster des Detektivromans, hinsichtlich Auflösung und Plot nähern sie sich dabei manchmal mehr dem klassischen Detektivroman und manchmal mehr der ‚Hard-boiled novel‘ an: Zeichnen sich *Mit heulenden Sirenen*, *Der letzte Besucher*, *Die Dame im Chinchilla* und *Das andere Gesicht* durch einen kleinen Verdächtigenkreis und eine\*n Einzeltäter\*in, die oder der ein persönliches Motiv für den Mord

<sup>608</sup> Vgl. Albrecht [u.a.]: *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller*, S.28

hat, aus, handelt es sich bei *Pekari Nr.7*, *Lautlos wie sein Schatten*, *Heroin AG* und *Das verbrannte Gesicht* um „geschäftliche“ Morde, die als Mittel zum Zweck durch Verbrecherorganisationen begangen werden. Diesen steht die Polizei, da mit den Täter\*innen der individuellen Morde immer nur die „kleinen Fische“ gefangen werden, hilflos gegenüber. Somit wird auf der einen Seite zwar am Ende die Ordnung der Welt durch die Aufklärung der Tat wiederhergestellt, auf der anderen Seite verweisen diese Morde immer auf weitere Verbrechen – entweder der Opfer, der Täter\*innen oder der Auftraggeber\*innen –, zu deren Verschleierung sie begangen worden sind. Dass die Auftraggeber\*innen dieser meistens keiner Strafe zugeführt werden können und das bald gefasste Ziel der Polizei, die Zerschlagung der Verbrecherorganisation, nicht gelingt, hinterlässt einen bitteren Beigeschmack.<sup>609</sup>

#### 2.2.4 „Klassischere“ & ‚chronologisch erzählte‘ Detektivromane der Nachkriegszeit

Während Arnaus Werke um die New Yorker Polizeikommission die Arbeit des gesamten Teams in den Mittelpunkt stellen und die technischen Möglichkeiten der Forensik häufig entscheidend zur Überführung der\*des Täter\*in beitragen, verkörpern Lamont und Reyder, seine beiden weiteren Protagonisten in Romanserien, eher den Typ des „Great Policeman“. So hat der Kommissar der Internationalen Kriminalpolizei von Tanger zwar schon Mitarbeiter an seiner Seite, diese rücken aber – auch durch die Erzählform der Ich-Perspektive – in den Hintergrund. Lamont agiert, indem er der Spurensicherung mit einer gewissen Skepsis gegenübersteht, eher wie Wolfe:

Gewiß, es mag vorkommen, daß ein Verbrecher Spuren hinterläßt, die mit Sicherheit zu ihm hinführen. Aber in meiner Praxis ist es mir noch nie vorgekommen, daß solche Spuren gefunden werden konnten. [...] Uns hat noch nie ein Knopf, eine Haarnadel, oder ein Schnürsenkel auf die richtige Spur gebracht. Wohl aber das Motiv. (T, S.363)

Kann *Tanger um Mitternacht* (1957), wo Lamont zwar den Polizeiapparat nutzt, den Mord aber völlig alleine aufklärt und, da der Täter Selbstmord begeht, auch nur seinem unmittelbaren Vorgesetzten von den Geschehnissen berichtet (vgl.T, S.345), noch als ein Hybrid zwischen dem ‚police procedural‘ und dem klassischen Detektivroman gesehen werden, ist das Nachfolgewerk eindeutig Letzterem zuzuordnen: In *Heißes Pflaster Rio* (1958) ermittelt Lamont in seinem Urlaub alleine undercover wegen eines Diebstahls und muss dabei erleben, dass es viel schwieriger ist, als Privatmann Nachforschungen anzustellen als im Polizeidienst (HPR, S.219). Interessant ist, dass der Kommissar sich, sogar als er eine Leiche findet, ganz wie ein Privat- oder Amateurdetektiv verhält, indem er – unter Schuldgefühlen, die er sich jedoch ausredet (vgl. HPR, S.284) – den Tatort selbst untersucht, statt die hiesige Polizei zu informieren. Zwar löst Lamont das Rätsel sowohl um den Diebstahl und den Mord, als auch um ein daheim in Tanger verübtes,

---

<sup>609</sup> Vgl. Götting, Ulrike: *Der deutsche Kriminalroman zwischen 1945 und 1970: Formen und Tendenzen*. Wetzlar: Kletsmeier 1998. S.128

unaufgeklärtes Verbrechen, da der Schuldige aber praktischerweise auch in diesem Fall am Ende stirbt, muss die brasilianische Polizei nicht über die Ereignisse informiert werden.

Auch Reyder, der wie sein französischer Kollege grundsätzlich gestützt durch den Polizeiapparat, aber dennoch hauptsächlich alleine ermittelt, scheint weder einem Vorgesetzten noch anderen Mitarbeitern Rechenschaft schuldig zu sein. Stattdessen ist sein erster Fall *Der perfekte Mord* (1960) noch weit mehr als die Lamont-Romane an das klassische Setting der ‚Golden Age novel‘ angelehnt: Der Hauptkommissar begegnet an einem freien Abend zufällig seinem alten Bekannten Nissim Cordanu, der ihn sogleich zu einer Dinnerparty einlädt – und im Laufe des Abends stirbt. Obwohl der Tod des Gastgebers zuerst nach Selbstmord aussieht, beginnt Reyder auf eigene Faust zu ermitteln, da ihn das Gefühl überkommt, etwas übersehen zu haben:

Es kann sich auf auch etwas gänzlich Bedeutungsloses beziehen. [...] Aber die Tatsache entging mir, das heißt, es entging mir gar nicht, aber die Bedeutung einer Kleinigkeit, an die ich mich nicht mehr zurückerinnern vermag, ist wie aus meinem Gedächtnis ausradiert. (PM, S.173)

Als klar wird, dass Reyder Recht hat und Cordanu sich nicht selbst getötet haben kann, weil er Linkshänder ist (vgl. PM, S.185), nimmt Reyder offiziell in seiner Funktion als Hauptkommissar Ermittlungen auf, wobei der Verdächtigenkreis auf die sieben Gäste der Dinnerparty eingegrenzt werden kann.

Neben diesen, im Widerspruch zu seiner öffentlich bekundeten Ablehnung des Subgenres stehenden, unerwartet „klassischen“ Detektivromanen, versuchte Arnau sich auch in einigen Experimenten mit dem Genre, bei welchen er durch eine chronologische Erzählweise nicht die Frage, wer die\*der Mörder\*in sei, sondern wie sie oder er überführt werden könne, in den Mittelpunkt rückt: So ist *Der Mord war ein Regiefehler* zu einem großen Teil eigentlich als klassischer Verbrecherroman zu bezeichnen, der davon berichtet, wie der korrupte Anwalt Egon Neumark immer mehr der Kriminalität verfällt, bevor er zuerst zum Mitgiftjäger und schließlich, nach Ausarbeitung eines raffinierten Plans, zum Mörder seiner frisch angetrauten Frau wird. Indem in Kapitel 17 (von insgesamt 23 Kapiteln, also sehr spät) jedoch plötzlich Reyder auftaucht, der die Ermittlung leitet, ab dieser Stelle abwechselnd aus der Perspektive des Polizisten und des Mörders erzählt und eine gewisse Spannung aufgebaut wird, rückt *Der Mord war ein Regiefehler* in seinem letzten Drittel in die Nähe des Psychothrillers, wie er von Allingham in *Hide my Eyes* konzipiert wurde.

Einer anfangs ähnlich scheinenden Vorgehensweise bedient der Autor sich auch im Roman *Im Schatten der Sphinx*, interessanterweise einem Band der Brewer-Reihe. Auch hier wird im ersten Teil die Vorgeschichte der handelnden Person, der jungen, verschlagenen, an einem Kunstfälschungskomplott beteiligten Zanide Ayala, vorangestellt, wobei sie sich in diesem Fall jedoch nicht als Täterin, sondern (durchaus überraschend) als Opfer erweist. Im zweiten Teil des Romans, der eher an den klassischen Detektivroman angelehnt ist, untersucht Brewer schließlich den Tod Zanides, der als Selbstmord eingestuft wurde – allerdings zuerst nicht als Leiter der Mordkommission, sondern als Privatmann, da der Direktor des Hotels, in dem sie starb,

Zweifel an der Art und Weise ihres Ablebens hat und ihn um Hilfe bittet (vgl. ISS, S.405). Erst als die Obduktion Davids Theorie, dass es sich um Mord handeln müsse, nahelegt, schaltet Brewer, wenn auch inoffiziell, sein Team ein, sodass auch seine Mitarbeiter „jenseits der Routine“ (vgl. ISS, S.449) undercover agieren. Für die Leser\*innen nicht sehr überraschend, wird schließlich Zanides Geschäftspartner des Mordes überführt.

Komplett aus jeglichem Muster fällt letztendlich der ebenso zur Brewer-Reihe gehörende Roman *Nur tote Zeugen schweigen*, welcher die Thematik politischer Morde in der Karibik behandelt. Erzählt aus der Perspektive diverser Opfer, aber auch des Auftraggebers, des Diktators eines Inselstaats, sind immer wieder kurze Kapitel dazwischengeschaltet, die Brewers aussichtslose Ermittlungsarbeit zeigen – zwar weiß der Oberinspektor, wer zur Rechenschaft gezogen werden müsste, da es aber über die Staatsgrenzen hinweg für ihn nicht möglich ist, für Gerechtigkeit zu sorgen, verdeutlichen diese Kapitel vor allem die Ohnmacht der Polizei. Da insgesamt nur sehr wenige Elemente des Kriminalromans vorhanden sind, ist fraglich, ob dieses Werk überhaupt noch als solcher bezeichnet werden kann.

Interessant ist, dass in all den oben genannten Romanen – mit Ausnahme von *Nur tote Zeuge schweigen*, wo niemand für die Verbrechen bestraft wird – am Ende der (ausnahmslos männliche) Täter stirbt, sodass die Einschaltung anderer Polizisten, die Ausstellung eines Haftbefehls, usw. unterlassen werden können: Entkommt der Täter in *Tanger um Mitternacht*, in *Im Schatten der Sphynx* sowie in *Der Mord war ein Regiefehler* seiner Strafe durch Selbstmord, so werden die Morde in *Heißes Pfaster Rio* und *Der perfekte Mord* durch jeweils Beteiligte gesühnt. Da in beiden Fällen Beweise für die Taten fehlen und die Verbrecher wohl ungeschoren davongekommen wären, erscheinen diese Morde als Akte der Gerechtigkeit, die von den zuständigen Polizisten nicht weiterverfolgt werden

## 2.3 Sozialgeschichtliche und weltpolitische Referenzen

### 2.3.1 Justizkritik in der Weimarer Republik

Wie schon in Kapitel II.2.2.2 angesprochen, führte das fehlende Vertrauen der Menschen in die Rechtssicherheit zur Herausbildung der justizkritischen Literatur, in welcher Kritik an Justizbeamten, an der Gesetzgebung selbst und an bestimmten Paragraphen sowie am Strafvollzug geübt wurde.<sup>610</sup> Der Hintergrund dessen ist, dass in der Weimarer Republik das Strafgesetzbuch des Deutschen Reiches weiterhin Gültigkeit hatte und es trotz Forderungen zur Totalreform des Strafrechts von allen Parteien nicht gelang, diese Justizreform im Reichsrat durchzusetzen.<sup>611</sup>

Ein in der Öffentlichkeit – gemeinsam mit anderen notwendigen Reformen des Strafvollzugs wie etwa Verbesserung der Lebensbedingungen in Strafanstalten, oder die Diskussion um Gna-

---

<sup>610</sup> Vgl. Petersen: *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*, S.116f.

<sup>611</sup> Vgl. ebd., S.48 – S.53

denwesen und Rehabilitierung – besonders heiß diskutiertes Thema war die Todesstrafe, deren Beseitigung in manchen der verschiedenen Entwürfen zur Neufassung des Strafgesetzbuches vorgesehen war. Im Mittelpunkt der Debatten stand einerseits der ihr inhärente Widerspruch zum generellen Zweck einer Bestrafung, nämlich der Besserung der\*des Bestraften, und andererseits die Gefahr des Justizmordes.<sup>612</sup> Der Höhepunkt der Diskussion um die Todesstrafe erfolgte schließlich 1926, als in medienwirksamen Prozessen mehrere Todesurteile trotz öffentlicher Proteste aufgrund mangelnder Beweise und widersprüchlicher Zeugenaussagen vollstreckt wurden – und zumindest in einem Fall im Nachhinein die Unschuld des Hingerichteten bewiesen wurde. Es kann vermutet werden, dass Arnaus zwei Jahre später publizierter Roman *Der geschlossene Ring*, wie auch viele andere zu dieser Zeit entstandene Werke zur Thematik des Justizmordes, von diesen Ereignissen inspiriert wurde.

Ein noch intensiver diskutiertes Thema, welches infolge der wirtschaftlichen und sozialen Umstände sowie der mangelnden Aufklärung nicht nur zum Massenphänomen wurde, sondern mit Thorsten Eitz sogar als eines der zentralen gesellschaftspolitischen Konflikte der 20er und 30er Jahre bezeichnet werden kann, ist die Abtreibung:<sup>613</sup> Die §§ 218 – 220 (StGB) aus dem Jahr 1871 verboten sowohl die Werbung für Empfängnisverhütung als auch die Abtreibung; nicht nur die Schwangere selbst, sondern auch die Person, die die Abtreibung durchführte, erwartete je nach den Umständen eine Gefängnis- bzw. Zuchthausstrafe von mehreren Monaten bis Jahrzehnten.<sup>614</sup> Zwar wurde 1927 infolge einer Reform des Paragraphen die Abtreibung aus medizinisch notwendigen Gründen erlaubt, dies verbesserte jedoch nicht die generelle Situation, sondern bot hauptsächlich denjenigen, die es sich leisten konnten, ein Schlupfloch, wodurch der Paragraph nicht nur zu einem „Männergesetz“, sondern auch zu einem „Klassengesetz“ wurde.<sup>615</sup> Der allgemeine Höhepunkt der Debatten erfolgte schließlich nach der Weltwirtschaftskrise 1929, als in Anbetracht der immer schwierigeren ökonomischen Bedingungen aus der parlamentarischen Diskussion eine Massenbewegung wurde, die die Abschaffung des Abtreibungsverbots forderte. Ein wichtiger Motor dieser Bewegung war die Kontroverse um Friedrich Wolfs Theaterstück *Cyankali* (1929), welches die Folgen einer stümperhaften Abtreibung zeigt und auf sämtlichen Bühnen in der Weimarer Republik und auch im Ausland aufgeführt wurde.<sup>616</sup> Wie Wolfs Stück hat auch Arnaus, ein Jahr später publizierter Roman *Gesetz, das tötet* klassenkämpferischen Charakter, indem die Abtreibungsversuche mehrerer Frauen verschiedener Schichten mit dementsprechend unterschiedlichen Erfolgsaussichten dargestellt werden: Nicht nur gelingt es der der Oberschicht entstammenden Lu Dominique-Vanderstraaten, ein

---

<sup>612</sup> Vgl. ebd., S.188

<sup>613</sup> Vgl. Eitz, Thorsten: „Nieder mit dem Abtreibungsparagraphen!“ *Die Kontroverse um den § 218*. In: Ders. / Engelhardt, Isabelle: *Diskursgeschichte der Weimarer Republik*. [Bd. II] Hildesheim [u.a.]: Georg Olms 2015. S.115 – S.164, hier S.115 – S.119

<sup>614</sup> Vgl. zum Gesetzestext des § 218 ebd., S.115

<sup>615</sup> Vgl. Petersen: *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*, S.174

<sup>616</sup> Vgl. Eitz: „Nieder mit dem Abtreibungsparagraphen!“ In: Ders. [Hrsg.]: *Diskursgeschichte in der Weimarer Republik* [Bd. II], S.156

Attest zur medizinischen Notwendigkeit der Abtreibung zu erhalten, da sie sich den Aufenthalt in einem auf solche Fälle spezialisierten Sanatorium leisten kann, auch werden die der Polizei gegenüber gegen sie erhobenen Vorwürfe juristisch nicht weiterverfolgt (vgl. Gdt, S.308). Im Gegensatz dazu gehen die Frauen der unteren Schichten im Roman an den Abtreibungen zugrunde: entweder durch den Tod, oder, wenn sie überleben, durch das Gefängnis, da die Armen, wie Arnau kritisiert, die volle Härte des Gesetzes trifft. Um allen Frauen und nicht nur denjenigen, die „geschickt“ gegen das Gesetz verstoßen (vgl. Gdt, S.58), die gleichen Chancen zu bieten, fordert er in *Gesetz, das tötet* die Legalisierung der Abtreibung und schlägt auch die Einrichtung amtlicher ärztlicher Beratungsstellen vor.

### 2.3.2 Das Dritte Reich

Arnaus schriftstellerische Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg erscheint durchaus ambivalent. Auf der einen Seite beinhalten seine Unterhaltungsromane der frühen 30er Jahre (*Der Mann ohne Gegenwart*, *Die verschlossene Tür*<sup>617</sup>) Verweise auf, bzw. versteckte Warnungen vor dem Nationalsozialismus (*Das Antlitz der Macht*<sup>618</sup>); auch verfasste der erklärte Nazigegner mit dem Werk *Die braune Pest* (1933), von dem heute leider kein einziges Exemplar mehr existiert, einen Schlüsselroman, in welchem er die Beziehungen zwischen den Nationalsozialisten und der Großindustrie aufdeckte<sup>619</sup> und der auch den Grund darstellt, wieso er 1934 auf die Zweite Ausbürgerungsliste, die sogenannte „Einstein-Liste“, gesetzt wurde.<sup>620</sup>

Auf der anderen Seite ist Arnaus Zurückhaltung in Bezug auf dieses Thema nach Ende des Zweiten Weltkrieges richtiggehend auffällig: All seine in den 50er Jahren verfassten Kriminalromane sind in Amerika oder Marokko angesiedelt; wie im nächsten Unterkapitel gezeigt wird, übte Arnau auch zu dieser Zeit durchaus Kritik, er vermied allerdings alle Themen, die mit Deutschland, dem Nationalsozialismus oder dem Krieg zu tun hatten. Diese Haltung könnte darauf zurückzuführen sein, dass der von seinem Lesepublikum abhängige Autor auf dieses Rücksicht nehmen musste, deckt sich aber auch mit einer allgemeinen Resignation deutscher

---

<sup>617</sup> Das Gemeinschaftsprojekt *Die verschlossene Tür* erweist sich durch Verweise auf den aufkommenden Nationalsozialismus und Konflikte zwischen den politischen Lagern als unerwartet politisch, wobei die Sympathien der Autor\*innen unterschiedlich verteilt sind: Während Erich Ebermayer eine mögliche Prügelei zwischen „schmucken S. A.-Jünglinge[n]“ (VT, S.69) und „unheilverkündend vor sich hinstar[enden]“ (ebd.) Kommunisten erwähnt, nennt Arnau Hitler in einer Reihe mit anderen zeitgenössischen „Prominenten“ (VT, S.7), obschon er ihn als Seitenhieb als einzigen nicht aus der Staatsoper, sondern aus dem Varieté-Theater Wintergarten kommen lässt.

<sup>618</sup> Der machtbesessene Unternehmer Felix Umballer versucht, in Deutschland eine Art Wirtschaftsdiktatur zu errichten, sein Konkurrent stellt bestürzt fest:

Sie glauben also, Herr Umballer, [...] daß Sie in einem geordneten Staat wie in Deutschland auf diese wildwestliche Manier wirtschaftliche Macht an sich reißen können? [...] Es ist sehr fraglich, ob ein Staat dulden muß, daß seine Grundfesten erschüttert werden, weil jemand die abenteuerliche Idee hat, auf eine neue Art der Beherrscher eines ganzen Volkes zu werden. (AM, S.64)

<sup>619</sup> Man nimmt an, dass Arnau in *Die braune Pest* wohl einen Korruptionsfall verarbeitete, der den späteren Reichsmarschall Göring betraf. Der Autor war mit dieser Bestechungsaffäre selbst in Berührung gekommen und trat sogar 1932 als Kronzeuge auf. Vgl. Anonym: *Wir über Arnau*. In: Arnau: *Tätern auf der Spur*, S.7 – S.11, hier S.8f.

<sup>620</sup> Vgl. Albrecht, Richard: „*Die braune Pest kommt...*“. *Aspekte der Verfolgung Frank Arnaus im Exil 1933/34*. In: Koebner, Thomas / Köpke, Wulf / Radkau, Joachim [Hrsg.]: *Gedanken an Deutschland im Exil und andere Themen. Exilforschung: Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 3. München: edition text + kritik 1985. S.158 – S.172, hier S.162

Schriftsteller\*innen in den 50er Jahren. Wie Leszek Żyliński anmerkt, führten die Verlogenheit der Entnazifizierung,<sup>621</sup> die Unterlassung einer tiefgehenden politischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und politische Restauration statt wirklicher Neuordnung zu einer Enttäuschung, die sich darin manifestierte, dass die häufig aus dem Exil zurückkehrenden kritischen Geister den restaurativen Tendenzen zu Beginn wenig entgegensetzten.<sup>622</sup> Ein Perspektivenwechsel weg von einer unpolitischen Haltung war erst im letzten Drittel der 50er Jahre erkennbar und ging mit Ausbildung eines umfassenden öffentlichen Diskurses über die NS-Vergangenheit einher: Intellektuelle und Schriftsteller\*innen begannen, sich kritisch mit den Defiziten der jungen Bundesrepublik auseinanderzusetzen; gleichzeitig erfolgten, ausgelöst insbesondere durch antisemitische Ausschreitungen an der Jahreswende 1959/60, einerseits Debatten zur nötigen Aufarbeitung der Vergangenheit innerhalb der Schulbildung, andererseits juristische Initiativen, welche die intensiv betriebene strafrechtliche Verfolgung von NS-Täter\*innen zur Folge hatten.<sup>623</sup> So konnten bis 1965 etwa die Verhandlungen zu den Verbrechen in Auschwitz, Chelmo, Belzec, Sobibor, Treblinka, Dachau, Stutthof und Mauthausen geführt werden, wobei sowohl der medienwirksame Prozess gegen Adolf Eichmann 1961, als auch die Auschwitzprozesse 1964 aufgrund der hohen öffentlichen Aufmerksamkeit wichtige Höhepunkte dieses Aufklärungsprozesses darstellten. Die Tatsache, dass die selbstkritische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Laufe der 60er Jahre in der Bundesrepublik immer mehr in den Vordergrund rückte und schließlich auch zu einem identitätskonstruierenden Element wurde, ging Hand in Hand mit einer vehementen Politisierung der Literatur ab etwa 1965.<sup>624</sup> Dass Arnau Deutschland erst in den späten 50er und frühen 60er Jahren wieder als Handlungsort wählte, muss also auch vor dem Hintergrund dieser Veränderung betrachtet werden. Neben weiteren Büchern verfasste er zwei in Deutschland spielende Romane, die dem Genre des Kriminalromans zuzuordnen sind: *Der perfekte Mord* (1960), der drei Jahre später in leicht veränderter Fassung als *Schuß ohne Echo* noch einmal erschien, und *Der Mord war ein Regiefehler* (1963).

In letzterem Werk wird durch die Arbeit des Protagonisten, des auf diesem Gebiet spezialisierten Anwalts Dr. Neumark, das Thema der Wiedergutmachung an den Opfern des NS-Regimes angesprochen. Dabei wird sofort klargestellt, dass die Intentionen der an diesem bürokratischen

---

<sup>621</sup> Zwar sorgten die Besatzungsmächte direkt nach dem Zweiten Weltkrieg für die Ausschaltung der NS-Eliten, die meisten von ihnen wurden dennoch nach Gründung der Bundesrepublik 1949 wieder in die Gesellschaft eingegliedert. Vgl. Siegfried, Detlef: *Zwischen Aufarbeitung und Schlußstrich. Der Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten 1958 bis 1969*. In: Ders. / Lammers, Karl Christian / Schildt, Axel [Hrsg.]: *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*. Hamburg: Hans Christians 2003<sup>2</sup>. S.77 – S.113, hier S.78

<sup>622</sup> Vgl. Żyliński, Leszek: *Waren die fünfziger Jahre nur unpolitisch? Ein Blick auf die westdeutsche Literatur und Öffentlichkeit*. In: Ders. / Bialek, Edward [Hrsg.]: *Die Quarantäne. Deutsche und österreichische Literatur der fünfziger Jahre zwischen Kontinuität und Neubeginn*. Dresden [u.a.]: Neisse 2006<sup>2</sup>. S.43 – S.58, hier S.47f.

<sup>623</sup> Vgl. ebd., S.55f.; vgl. ebenso Siegfried: *Zwischen Aufarbeitung und Schlußstrich*. In: Lammers [Hrsg.]: *Dynamische Zeiten*, S.78 – S.94

<sup>624</sup> Vgl. Żyliński: *Waren die fünfziger Jahre nur unpolitisch?* In: Bialek [Hrsg.]: *Die Quarantäne*, S.44

Apparat Beteiligten nicht unbedingt wohlgesonnen sein müssen: Die Verfahren sind so kompliziert und die im Exil lebenden Enteigneten erhalten ihre Entschädigungszahlungen von den zuständigen Stellen nur so schleppend, dass Veruntreuungen niemandem auffallen und sich für Betrüger\*innen eine Spielwiese der Korruption ergibt, die die jüdischen Exilierten erneut zu Opfern macht (vgl. MRF, S.314). Auch wird angemerkt, dass die Situation diesbezüglich sich in den letzten Jahren sehr verschlechtert hat, denn knapp nach dem Krieg „wurden die Ansprüche der Geschädigten nicht nur viel großzügiger erledigt, sondern auch die Gelder viel schneller ausbezahlt als in den folgenden Zeiten.“ (MRF, S.324f.) Dass die finanzielle Rückerstattung zwar einen Hoffnungsschimmer für die Geflüchteten bedeutet, Geld alleine aber auch nicht glücklich macht, versinnbildlicht die Geschichte der Exilantin Selma Reichenthaler, die zwar als eine der Ersten ihr enteignetes Vermögen nach dem Krieg zurückerhielt, aber ihre gesamte Familie im Holocaust bzw. ihren durch die aussichtslose Situation depressiv gewordenen Mann durch Selbstmord verlor. Sie steht, wie sie Dr. Neumark gegenüber angibt, vollkommen alleine auf der Welt (vgl. MRF, S.339), reist auf der Suche nach Zugehörigkeit rastlos von einem Ort zum nächsten und wird, als Neumark ihr Liebe vorspielt, zu einem leichten Opfer für seine betrügerischen Absichten.

Auch in *Der perfekte Mord / Schuß ohne Echo* wird Einblick in verschiedene, durch Exil und Krieg geprägte Lebensgeschichten gegeben. So wurde einer der Verdächtigen, der aus Breslau stammende Philosophieprofessor Armin Monte, 1935 aus Deutschland ausgebürgert und in Brasilien naturalisiert, kehrte aber nach dem Krieg, wie so viele, nach Europa zurück und ließ sich in Wien nieder (vgl. PM, S.142). Dass die Ausbürgerung aus rassistischen Gründen erfolgte und Monte aus diesem Grund eigentlich vom Gesetz her die deutsche Staatsbürgerschaft zustehe, wird an einer anderen – interessanterweise in der Neufassung *Schuß ohne Echo* fehlenden – Stelle erläutert, als Kommissar Reyder ihn mit der Aussage, er könne als Ausländer nach Verbüßung einer Gefängnisstrafe abgeschoben werden, verängstigen will:

Nach dem Grundgesetz steht mir als aus rassistischen Gründen Ausgebürgertem die Staatsangehörigkeit in der Bundesrepublik zu. [...] Ich bin ‚de forma‘ nicht Bundesbürger, weil ich das mir zustehende Recht nicht ausgeübt habe. Deshalb besitze ich auch keinen hiesigen Paß. ‚De jure‘ und ‚de facto‘ bin ich Deutscher. Die Karlsruher Richter haben in einem Auslieferungsverfahren entschieden, daß ein deutscher Staatsangehöriger, dem die Staatsangehörigkeit durch die Nazigesetze aberkannt wurde, auch dann die Staatsangehörigkeit der Bundesrepublik besitzt, wenn er von diesem Recht noch keinen Gebrauch gemacht hat, denn es ist ein unabhängiges Recht. (PM, S.238)

Auch das spätere Mordopfer des Romans, Nissim Cordanu, verließ, wie er Kommissar Reyder erzählt, Deutschland 1936, weil es „höchste Eisenbahn“ (PM, S.33) war. Sein Schicksal sei, so der Rumäne, „eines von zehntausenden“ (ebd.) gewesen – „von Berlin nach Wien ... dann Prag ... Paris ... im Schritt der Weltgeschichte. Schließlich Lissabon, Havanna, New York.“ (PM, S.33f.) Auch er kehrte sofort nach dem Krieg zurück und machte in der unmittelbaren Nachkriegszeit Geschäfte mit den Besatzungsleuten sowie auf dem Schwarzmarkt (vgl. PM, S.168). Während für Cordanu ein Zwang bestand, die Heimat zu verlassen, ist es ihm unmöglich, zu verstehen, wieso auch Kommissar Reyder, der ja gar nicht gemusst habe, in den 30er Jahren

nach Amerika auswanderte. Reyder, der diese Frage sichtlich nicht beantworten möchte, entgegnet nur abwehrend, dass nicht alles eine wägbare Ursache haben müsse und er vielleicht einfach eine günstige Gelegenheit genutzt habe (vgl. PM, S.33). Zwar erfahren die Leser\*innen Reyders wahre Beweggründe nicht, in *Der perfekte Mord* wird allerdings in einem späteren Kapitel – in einer, in der Neufassung *Schuß ohne Echo* ebenfalls gestrichenen Stelle – angedeutet, dass er, wie Arnau selbst, aus politischer Opposition heraus ins Exil ging, was ihn nun innerhalb des Kollegiums ausgrenze:

Man mochte ihn nicht, zog es aber vor, solche Gefühle gut zu kaschieren. Man nahm es ihm übel, daß er das Ende des tausendjährigen Reiches in Amerika abgewartet hatte – und so ein großartiges Alibi besaß, ein hieb- und stichfestes – ein Alibi, wie es sich kein Mörder besser und vollendeter wünschen konnte. Bei manchen bestand die Gefahr, daß die braunen Flecken auf den in jahrelanger mühsamer Persilwäscherei gesäuberten weißen Westen wieder dann und wann sichtbar wurden. Aber bei Walter Reyder war das ausgeschlossen. (PM, S.164)

Neben den Schicksalen von Exilant\*innen, in deren Erzählungen immer auch das Thema der Heimat bzw. der Heimatlosigkeit präsent ist, wird auch auf die Geschichte der Frau Elfriede eingegangen, die nach dem Krieg vor Verzweiflung in die Drogensucht und Kleinkriminalität rutschte und nun „ein menschliches Wrack“ (PM, S.233) ist: „Mein Mann fiel, mein Sohn fiel, mein Haus in Berlin wurde ausgebombt. Außerdem liegt es im Ostsektor. Was sollte ich tun?“ (PM, S.232)

Werden die Verbrechen des Dritten Reichs, die ungenügende Wiedergutmachungspolitik der Bundesrepublik und die schwierige Situation der Zurückgekehrten in Arnaus Kriminalromanen, wenn überhaupt, nur oberflächlich angeschnitten – und selbst hier die kritischeren Stellen, wie durch den Vergleich zwischen *Der perfekte Mord* und *Schuß ohne Echo* deutlich geworden ist, in der Neufassung zensiert –, so findet eine tiefgehendere Beschäftigung mit dem Zweiten Weltkrieg sowie eine Abrechnung mit der Morallosigkeit der Deutschen in seinen Romanen *Verwandlung um Mitternacht* (1957) und *Die vorletzte Instanz. Das Doppelleben des Herrn P.* (1969) statt, auf welche an dieser Stelle, da sie keinerlei Elemente des Kriminalromans enthalten, allerdings nicht näher eingegangen werden kann.

### 2.3.3 Politische Missstände in Lateinamerika

Nachdem sich infolge der Weltwirtschaftskrise 1929 die oligarchischen Regime Lateinamerikas in der Krise befunden hatten und viele der Regierungen durch das nunmehr politisierte Militär gestürzt worden waren, wurde die Mehrheit der Länder gegen Ende des Zweiten Weltkrieges von Militärregierungen beherrscht, die nationalistische Ziele mit Modernisierungsansprüchen verbanden.<sup>625</sup> Im Gegensatz zu den Militärdiktaturen, die ab Mitte der 60er Jahre in Südamerika

---

<sup>625</sup> So wurden alleine 1930 nicht weniger als sechs Länder durch das Militär gestürzt: Argentinien, Brasilien, Bolivien, Peru, Guatemala und die Dominikanische Republik. Vgl. Rouquie, Alain / Suffern, Stephen: *The military in Latin American politics since 1930*. In: Bethell, Leslie [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. VI. Latin America since 1930: Economy, Society and Politics. Part 2: Politics and Society*. New York [u.a.]: Cambridge University Press 1994. S.233 – S.303, hier S.233f.

entstanden, waren die Regime dieser Phase jedoch noch nicht durch Militärjuntas, sondern durch Caudillismus geprägt – das heißt, durch charismatische Führerfiguren aus den Reihen des Militärs, die sich durch eine autoritäre Haltung und diktatorische Ambitionen auszeichneten.<sup>626</sup>

Dass Frank Arnau mit den politischen Entwicklungen der Vor- und Nachkriegszeit in diesem Teil der Erde besonders gut vertraut war, überrascht nicht, verbrachte er doch fast die gesamte Zeit seines Exils (1939 – 1955) in Brasilien. Als er schließlich nach Deutschland zurückkehrte, verließ er seiner Kritik an den in vielen lateinamerikanischen Ländern herrschenden Missständen in zwei Kriminalromanen Ausdruck: *Heißes Pflaster Rio* (1958) und *Nur tote Zeugen schweigen. Ein Kriminalbericht aus dem karibischen Raum* (1959).

Der Roman *Heißes Pflaster Rio* ist im Brasilien der 50er Jahre angesiedelt – einer Zeit, in der das Land nach Überwindung der von Getúlio Vargas begründeten, autoritären Diktatur, des *Estado Novo*,<sup>627</sup> wieder demokratisch regiert wurde. Wie Leslie Bethell betont, handelte es sich hierbei jedoch um eine nur sehr eingeschränkte Demokratie, da es dem nach Ende des Zweiten Weltkrieges unter Druck geratenen Vargas durch Gründung einer Partei (PSD) und durch Unterstützung des Militärs<sup>628</sup> gelungen war, die politischen Eliten des *Estado Novo* an der Macht zu halten.<sup>629</sup> Obwohl die junge Republik in den folgenden 20 Jahren durch einige politische Krisen<sup>630</sup> gefährdet war, konnten Militärputsch, Bürgerkrieg und Diktatur vorerst verhindert und ein Anschein an Demokratie bewahrt bleiben, bevor das Land 1964 durch einen Putsch in eine Militärdiktatur verwandelt wurde.<sup>631</sup>

In *Heißes Pflaster Rio* wird Brasilien als wunderschönes, sonderbares – weil einerseits besonders hoch- und andererseits besonders unterentwickeltes (vgl. HPR, S.244) –, aber infolge von politischer Instabilität und Machtmissbrauch auch als durch und durch korruptes Land beschrieben, in welchem man mit Geld alles erreichen könne. So erklärt etwa der schmierige Franzose

---

<sup>626</sup> Vgl. Straßner, Alexander: *Militärdiktaturen im 20. Jahrhundert. Motivation, Herrschaftstechnik und Modernisierung im Vergleich*. Wiesbaden: Springer 2013. S.160 – S.167

<sup>627</sup> Das *Estado Novo* (1937 – 1945) kann im Gegensatz zu den meisten anderen lateinamerikanischen Diktaturen dieser Zeit, obwohl vom Militär gestützt, nicht als Militärregime bezeichnet werden, da Vargas eine Zivilperson ohne militärischen Hintergrund war. Es wurde zwar teilweise durch den in Europa herrschenden Faschismus beeinflusst, ist selbst aber nicht als faschistisch zu bezeichnen, da es sich zwar um ein autoritäres Regime handelte, jedoch jenseits des Nationalismus keine offizielle Ideologie vertreten wurde, keine Versuche zur Indoktrination der Bevölkerung oder zu Reglementierungen stattfanden, keine rassistische Einwanderungspolitik verfolgt wurde und Brasilien im Zweiten Weltkrieg auf der Seite der Alliierten kämpfte. Vgl. Bethell, Leslie: *Politics in Brazil under Vargas, 1930 – 1945*. In: Dies. [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. IX. Brazil since 1930*. New York [u.a.]: Cambridge University Press 2008. S.3 – S.86, hier S.56 – S.66.

<sup>628</sup> Wie Alexander Straßner betont, wurde die Bedeutung des brasilianischen Militärs in den 30er Jahren stark aufgewertet, sodass es die Funktion zu übernehmen begann, die Präsidentschaft von gewählten Präsidenten zu verhindern, bzw. amtierende Präsidenten abzusetzen. Das Militär verhalf Vargas mehrmals an die Macht bzw. unterstützte ihn dabei, an der Macht zu bleiben, stürzte ihn allerdings auch, wenn es das Vertrauen in ihn verloren hatte. Vgl. Straßner: *Militärdiktaturen im 20. Jahrhundert*, S.210

<sup>629</sup> Vgl. Bethell: *Politics in Brazil under Vargas, 1930 – 1945*. In: Dies. [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. IX*, S.86

<sup>630</sup> Hervorzuheben sind hier Vargas' Rückkehr als Präsident 1950 und sein vor erneuter Absetzung begangener Selbstmord 1955, sowie Jânio Quadros' im Jahr 1961 gescheitertes politisches Manöver, durch plötzlichen Rücktritt höhere Machtbefugnisse für den Präsidenten zu erzwingen. Vgl. Bethell, Leslie: *Politics in Brazil under the Liberal Republic, 1945 – 1964*. In: ebd. S. 87 – S.164, hier S.112 – S.136

<sup>631</sup> Vgl. ebd., S.163f.

Bonnetti, der sich ganz den hiesigen Praktiken angepasst hat und mit seiner Exportfirma illegal monazitische Erden nach Europa liefert, Kommissar Lamont, dass in diesem Land nicht der Mensch, sondern nur sein Bankkonto zähle, wodurch man jeden schmieren könne:

Geld bedeutet alles, mein lieber Kommissar. Und das versiegelt im Fall der Fälle den Mund der Kleinen und der Großen – solange sie verdienen. [...] Im äußersten Notfall kann man [...] immer noch die hohe Protektion eines Abgeordneten oder, wenn es schwieriger wird, eines Senators anrufen. Das kostet Geld – aber es wirkt. (HPR, S.230)

Dieser Mentalität folgt auch die Polizei – diese sei zwar, so Bonnetti, viel besser als im Ausland angenommen, finde aber „nur jene Verbrecher [...], die sie finden will“ (HPR, S.211):

Es gibt viele steckbrieflich verfolgte Gauner, die Jahr und Tag unbehelligt spazieren gehen und ihren verschiedenen Tätigkeiten nachgehen, ohne daß sie das geringste zu befürchten haben. [...] Wenn die Mittel des Gesuchten ausreichen [...], so gilt für die hiesige Polizei das Symbol der drei Affen: sie hört nichts, sie sieht nichts, und sie redet nichts. Allerdings fehlt der vierte Affe – der beide Hände ausstreckt... (HPR, S.211)

Ein Beispiel hierfür ist der Polizeidelegierte Dr. Pastor, dem der gesamte Polizeidistrikt von Copacabana unterstellt ist. Er scheint, wie aus Andeutungen eines Mitarbeiters geschlossen werden kann (vgl. HPR, S.298), in die illegalen Geschäfte Bonettis, bzw. in die Vertuschung dieser verwickelt zu sein; auch kehrt er am Ende des Romans den Mord an seinem Freund unter den Teppich. An mehreren Stellen wird demonstriert, dass das Netz an Korruption, in dem Polizei und Politik verflochten sind, zur Folge hat, dass trotz des nunmehr demokratischen Systems Straftaten vertuscht, bzw nicht verfolgt werden – schon gar nicht jene, die von Politikern verübt werden. So wird in einem Nebensatz erwähnt, dass, wie allgemein bekannt sei, Politiker in Alagoas gegnerische Parlamentsmitglieder durch Auftragsmörder – *Capangas* – beiseiteschaffen ließen, diese sich aber dennoch weiterhin unbehelligt im aktiven Dienst befinden (vgl. HPR, S.268).

Wird in *Heißes Pflaster Rio* vor allem Kritik an der Bestechlichkeit der Behörden und der Politiker im höchst instabilen demokratischen System Brasiliens geübt, ist der ein Jahr später erschienene Roman *Nur tote Zeugen schweigen. Ein Kriminalbericht aus dem karibischen Raum* als Abrechnung mit den sich durch Unterdrückung, Terror und hemmungsloser Aubeutung auszeichnenden lateinamerikanischen Diktaturen zu sehen. Die Handlung des Werkes dreht sich um den fiktiven, in der Karibik gelegenen Inselstaat Puerto Trindade, dessen Diktator Oberst Velasquez ihm unangenehme Menschen – Revolutionäre, Oppositionspolitiker, Journalisten – durch eine Reihe politischer Morde „verschwinden“ lässt. Die im Werk verarbeiteten Tatsachen entsprechen, so Arnau im Vorwort, „der Wirklichkeit, ohne daß sich jedoch die Gesamtheit der Ereignisse auf bestimmte Personen oder Länder bezieht.“ (NTZS, 156) Da der Autor jedoch explizit die Umwandlung privater Betriebe zum Eigenbesitz des Diktators anspricht und auch andere Details stimmen,<sup>632</sup> ist Franz Rottensteiner zuzustimmen,<sup>633</sup> dass Arnau beim Schreiben

---

<sup>632</sup> So sind etwa die spanische Landessprache sowie die Währung des Peso Indikatoren, dass die Dominikanische Republik als Vorbild für den fiktiven Inselstaat Puerto Trindade agierte (vgl. z.B. NTZS, S.268).

des Ende der 50er Jahre verfassten Romans wohl stark die Dominikanische Republik vor Augen hatte, welche 1930 durch den Putsch des Oberbefehlshabers der Armee, General Rafael Trujillo, in eine totalitäre Diktatur verwandelt wurde, die 31 Jahre lang, bis zum durch ein Attentat erfolgten Tod des Diktators 1961, andauern sollte. Wie auch Arnauts fiktives Land Puerto Trindade, zeichnete sich Trujillos Regime durch Monopolbildung,<sup>634</sup> Terror, Spionage, Kontrolle über die Medien und einen Konflikt mit dem nach der kubanischen Revolution kommunistischen Kuba aus: In Arnauts Werk ist Puerto Trindade als „rigorose[r] Bekämpfer des Kommunismus“ (NTZS, S.206) ein befreundetes Staatsoberhaupt der USA (vgl. NTZS, S.166), welche aus Angst, die anderen karibischen Länder könnten dem Vorbild Kubas folgen, Diktatoren wie Trujillo oder dem in Haiti regierenden ‚Papa Doc‘ positiv gegenüberstanden.<sup>635</sup> Gilt Kuba im Roman als nächstgelegener „sicherer“ Ort, wo Gegner\*innen des Regimes Exil gewährt wird (vgl. NTZS, S.190), gipfelte diese Feindschaft in der Realität darin, dass Castro nicht nur über das Radio zur Revolution gegen Trujillo aufrufen ließ, sondern 1959 auch aktiv die aus Exilant\*innen bestehende Guerillabewegung *Movimiento Revolucionario 14 de Junio* unterstützte.<sup>636</sup>

Da Arnaut seinen Roman jedoch ein Jahr zuvor verfasste, muss angenommen werden, dass die in der Handlung von *Nur tote Zeugen schweigen* beschriebenen Revolutionsbestrebungen sich wohl noch nicht auf diese Ereignisse beziehen. Ein anderes Land, bei welchem der Schriftsteller allerdings aus höchst aktuellem Anlass Anleihen genommen haben könnte, ist Haiti, wo der 1957 als Präsident gewählte François Duvalier nach seiner Angelobung begann, ein totalitäres System zu etablieren, welches bis in die 80er Jahre andauern sollte. Dass ‚Papa Doc‘ als ersten Schritt seine politischen Gegner\*innen ins Exil zwang und die meisten Flüchtenden nach New York gingen, sodass diese Stadt von Anfang an das Zentrum jeglicher Oppositionsbewegungen gegen Duvaliers Diktatur war,<sup>637</sup> passt ebenso zur teilweise in New York spielenden Handlung wie die Tatsache, dass sämtliche, zu diesem Zeitpunkt begangenen Versuche, die Regierung zu stürzen, misslangen.<sup>638</sup> Stattdessen gelang es Duvalier mithilfe der von ihm gegründeten, geheimen Polizeieinheiten *Tonton Macoutes* – deren Name von einer mythischen Haitianischen

---

<sup>633</sup> Vgl. Rottensteiner, Franz: *Frank Arnaut: Nur tote Zeugen schweigen*. In: Walter, Claus-Peter [Hrsg.]: *Lexikon der Kriminalliteratur: Autoren, Werke, Themen, Aspekte. Bd. 2: Autoren SI – Z; Werke A – Bh*. Meitingen: Corian 1993 – 2014 [Loseblattausgabe]. S.1 – S.3, hier S.2

<sup>634</sup> Wie Frank Moya Pons hervorhebt, nutzte Trujillo seine Macht übermäßig, um sich selbst und seine Verbündeten durch Monopolbildungen zu bereichern. Vgl. Moya Pons, Frank: *The Dominican Republic since 1930*. In: Bethell, Leslie [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. VII. Latin America since 1930: Mexico, Central America and the Caribbean*. New York [u.a.]: Cambridge University Press 1990. S.509 – S.543, hier S.512

<sup>635</sup> Vgl. ebd., S.518f.; Lindskoog, Carl: *Power and popular Resistance in the History of Haiti and the Haitian Diaspora*. In: Awotona, Adenrele [Hrsg.]: *Rebuilding Sustainable Communities with Vulnerable Populations after the Cameras Have Gone. A Worldwide Study*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2012. S.403 – S.441, hier S.406

<sup>636</sup> Vgl. Moya Pons: *The Dominican Republic since 1930*. In: Bethell [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. VII.*, S.519

<sup>637</sup> Vgl. Lindskoog: *Power and popular Resistance in the History of Haiti and the Haitian Diaspora*. In: Awotona: *Rebuilding Sustainable Communities with Vulnerable Populations after the Cameras Have Gone*, S.407

<sup>638</sup> Vgl. Nicholls, David: *Haiti since 1930*. In: Bethell [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. VII*. S.545 – S.577, hier S.559

Figur stammt „that snatches people and makes them disappear forever“<sup>639</sup> – bis 1965, sämtliche für seine Regierung größeren „Gefahren“ von innerhalb und außerhalb des Landes zu beseitigen.<sup>640</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Niederschlagung der Revolutionsbewegungen und die Ausschaltung der politischen Gegner\*innen, sowohl in der Dominikanischen Republik, als auch in Haiti, wohl die Folie der im Roman in der Karibik und in New York ausgeführten Morde an waffenschmuggelnden Revolutionären (vgl. NTZS, S.158, S.179), einem Exiljournalisten (vgl. NTZS, S.219), sowie einem wichtigen Oppositionspolitiker (vgl. NTZS, S.240) bilden. Zwar ermittelt in manchen dieser Fälle die New Yorker Polizei, gegen den durch Washington unterstützten Diktator bleiben Brewer und sein Team allerdings machtlos.

### 2.3.4 Kalter Krieg

Wie auch in Allinghams und Stouts Werken sind die mit dem Kalten Krieg verbundenen Gefahren in mehreren Romanen Arnaus immanent vorhanden. Bei dem deutschen Autor ist es allerdings vor allem die Angst vor einem Atomkrieg, die spürbar wird: So führt in *Pekari Nr. 7* ein Mordfall in der Subway zur Aufdeckung eines Spionagekomplotts der Russen, durch welches Informationen zur Herstellung besserer Atombomben beschafft werden sollten. Da es einem jungen russischen Spion gelungen war, das Vertrauen von Professor Walder, einer für die englische Regierung arbeitenden Koriphäe auf dem Gebiet der Kernphysik, zu gewinnen,<sup>641</sup> weihte der von Brewer verächtlich als „Gelehrter mit ideologischen Absonderlichkeiten“ (P, S.155) bezeichnete Professor den „gerissene[n] politischen Agenten“ (ebd.) in seine Geheimnisse ein, wodurch wichtige Ergebnisse in den „Besitz einer fremden Macht“ (ebd.) gelangen, was „mit einem Schlag einen mehrjährigen Vorsprung“ (ebd.) zunichte machte.

Wird an dieser Stelle, da Walder ja eigentlich für die britische Regierung arbeitet, indirekt angedeutet, dass auch in Europa Forschungen zur Herstellung von Atombomben betrieben werden, so nimmt Arnau die Thematik in *Heißes Pflaster Rio* erneut auf. Bonetti, der Präsident der Exportfirma INTERIMPEX, bestätigt, dass er monazitische Erden, welche für Spaltungsprozesse benötigt werden, nach Frankreich liefert – und betont süffisant:

Es ist nicht möglich, zu prüfen, ob diese von uns gelieferten ‚rare Earths‘ zu wissenschaftlichen Zwecken verwendet werden – oder zu praktischen. Da keine Kernwaffen in Europa hergestellt werden, so dürfte es sich wohl um friedliche Zwecke handeln... (HPR, S.209)

Dennoch wird deutlich, dass für Arnau die Gefahr vor allem aus den durch die Sowjetunion kontrollierten kommunistischen Gebieten ausgeht. Der Stadt Berlin bescheinigt er in *Der Mord*

---

<sup>639</sup> Catherwood, Christopher / Horvitz, Leslie Alan: *Encyclopedia of War Crimes and Genocide*. New York: Facts on File 2006. S.132

<sup>640</sup> Vgl. Nicholls: *Haiti since 1930*. In: Bethell [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. VII.*, S.563

<sup>641</sup> Es wird nicht explizit gesagt, doch da schon zuvor Walders „extreme [...] Neigungen“ (P, S.153) erwähnt wurden, kann wohl von einer homosexuellen Beziehung zwischen dem Gelehrten und dem Spion ausgegangen werden.

war kein Regiefehler etwa die „beste Luft Europas – bis auf die politischen Strömungen aus dem Osten.“ (MRF, S.331)

### 2.3.5 Dekolonisierung in Afrika: Die Unabhängigkeitskriege in Algerien und Angola

Die beiden Romane *Der perfekte Mord* (1960) und *Schuß ohne Echo* (1963) erzählen dieselbe Geschichte im fast durchgehend exakt gleichen Wortlaut, wobei bei der Neufassung, wie schon in Kapitel II.2.3.2 angesprochen wurde, einige Streichungen von kritischen Stellen hinsichtlich des Dritten Reichs bemerkbar sind. Eine andere, weit auffälligere Änderung ist jedoch, dass im früheren Werk der Unabhängigkeitskrieg in Algerien (1954-1962), im späteren aber die Revolution in Angola (1961-1974) den Hintergrund der Handlung bildet – was einerseits bedeutet, dass Arnau durch Aktualisierung seiner Referenznahme auf die veränderte weltpolitische Situation, also auf das Ende des Algerienkrieges und den Beginn des Angolakonflikts, reagierte, andererseits aber auch auf die grundsätzliche Auswechselbarkeit solcher Verweise hindeutet.

Algerien blieb, obwohl seit dem 19. Jahrhundert zum französischen Machtbereich gehörend, immer ein Konfliktherd innerhalb des französischen Kolonialreichs.<sup>642</sup> Die sich durch Rassendiskriminierung auszeichnende Zwei-Klassen-Gesellschaft trennte die Minderheit der französischen Siedler\*innen von der arabischen Bevölkerung, bei welcher wegen der extremen Benachteiligungen in den 20er und 30er Jahren der algerische Nationalismus sowie das Bekenntnis zum Islam und zur arabischen Sprache erstarkten. Blutige Niederschlagungen von algerischen Nationalbewegungen während des Zweiten Weltkrieges, die Verschlechterung der Lebensbedingungen und politische Stagnation nach dem Krieg führten zum endgültigen Bruch mit den französischen Kolonialherren und zur Bildung der paramilitärischen Organisation OS, aus der sich 1954 die Befreiungsfront FLN entwickelte; ihr Ziel war es, die Befreiung Algeriens von den Franzosen durch eine gewaltvolle Revolution zu erreichen. Der auf erste Terroraktionen und gezielte Bombenanschläge der FLN folgende, sieben Jahre andauernde Algerienkrieg zeichnete sich durch Massaker an der europäischen und der arabischen Zivilbevölkerung aus, wobei insbesondere die von der französischen Armee in der Schlacht um Algier begangenen Kriegsverbrechen zu einer international gesehen immer größeren politischen Isolierung der Republik führten. Schlussendlich wurde der größte Dekolonisierungskrieg Frankreichs wegen außen- und innenpolitischer Gründe<sup>643</sup> durch den von Charles de Gaulle erreichten Vertrag von Evian beendet, der zugleich das Ende französischer Kolonialpolitik in Nordafrika bedeutete.

Auch Portugal war nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht bereit, seine afrikanischen Kolonien aufzugeben; stattdessen spornte das Regime Salazars seine Bürger\*innen in den 50er

---

<sup>642</sup> Vgl. Klose, Fabian: *Menschenrechte im Schatten kolonialer Gewalt. Die Dekolonisierungskriege in Kenia und Algerien 1945 – 1962*. München: Oldenbourg 2009. S.98 – S.113

<sup>643</sup> Neben der außenpolitisch isolierten Stellung Frankreichs, die die politische Handlungsfreiheit des Landes beschränkte, weist Klose auch auf die enormen Kosten des Krieges hin. Vgl. ebd., S.112f.

Jahren an, sich als Siedler\*innen in Angola niederzulassen, um die weiße Population in der Kolonie zu erhöhen und die Assimilation der „Eingeborenen“ zu erreichen.<sup>644</sup> Zur selben Zeit entstanden nationale Unabhängigkeitsbewegungen, die das Ziel hatten, Widerstand gegen die portugiesische Kolonialherrschaft zu üben. Aus unorganisierten Aufständen, Guerillaaktionen und gewaltsamen Ausschreitungen entwickelten sich Anfang der 60er Jahre sowohl in Angola, als auch in den anderen portugiesischen Kolonien Unabhängigkeitskriege, wobei in Angola drei verschiedene Befreiungsbewegungen (MPLA, FNLA, UNITA) mit unterschiedlichen Wurzeln existierten.<sup>645</sup> Zwar sollte nach der Nelkenrevolution, die 1974 den Sturz der Diktatur in Portugal brachte, mit der neuen portugiesischen Regierung ein Abkommen zur Unabhängigkeit Angolas geschlossen werden, jedoch entbrannte kurz vor dieser Einigung ein jahrzehnte andauernder Bürgerkrieg zwischen den rivalisierenden Freiheitsbewegungen, die alle drei Anspruch auf die Präsidentschaft erhoben.<sup>646</sup>

Die Handlung der Romane *Der perfekte Mord / Schuß ohne Echo* setzt ein, als in Hamburg ein Deal über den Verkauf von Waffen an algerische bzw. angolische Revolutionär\*innen fixiert wird.<sup>647</sup> Beteiligt an diesem Geschäft ist auch ein Franzose bzw. Portugiese, der sich unter der Behauptung, von seinen Landsleuten schlecht behandelt worden zu sein und Rache an diesen üben zu wollen, als Spion der französischen Terrororganisation *La Main Rouge*<sup>648</sup> bzw. der portugiesischen Geheimpolizei in den Schmugglerring um den Rumänen Nissim Cordanu eingeschlichen hat – sein Bestreben, das Vorhaben zu sabotieren, führt schließlich zum zentralen Konflikt des Romans, dem Tod Cordanus, und damit auch zum Platzen des Geschäfts. Als Albert Bonnage bzw. Alberto Bandeira, dem Reyder den Mord nicht nachweisen kann, durch einen Sturz von einem Balkon stirbt, ist anzunehmen, dass es sich hierbei um eine Rache der Revolutionär\*innen handelt; der Kommissar selbst beschließt allerdings, keine weiteren Ermittlungen durchzuführen, wodurch, wie schon in Kapitel 2.2.5 erwähnt, die Sühnung des Verbrechens am Ende des Romans als gerechtfertigt erscheint.

---

<sup>644</sup> Vgl. Marcum, John: *The Angolan Revolution. Vol. I: The Anatomy of an Explosion (1950 – 1962)*. Cambridge: The M.I.T. Press 1969. S.6

<sup>645</sup> Vgl. ebd., S.123 – S.158

<sup>646</sup> Vgl. Ders.: *The Angolan Revolution. Vol. II: Exile Politics and Guerrilla Warfare (1962 – 1976)*. Cambridge: The M.I.T. Press 1978. S.241 – S.254

<sup>647</sup> Zumindest in Bezug auf die algerischen Freiheitskämpfer\*innen verweist Arnau auf reale Tatsachen: Westdeutschland verfolgte, indem es Frankreich nicht verärgern wollte, den Arabern aber Entgegenkommen zu zeigen versuchte, eine „asymmetrische Spagatpolitik“. Nicht nur leisteten deutsche Aktivist\*innen Hilfestellungen, auch wurde der Hamburger Hafen zur Drehscheibe der Waffenlieferungen an die FLN. Vgl. Cahn, Jean-Paul: *Bedrohung für die deutsch-französischen Beziehungen? Die Bundesrepublik Deutschland und der Algerienkrieg*. In: Kohser-Spohn, Christiane / Renken, Frank [Hrsg.]: *Trauma Algerienkrieg. Zur Geschichte und Aufarbeitung eines tabuisierten Konflikts*. Frankfurt [u.a.]: Campus 2006. S.227 – S.244, hier S.230 – S.238

<sup>648</sup> Hier bezieht Arnau sich auf eine der spektakulärsten Anschlag- und Mordserien dieser Zeit, denn die in den 50er Jahren vom französischen Geheimdienst betriebene Terrororganisation *La Main Rouge*, die gegen Mitglieder der FLN, sowie gegen Unterstützende des algerischen Unabhängigkeitskrieges vorging, schlug auch in Westdeutschland zu: U.a. sollen die Sprengstoffattentate gegen die Waffenhändler Otto Schlüter (1956 und 1957) und Georg Puchert (1959) von ihr verübt worden sein. Vgl. Bülow, Mathilde von: *West Germany, Cold War Europe and the Algerian War*. New York [u.a.]: Cambridge University Press 2016. S.306 – S.310

Interessant ist auch, dass im Laufe der Handlung immer wieder auf das moralische Dilemma, ob es gerechtfertigt sei, diese Kriegsbemühungen zu unterstützen, eingegangen wird: So weist etwa Reyder auf die Verwerflichkeit des Waffenschmuggels hin, denn: „Wer in eine blutige Revolution durch Waffenlieferung eingreift, ladet unermeßliche Schuld auf sich.“ (PM, S.227; SoE, S.294) Während der aus finanziellen Gründen am Schmuggel beteiligte Gübner nur erwidert, dass eben beide Seiten schießen und er kein Schiedsrichter sei (vgl. ebd.), verteidigen der algerische Freiheitskämpfer Ben Ibrahim Alfalla bzw. der angolische Revolutionär Antonio Bamaku (mit den jeweils gleichen Worten) ihr Recht, Waffen zu kaufen, um ihr Land zurückzuerobern:

Für mich und meine Freunde steht das Dasein der Nation auf dem Spiel. [...] Wir kämpfen [...] um unsere Freiheit. Es ist ein erbitterter Kampf – auf Leben und Tod. Wir werden gehaßt und bewundert, je nachdem, aus welchem Blickwinkel der Beobachter die Dinge betrachtet. Die Franzosen [Portugiesen] haben nur ein einziges Argument für die Unterdrückung. Sie wollen das, was sie jahrelang an Geld und Arbeit investiert haben, nicht verlieren. Aber sie übersehen dabei [...], daß sie ihr Kapital längst hundertfach aus der Fronarbeit der Algerier und dem Reichtum des algerischen Bodens [unserer Fronarbeit und dem Reichtum Angolas] zurückerhalten haben. Die Kolonisatoren kamen zu großem Reichtum, und die Algerier [wir] blieben im Elend. (PM, S.19f.; Änderungen in eckigen Klammern aus SoE, S.165)

## 2.4 Das vermittelte Weltbild: *class, gender, race*

### 2.4.1 Darstellung der Gesellschaftsstruktur

Ökonomische Probleme, hohe Arbeitslosigkeit und politische Instabilität waren die Folgen des verlorenen Ersten Weltkrieges, mit denen die Weimarer Republik kämpfte.<sup>649</sup> Zwar hatte dieser neben der Demokratisierung auch eine Egalisierung der Gesellschaft mit sich gebracht, dennoch ist die junge Republik, so Horst Möller, weiterhin als Klassengesellschaft zu bezeichnen, deren Parteien sich ebenso als Klassenparteien verstanden.<sup>650</sup> Betrachtet man Arnaut Romane dieser Zeit, so fällt zuerst einmal auf, dass im Gegensatz zu vielen anderen deutschsprachigen Werken der späten 20er und frühen 30er Jahre keine einzige der Figuren mit einem „politischen Bewusstsein“ im Sinne einer Zugehörigkeit zu einer der herrschenden politischen Strömungen – Kommunismus, Sozialdemokratie, Nationalsozialismus – ausgestattet ist. Zwar befasst zumindest *Gesetz, das tötet* sich durchaus mit dem Klassenkampf, stellt diesen jedoch als gesellschaftlichen, von politischen Parteien losgelösten Konflikt dar, als deren Ursache die (auch juristisch) unterschiedliche Behandlung der Menschen verschiedener Gesellschaftsschichten erscheint. Im Roman werden insbesondere die Ober- und die Unterschicht miteinander kontrastiert, indem am Beispiel eines Kommerzialrates und seines Chauffeurs deutlich gemacht wird, dass das Proletariat bei „unmoralischen“ Verhaltensweisen wie vorehelichem Sexualverkehr oder Abtreibung Konsequenzen (in diesem Fall Arbeitslosigkeit und Gefängnisstrafe) erwartet, während der rei-

---

<sup>649</sup> Vgl. Möller, Horst: *Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss*. In: Bormann, Alexander von / Glaser, Horst Albert [Hrsg.]: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9: Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983. S.14 – S.30, hier S.21f.

<sup>650</sup> Vgl. Möller, Horst: *Die Weimarer Republik. Demokratie in der Krise*. München: Piper 2018 (überarb. Neuauflage). S.294

chen Bürgerschaft alles erlaubt ist.<sup>651</sup> Zwar wird das Elend der Massen komplett ausgespart und das ausschließlich durch Hausangestellte der höheren Bürger\*innen dargestellte Proletariat in den anderen (noch existierenden) Romanen dieser Zeit nicht angesprochen, wohl aber wird das Milieu der „guten Gesellschaft“, in welchem die Romane hauptsächlich spielen, immer wieder kritisch beleuchtet. So wird etwa in *Schüsse in der Nacht* spöttisch über ihren erneuten Aufstieg nach dem Ersten Weltkrieg festgestellt:

Die einen gewannen kraft ihrer alle Stürme überdauernden Fähigkeiten die dazugehörige selbstverständliche und unbetonte Sicherheit des Aufhebens hinzu – und jene körperlich und finanziell Ueberlebenden, die den Klimawechsel von dem Dasein im Schatten des Kaiserreichs zu der rauheren Freiluftexistenz der Republik überwunden hatten, fanden sich verträglich hinzu. Eine neue Gesellschaft war da, durchaus in Form, wie die frühere. Nur lebensfähiger, die Zeit erkennend, nicht benebelt von Gefühlserinnerungen, eigentlich traditionslos, aber wach. [SN, S.19f.]

Eine aufschlussreiche Figur in diesem Roman ist etwa Albert Renee Wögerer, der letzte Nachkomme einer Dynastie von Seidenfabrikanten und ein charmanter, gutaussehender Taugenichts, der durch Glücksspiel Vieles, im Ersten Weltkrieg den Rest verloren hat, aber durch finanziell geschickte Eheschließungen immer wieder „nach oben“ gelangt.

Interessant ist, dass in Arnaus in der Zwischenkriegszeit entstandenen Romanen nicht nur die der Ober-, sondern auch der Unterschicht entspringenden Romanfiguren moralisch problematisch und insgesamt eher negativ dargestellt werden, während die (männlichen) Protagonisten und „Helden“ der Romane zumeist dem „neuen Mittelstand“ aus Angestellten und Beamten<sup>652</sup> entspringen: Sie sind Journalisten, Detektive, Polizeibeamte sowie Mitarbeiter in Kanzleien oder Unternehmen und erweisen sich als rechtschaffene und moralisch einwandfreie Staatsbürger, die ihren Job auch dann, wenn sie sich im Irrtum befinden (was bei den Polizisten häufig vorkommt), grundsätzlich gewissenhaft zu erledigen versuchen.

Im Gegensatz zu Arnaus Romanen der Zwischenkriegszeit erheben seine nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten, auf verschiedenen Kontinenten angesiedelten Werke keinerlei Anspruch darauf, ein realistisches Gesellschaftsbild darzustellen. Stattdessen orientierte der Autor sich vor allem bei der in New York spielenden Brewer-Serie an der in Kapitel I.1.2.5 beschriebenen Sozialstruktur der ‚Hard-boiled school‘: Skrupellosigkeit, Mord, Erpressung, Drogenhandel und Prostitution werden als Phänomene des alltäglichen gesellschaftlichen Lebens gezeigt, wodurch das Verbrechen nicht wie im traditionellen Detektivroman etwas Außergewöhnliches, sondern etwas Alltägliches, die Norm bedeutet.<sup>653</sup> Neben dem Milieu der häufig unter Drogensucht leidenden Kleinkriminellen, die als Handlanger\*innen für Verbrechersyndikate arbeiten, wird der

---

<sup>651</sup> Dass im Roman mit zweierlei moralischem Maß gemessen wird, macht besonders die Stelle deutlich, in welcher der Kommerzialrat, der selbst eine Affäre pflegt, den Chauffeur Lutz feuert, weil dieser ein Verhältnis mit der Tochter des Gärtners habe. Als er ihm unmoralisches Verhalten vorwirft, entgegnet Lutz: „Ich sehe nicht ein, warum gerade ich mir ein Gewissen daraus machen sollte. Andere Leute machen ganz genau dasselbe. Ist es denen erlaubt, weil sie mehr Geld haben? Es ist schon merkwürdig – von uns armen Leuten verlangen die Reichen immer das Moralische, aber selber haben sie es nicht!“ (Gdt, S.129f.)

<sup>652</sup> Vgl. Möller: *Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss*. In: Bormann / Glaser [Hrsg.]: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Bd. 9, S.19

<sup>653</sup> Vgl. Götting: *Der deutsche Kriminalroman zwischen 1945 und 1970*, S.126

Blick immer wieder auf die Welt der Superreichen gerichtet, die als unantastbar gelten. Des Öfteren wird Brewer gewarnt, keine übereiligen Schritte zu tätigen, sobald es um die obersten Zehntausend geht, denn: „Es sind Persönlichkeiten mit sehr starkem politischem Einfluß – wie es ja bei solcher Vermögenslage nicht anders sein kann.“ (ISS, S.477) Eine von ihnen ist Claire Vandenberg, „[e]ine der letzten großen Damen der wirklich guten Gesellschaft“ (LB, S.270) – als sie in einen Fall verwickelt wird, warnt Brewers Vorgesetzter nachdrücklich, dass es sich hier um „eine gefährliche Gratwanderung“ (LB, S.287) handle: „Ein falscher Schritt – und nicht nur Sie, sondern wir alle sind geliefert.“ (ebd). Das Anfassen mit Samthandschuhen geht sogar so weit, dass, als Brewer in *Die Dame im Chinchilla* Auskünfte über einige reiche Familien benötigt, die zuständige Polizei „gegen die Anfrage als solche“ (DC, S.91) protestiert. Zumeist gleiten die Milieus der Oberschicht und der Unterwelt allerdings ineinander: So thronen die „leitenden Männer der verschiedenen „Crime Syndikate“ (LS2, S.383f.), wie in *Lautlos wie sein Schatten* festgestellt wird, „in lichten Höhen achtbarer Bürgerlichkeit“ (ebd.) und verstecken sich, wie etwa James Garwick, der hoch in der Rangordnung seiner Organisation steht, „hinter einem ernsten Beruf“ (LS2, S.425).

In Arnas Romanwelt erweist sich, indem auch die Opfer nie unbescholtene Bürger\*innen, sondern Drogendealer\*innen, Gauner\*innen oder Erpresser\*innen sind, niemand als unschuldig – die Figuren werden, wie Ulrike Götting, bemerkt „nicht kriminell, weil die Gesellschaft sie dazu macht, sondern die Gesellschaft wird kriminalisiert, weil die Menschen im Grunde schlecht sind: Profit und Macht bedeutet [sic!] ihnen alles.“<sup>654</sup> An dieser Stelle muss allerdings betont werden, dass auch die Polizeibeamten, die als einzig vorkommende Figuren weder der Ober- noch der Unterschicht angehören, sondern dem Kleinbürgertum entstammen, nicht als strahlend helle, über alle moralischen Vergehen erhabene Helden dargestellt werden, sondern als durch die gleiche Sozialisation geprägte Figuren, die häufig nicht weniger kaltblütig agieren als ihre Umgebung. Im Gegensatz zu Chandlers Privatdetektiv Philip Marlowe handeln sie nicht aus dem Bedürfnis nach Gerechtigkeit heraus, sondern um ihre berufliche Pflicht zu erledigen. Im Zuge dessen wenden sie immer wieder brutale und illegale Methoden an: Misshandlungen wie Gewalt gegen Verdächtige (vgl. P, S.43 – 45; LS, S.411f.) oder Türsteher (vgl. P, S.27), Einschüchterung, Verhöre im „3. Grad“ (Dauerverhöre unter hellen Lampen, vgl. z.B. P, S.110), Verabreichen von Drogen an Süchtige, um diese zum Reden zu bringen (vgl. HS, S.292; HAG, S.215), illegale Wohnungsdurchsuchungen (vgl. LS, S.403), illegales Anzapfen von Telefonleitungen (vgl. P, S.91f.; LB, S.277; MRF, S.477f.) sowie der Versuch, den Anwalt von einem Verdächtigen fernzuhalten (vgl. HAG, S.223).

---

<sup>654</sup> Ebd., S.130

## 2.4.2 Geschlechterrollen

Ähnlich wie bei Stout ist die Gesellschaftsstruktur bei Arnau eine sehr patriarchalische, in welcher die Frauen von den zumeist tugendhaften, sie beschützen wollenden Helden der Romane immer wieder in die Passivität gedrängt werden. Zwar kommen in seinen in der Weimarer Republik entstandenen Werken einige Frauen vor, die den Männern mehr als ebenbürtig sind, ihre Erfolge werden jedoch von den männlichen Romanfiguren nicht entsprechend gewürdigt: So ist es etwa die Schauspielerin Romana Serena in *Lautlos wie sein Schatten*, der es im Endeffekt gelingt, das gesuchte Testament zu beschaffen (vgl. LS1, S.228), dennoch wird sie von den (um sie buhlenden) Männern nur auf ihre ungewöhnliche Schönheit reduziert. Auch Inge Salvinus, die Nichte eines Erfinders, die ihrem Onkel unermüdlich hilft, seine Forschungen zu betreiben, ist es schließlich, der aufbauend auf der Arbeit des Assistenten Peter Volkner der entscheidende Fortschritt gelingt, der den Apparat zum Laufen bringt – zwar wird die Leistung des jungen Mädchens durch den Onkel geschmälert, der den Erfolg Volkner zuschreibt, der Text stellt aber klar, dass dieser zwar die Richtung vorgegeben habe, Inge aber zweifellos „eigene Wege“ (TA, S.40) gegangen sei, da sie „kein sklavisches Nachempfinden“ (ebd.) ertragen könne. Die als fleißig und intelligent beschriebene Juscha Lehner wiederum arbeitet in der Kanzlei eines Notars, der sie als seine beste Hilfskraft bezeichnet, da sie sich mit den Akten besser auskenne als jeder andere (vgl. Gdt, S.133). Da jedoch keine dieser Frauen reale Möglichkeiten hat, selbst beruflich aufzusteigen, liegt die einzige Chance in einer Heirat: Während Inge Volkner heiratet und von einer Forscher-Nichte zur Forscher-Ehefrau „aufsteigt“, dabei aber immer nur helfende Hand bleiben wird, und auch Romana Serena das Glück in der Ehe sucht, steht Juscha ebenfalls kurz vor der Verlobung mit dem Notar Leo Jakobson, als sie stirbt. Dass die Ungleichstellung zwischen Mann und Frau in der Ehe zu einer Abhängigkeit der Letzteren und damit zu keiner vollwertigen Partnerschaft führt, wird in *Schüsse in der Nacht* durch die schon geschiedene Figur der Alix Wögerer deutlich, die sich nach dem Tod ihrer feministischen Freundin Katjuscha nicht länger durch die Männer beherrschen lassen möchte und deshalb den Antrag des Arztes Dr. Langen zuerst zurückweist (bevor sie ihn schlussendlich doch annimmt):

Ich will aber frei sein in der Ehe [...], nicht in erotischer Beziehung, o nein, sondern in ideeller. Ich müßte ein vollwertiger Partner sein. Das könnte ich, wenn ich mit sehr viel Geld in das Verhältnis einträte. [...] Andernfalls hängt es vom Belieben des Mannes ab, sich eines Tages als der Stärkere zu fühlen und diesem Empfinden offen oder versteckt oder irgendwie Ausdruck zu geben. [SN, S.35]

Werden die patriarchalische Gesellschaftsstruktur und der Kampf der Geschlechter auf diese Weise in Arnaus Romanen der Weimarer Republik durchaus auch problematisiert, stellen seine Werke der Nachkriegszeit, die sich, wie schon im letzten Kapitel angesprochen, am Gesellschaftsbild der ‚Hard-boiled‘-Romane orientieren, völlig überzeichnete Rollenbilder dar. Während die meisten Männer – egal ob Polizisten, Kleinkriminelle oder reiche Verbrecher – das Ideal strotzender Maskulinität sowie eines enormen Tatendrangs erfüllen und der Unterschied zwischen seriösem Geschäftsmann und Gangster nur der zu sein scheint, dass der eine mora-

lich verwerflich, der andere integer handelt,<sup>655</sup> zeichnen sich die wenigen Frauen in Arnaus durch Männer dominierten Welt durch ihre Attraktivität (sowie durch ihre entweder tizianroten oder blauschwarzen Haare) aus. Diese schönen *femmes fatales* sind häufig Lebedamen, Mätresen oder Verbrecherinnen, zumeist alles davon, und den Männern an emotionaler Kälte und Geschäftstüchtigkeit ebenbürtig.<sup>656</sup> Auffallend ist jedoch, dass sie in Bezug auf die Mordfälle fast immer die Opfer-, nie aber die Täterrolle einnehmen: So werden nicht nur die Juwelschmugglerin Gladys Vandenstraat (vgl. HS) und die frühere Nackttänzerin und Drogendealerin Tania la Dalva (vgl. DC) ermordet, sondern auch die für das Syndikat arbeitende Belinda van Dooren (vgl. HAG), die Nachtlokale mit Heroin versorgende Evelyn Parker (vgl. LS2) sowie Zanide Ayala, die für die Planung und Organisation bei der Fälschung einer riesigen ägyptischen Plastik verantwortlich zeichnet (vgl. ISS). Einzig die geheimnisvolle Mätresse Sheila van Arpen aus *Der letzte Besucher* könnte als Auftraggeberin eines Mordes in Betracht gezogen werden, da der besagte Täter nach seiner Verhaftung angibt, eigentlich für eine Frau gearbeitet zu haben, die er nicht in die Sache hineinziehen möchte (vgl. LB, S.330f.).

Während all diese Frauen des Typs der *femme fatale* Gefahr ausstrahlen, erweist sich als gefährlichste unter ihnen Laureen Kenneth, die durch ihre sympathische Art, ihre Hilfsbereitschaft und Cleverness, sowie ihre schnelle Auffassungs- und Beobachtungsgabe Brewers Herz erobert, der sie, um sie wiedersuchen zu können, sogar für eine Undercover-Mission anheuert (vgl. VG, S.90). Laureen scheint „die ideale Frau, wie sie sich ein braver Mann vorstellt“ (VG, S.38) zu sein, jedoch kommt am Ende des Romans heraus, dass sie ebenfalls für ein Syndikat arbeitet und ihre Aufgabe darin bestand, Brewer hinters Licht zu führen – dem, so der letzte Satz der gesamten Romanreihe, „die Bürde seines Berufs [...] plötzlich unerträglich schwer“ (VG, S.151) ist.

Das absolute Gegenbeispiel all dieser Frauenfiguren und damit „die ideale Frau eines Kriminalkommissars“ (HPR, S.207) stellt Louise, die Ehefrau Lamonts dar: Sie verkörpert als Hausfrau, die ihre Zeit damit verbringt, für ihn zu kochen und auf ihn zu warten, einen sehr traditionellen Frauentypus. Selbst im Urlaub „fügt [...] sie sich gleich, wie stets“ (HPR, S.301) und nimmt es Lamont nicht übel, dass er wegen seiner Ermittlungen keinerlei Zeit für sie hat. Nicht nur zieht sie sich elegant aus der Affäre, wenn berufliche Besprechungen anstehen, auch versucht sie, ihm Verlegenheiten zu ersparen, da sie weiß, dass sie nur über Belangloses plaudern können und niemals über das, was ihn gerade bedrückt. Denn: „Mein Beruf verbot jede Vertraulichkeit. Meine Frau durfte keine Ausnahme bilden.“ (HPR, S.233)

---

<sup>655</sup> Ein Paradebeispiel für den macht- und geldorientierten Tatmenschen ist der kontrollsüchtige Millionär Sascha Berkoff, der halbseriöse, undurchsichtige Geschäfte tätigt und nicht nur als „ein verwegener, ein skrupelloser Verdienner“ beschrieben wird, sondern auch als „schonungsloser Menschenverächter“ (LB, S.244). Er hält sich als Zeitvertreiber und Zeichen seiner Potenz „ein[en] legitime[n] Harem mitten im Herzen New Yorks“ (LB, S.198), interessiert sich schlussendlich aber doch nur dafür, möglichst viel Macht zu erlangen.

<sup>656</sup> Vgl. Jahn: *Die Faszination der Fakten*, S.120

Es kann an dieser Stelle das Fazit gezogen werden, dass Arnau die Stellung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft in seinen frühen Werken an manchen Stellen zwar durchaus kritisch betrachtet, in seinen Romanen der Nachkriegszeit jedoch eindeutig konservative Rollenbilder bejaht. Aus diesem Grund ist es wenig verwunderlich, dass auch die in ihnen geäußerte Einstellung gegenüber Homosexualität eine ablehnende ist: Nicht nur wird in *Pekari Nr.7* von Walders „extremen Neigungen“ (P, S.153) gesprochen, auch wird in *Mit heulenden Sirenen* davon ausgegangen, dass das Mordopfer eine lesbische Beziehung gehabt haben könnte – weswegen die betreffende Frau sofort zur Tatverdächtigen ernannt wird, was Brewer sehr fadenscheinig begründet:

Lesbierinnen entwickeln, wie die Kriminalgeschichte lehrt, ungewöhnlich starke Triebhaftigkeit. Ihre Eifersucht kennt kaum Hemmungen. [...] Selbstverständlich sind das alles nur Vermutungen. In manchen Kreisen ist die Moral nicht nur gelockert, sondern auf einem so tiefen Punkt angelangt, daß selbst psychologisch verständliche Gefühle erlahmen oder sich nur so schwach ausdrücken, daß man sie nicht in die übliche Regel starker, wiewohl abartiger Gefühle einreihen darf. (HS, S.200)

#### 2.4.3 Der Umgang mit Fremden und Minderheiten

Zwar ist in Arnau's Werken der Weimarer Republik keinerlei Antisemitismus zu finden,<sup>657</sup> diese sind jedoch gespickt mit rassistischen Äußerungen und Vorurteilen gegenüber Menschen anderer Hautfarbe. So werden in dem in Schanghai und San Francisco angesiedelten Roman *Die große Mauer* (1930) nicht nur Land und Leute höchst klischeehaft und zwielichtig beschrieben (vgl. z.B. GM, S.14) sowie rassistische Ausdrücke wie etwa „schlitzäugiger Halunke“ (GM, S.7) verwendet, sondern der Seidenhändler Kwang-hsü wird auch sofort des Mordes verdächtigt, denn er „war schließlich doch nur – ein Chinese!...“ (GM, S.94) Eine ähnliche Situation ergibt sich in *Schüsse in der Nacht*, wo der dunkelhäutige Tom Wilson, dem „ein normales reinrassiges Negergesicht“ [SN, S.41] mit „wulstigen Lippen“ [SN, S.42] attestiert wird, den Amateurdetektiv\*innen Alix und Nabossy aufgrund seiner Hautfarbe von allen möglichen Tätern am verdächtigsten vorkommt.

Die Tatsache, dass Ausländer\*innen und Menschen anderer ethnischer Abstammung häufig klischeehaft und abwertend betrachtet werden, ändert sich auch in Arnau's Romanen der Nachkriegszeit nicht. Zwar muss, da die Handlungsorte der Romane New York, Hamburg, Berlin, Tanger und Rio de Janero umfassen, jeweils unterschiedlich definiert werden, wer als Fremde\*r zu bewerten ist, es sind jedoch hinsichtlich der Vorurteile und Stereotype gewisse, sich durch alle Romane ziehende Trends erkennbar: Während Deutschsprachige in den (nicht im deutschsprachigen Raum spielenden) Romanen um Brewer und Lamont durch die Bank positiv beur-

---

<sup>657</sup>Zwar wird die jüdische Herkunft des Notars Leo Jakobsohn ausdrücklich betont (vgl. Gdt, S.177), der Hintergrund dessen ist allerdings, wie Klaus Petersen für viele justizkritische Werke dieser Zeit feststellt, die einfache Tatsache, dass Mitte der 20er Jahre in Berlin und München wirklich Juden einen Großteil der Advokaten ausmachten. Das Ergebnis von Petersens Analyse ist, dass in den Werken nur selten antisemitische Vorurteile realisiert wurden, stattdessen stellen die jüdischen Anwälte meist positive Figuren dar (vgl. Petersen: *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*, S.165f.). Dies kann auch für Arnau's Figur konstatiert werden.

teilt werden,<sup>658</sup> erweisen sich andere aus Europa stammende (männliche) Ausländer – Italiener, Rumänen, Portugiesen, Tschechen, Franzosen – häufig als verschlagen und kriminell; sie sind u.a. Mitgiftjäger (vgl. z.B. AG, S.398), Diebe (vgl. AG, S.445), Erpresser (vgl. LB, S.309) Drogendealer (vgl. LS2, S.372) oder Waffenschmuggler (vgl. PM, S.5 – S.19), allerdings selten Mörder. Des Weiteren werden in mehreren Romanen Botschafter und Diplomaten aus südamerikanischen Ländern sowie deren Gattinnen von den Syndikaten als Drogenschmuggler\*innen eingesetzt (vgl. HAG, S.313; VG, S.69).

Als besonders problematisch erweist sich jedoch die sprachliche Diskriminierung, für welche in fast jedem Werk zig Beispiele<sup>659</sup> zu finden sind. Dass in Arnaus Romanen keinerlei Reflexion über den dieser sprachlichen Ausdrucksweise inhärenten Rassismus stattfindet, wird dabei vor allem anhand seines Umgangs mit der schwarzen Bevölkerung New Yorks deutlich: Auf der einen Seite wird beschrieben, dass Brewer sich gegen die Diskriminierung von Afroamerikaner\*innen und für Gleichberechtigung einsetze; auch kritisiert der Polizeibeamte den Hotelier Martins, der aus Rücksicht auf seine Stammgäste keine „ausgesprochen Farbigen“ (ISS, S.415) in seinem Hotel aufnimmt und stellt gegenüber dem dunkelhäutigen Dienstmädchen Rebecca Longdale klar: „Ich bin weder aus Alabama noch aus Mississippi. Rassenvorurteile sind mir fremd.“ (DC, S.43) Auf der anderen Seite werden jedoch eben genau diese Vorurteile durch die rassistische Ausdrucksweise bestätigt, was Brewers „missionarische“ Ansprachen höchst unglaubhaft macht.

## 2.5 Fazit

### *1. Vergleich der Vorkriegswerke Frank Arnaus mit dem in der Sekundärliteratur beschriebenen „idealtypischen“ klassischen Detektivroman*

Im Gegensatz zu den zuvor analysierten angelsächsischen Autor\*innen verfasste Arnau in der Weimarer Republik keine zusammenhängende Serie, sondern Einzelwerke, die verschiedenen Gattungen wie etwa dem Kriminalroman, dem Abenteuerroman oder dem Spionageroman zuzurechnen sind. Immer wieder kommen in ihnen Privatdetektive, Kriminalbeamte und sich detektivisch betätigende Journalisten als Haupt- oder Nebenfiguren vor, die teils positiv, teils negativ gezeichnet sind. Da manche dieser Protagonisten einander zwar ähneln, sie aber manchmal als Gegenspieler kontrastieren, während sie in anderen Fällen zusammenarbeiten, ist es schwierig, eine allgemeine, all diese Werke betreffende Aussage zur Figurenkonzeption zu treffen, es kann

---

<sup>658</sup> So ist z.B. der in Brasilien arbeitende Professor Wanger, dessen „klar modellierte Kopfform unschwer auf hohe Intelligenz schließen“ (HPR, S.315) lässt, wie Lamont sofort bemerkt, Österreicher.

<sup>659</sup> Besonders auffällig ist, wie häufig die Bezeichnung „Mischling“ verwendet wird, die von Arnau nicht nur mit negativen Attributen, sondern oft mit besonderer Schönheit assoziiert wird – so werden Eliana van den Veerden als „das vollendete Mischblut“ (HPR, S.239) und Zanide Ayala als „erregende Schönheit [...] mit einem kaum merklichen und doch unverkennbaren Schimmer fremder Rassen“ (ISS, S.415) beschrieben, während das Dienstmädchen Innocencia „[d]em Typ nach nicht Negerin, eher von einer der Inseln der Karibischen See [...], mit dem ganzen Reiz der Frauen dieser stark mischrassischen Gebiete“ (LS2, S.387) sei.

aber festgehalten werden, dass der Typus des genialen Amateurdetektivs ein zwar nicht häufig, aber durchaus auch auftretender Charakter ist.

Hinsichtlich jener Romane, die dezidiert zur Kriminalliteratur zu zählen sind, ist festzustellen, dass manche dem zu dieser Zeit in Deutschland sehr populären Genre des ‚Justizkrimis‘ angehören, während andere merkbar durch die Tradition des klassischen Detektivromans bzw. dessen Vorläufer beeinflusst wurden. Erinnern die Kriminalgeschichte „Eine Kugel aus Elfenbein“ und Arnauts Beitrag zum Gemeinschaftswerk *Die verschlossene Tür* bezüglich der Spielart des ‚locked room mystery‘ sowie des Clous, den Verbrecher als Polizisten auszugeben, an Leroux‘ Roman *Le Mystère de la Chambre Jaune*, ist *Die Maske mit dem Silberstreifen* von der Figurenkonstellation des Ermittlerduos und deren Einführung her offensichtlich von Doyles erstem Holmes-Roman *A Study in Scarlet* inspiriert. Da Arnaut sich bei diesem Roman ansonsten deutlich am ‚clue puzzle‘ der 20er Jahre orientierte (bzw. es, negativ formuliert, imitierte, ohne ihr einen eigenen Stempel aufzudrücken), handelt es sich um eine besonders „reine“ Form des klassischen Detektivromans, die dem in der Sekundärliteratur beschriebenen Idealtypus näher steht als Allinghams und Stouts Werke. Zwar sind die meisten grundlegenden Elemente des Subgenres erfüllt, dennoch ist als Auswirkung der verspäteten Rezeption der ‚Golden Age‘-Schriftsteller\*innen in Deutschland bei ihm, wie auch bei anderen deutschsprachigen Kriminalautor\*innen dieser Zeit, ein Fehlen des wichtigen Kriteriums des ‚Fair Play‘ zu bemerken. Interessant ist, dass der in seinen ‚Justizkrimis‘ sehr politische Autor, der in diesen Werken nicht nur Kritik am Abtreibungsverbot und an der Todesstrafe äußert, sondern auch den Klassenkampf anspricht sowie die Rolle der Frau in der patriarchalischen Gesellschaftsordnung durchaus kritisch beleuchtet, in *Die Maske mit dem Silberstreifen*, wie auch in seinen anderen in der angelsächsischen Tradition des ‚whodunit‘ stehenden Werken, jegliche Sozialkritik ausspart und somit fast vollkommen in einer ahistorischen, nostalgisch verklärten Fantasiewelt verbleibt. Kann das in den ‚Justizkrimis‘ präsentierte Weltbild (mit Ausnahme zwar nicht antisemitischer, aber doch rassistischer Äußerungen gegenüber Mitgliedern anderer Kulturen) als für diese Zeit relativ progressiv betrachtet werden, ist jenes der klassischen Detektivromane wohl eher als konservativ zu bezeichnen.

## 2. Vergleich der Vorkriegswerke Frank Arnauts mit seinen Nachkriegswerken

Sind Arnauts Kriminalromane der Vorkriegszeit (zu denen auch noch der schon im Exil entstandene Roman *Die Maske mit dem Silberstreifen* zu zählen ist) mehr in der Tradition des durch den genialen Amateurdetektiv geprägten angelsächsischen ‚whodunit‘ anzusiedeln als in jener des sich durch die lebensnähere Figur des väterlich strengen Beamten auszeichnenden deutschen Kriminalromans, so ändert sich dies nach Arnauts Rückkehr aus dem Exil grundlegend. Die sowohl im ‚guten deutschen Kriminalroman‘ des Nationalsozialismus, als auch im amerikanischen ‚police procedural‘ der unmittelbaren Nachkriegszeit erhobene Forderung nach mehr

Realismus bei der Darstellung der Polizeiarbeit wird auch zu Arnauts Devisen, weswegen vor allem bei seiner Brewer-Reihe ein möglichst sachlicher Stil, die detailreiche Beschreibung der Routineverfahren sowie ein umfangreiches Figurenpersonal vorherrschen. Es muss jedoch betont werden, dass Arnaut trotz seiner in Interviews harschen Kritik des klassischen Detektivromans immer wieder auf dessen Elemente zurückgreift, indem er seine Polizeikommissare Reyder und Lamont sowie gelegentlich auch Brewer als Privatmänner ermittelt lässt und die Protagonisten seiner drei Serien dabei als ‚Great Policemen‘ inszeniert.

Wie ebenso in der Analyse deutlich wurde, unterscheidet sich auch das in den Romanen dargestellte Weltbild entschieden von seinen Romanen der Vorkriegszeit: Möglicherweise beeinflusst durch die Weltansicht der ‚Hard-boiled novel‘, beschreibt Arnaut eine unrealistisch-romantisierte, sich durch Morallosigkeit auszeichnende Welt, in der jede\*r sich als skrupellos und schuldig erweist. Die große Schwäche dieser in Amerika, Marokko oder Brasilien spielenden Romane liegt darin, dass die in ihnen vorkommenden Figuren zu wenig mit der Wirklichkeit zu tun haben, um echt oder menschlich zu wirken. Es liegt allerdings die Vermutung nahe, dass der zu Beginn der 50er Jahre gerade nach Deutschland zurückgekehrte Arnaut diese Künstlichkeit erreichen wollte, um eine Gesellschaft zu zeigen, die möglichst nichts mit der noch traumatisierten deutschen Nachkriegsgesellschaft zu tun haben sollte. Damit zusammenhängend zu betrachten ist auch Arnauts grundsätzlicher Umgang mit der jüngsten Geschichte, denn sowohl der Handlungsort Deutschland als auch jegliche Referenzen auf das Dritte Reich bleiben bis in die 60er Jahre ausgespart; stattdessen konzentriert der Autor sich auf die politische Situation in Lateinamerika. Zwar werden schließlich in *Der Mord war ein Regiefehler* und besonders in *Der perfekte Mord* die Themen der Vertreibung und Enteignung von Jüd\*innen und anderen von den Nationalsozialisten als minderwertig betrachteten Volksgruppen angesprochen, es ist jedoch bezeichnend, dass in der Neufassung des letzteren Werkes, *Schuss ohne Echo*, der Großteil der kritischen Stellen fehlt. Da Arnaut, wie an dieser Stelle noch einmal betont werden soll, bis auf diese Leerstelle als politischer Autor einzuordnen ist, der sich nicht nur in seinen theoretischen kriminalistischen Schriften, sondern auch in Romanen anderer Genres mit der „braunen“ Vergangenheit und deren ungenügenden Bewältigung auseinandersetzt, ist anzunehmen, dass hinter diesem Schweigen und der (Selbst)zensur verlegerisches Kalkül steckt. Wohl auf den Buchmarkt schiebend als Produkte für die Massen verfasst, sollten die Kriminalromane eben diese, nämlich ihr größtenteils der Täter\*innengesellschaft angehörendes Lesepublikum, nicht vor den Kopf stoßen.

## Conclusio

### *3. Vergleich zwischen Margery Allingham, Rex Stout und Frank Arnau*

Vergleicht man die Strategien, die Allingham und Stout in ihren über Jahrzehnte reichenden Romanreihen verwenden, so wird eine grundsätzlich unterschiedliche Herangehensweise an das Konzept der Serie deutlich: Während bei Allingham Veränderung auf sämtlichen Ebenen stattfindet und sowohl den Wechsel zwischen und Mix verschiedener Genres als auch die Weiterentwicklung der Figuren und die Anpassung an die neue soziale Wirklichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg betrifft, zeichnet sich Stouts Reihe durch die Wiederholung des immer gleichen fixen Schemas und eine statische Figurenkonzeption von den 30er bis in die 70er Jahre hinein aus. Ergibt sich die Einbettung in das Raum-Zeit-Kontinuum, welche als Voraussetzung für das Streuen von sozial- und weltpolitischen Referenzen zu sehen ist, bei Allingham als logische Folge, bedient sich Stout einer seltsam doppelten Zeitrechnung, die die Zeit in Bezug auf die Figuren still stehen, in Hinsicht auf die Romanwelt aber vergehen lässt.

Beide Autor\*innen agierten schon zu Beginn ihrer Karrieren nicht vollkommen in einer eskapistischen Fantasiewelt, dennoch wird das sozialkritische Potential ihrer Serien erst nach dem Zweiten Weltkrieg, der für beide eine persönlich einschneidende Erfahrung darstellte, ausgeschöpft. Es kann das Fazit gezogen werden, dass sich das Feld des klassischen Detektivromans insbesondere in Annäherung zur ‚novel of manners‘ sehr gut für Sozialkritik eignet, denn die Vielfalt der Milieus lässt Kommentare zur Gesellschaft zu und ermöglicht, diese subtil in die Handlung einzubauen, ohne zu aufdringlich oder pathetisch zu wirken. Als Beispiele hierfür wären etwa die von Allingham in ihren Nachkriegswerken geübte leise Kritik an der Klassengesellschaft oder Stouts subtile antirassistische Äußerungen zu nennen, die von einer „unwilligen“ Leser\*innenschaft ebenso überlesen werden könnten. Zusätzlich wählte Letzterer immer wieder allerdings auch einen weit deutlicheren Zugang der Verbreitung politischer Botschaften, indem er etwa Kriegspropaganda für den Zweiten Weltkrieg oder seine eigenen ideologischen Ansichten hinsichtlich der „kommunistischen Gefahr“ in die Figurenreden der Protagonist\*innen bzw. in die Handlung packte.

Ist Stouts Wolfe-Reihe besonders aufgrund der Verweise auf sämtliche wichtige Themen der amerikanischen Politik dieser Jahrzehnte bemerkenswert, so muss man bei Allinghams Œuvre einerseits den hohen Grad der Reflexion ihrer Kriegserfahrungen und andererseits die veränderte den Romanen inhärente Weltsicht als außergewöhnlich und beachtenswert bezeichnen – wird die herrschende soziale Ordnung zu Beginn der Campion-Reihe nicht nur nicht angegriffen sondern auch verteidigt, verdeutlichen die Werke der Nachkriegszeit die Notwendigkeit einer Veränderung des antiquierten Klassensystems.

Während der angelsächsische ‚whodunit‘ spätestens seit der Akademisierung des Genres durch die ‚Golden Age‘-Autor\*innen als legitime Lektüre für alle Gesellschaftsschichten zu betrachten ist, fand in Deutschland von Beginn an eine zweifache Diskriminierung des Kriminalromans statt: Diese betraf einerseits die Gattung an sich, und andererseits die Werke deutschsprachiger Autor\*innen im Besonderen. Wie im Theorieteil gezeigt werden konnte, existierte schon im 19. Jahrhundert eine eigenständige Tradition, dennoch sind die Schriftsteller\*innen des 20. Jahrhunderts sehr durch die angelsächsische Tradition geprägt. Arnauts Kriminalromane der Zwischenkriegszeit, von denen manche dem zu dieser Zeit spezifisch deutschen Subgenre des ‚Justizkrimis‘ angehören, während andere ‚whodunits‘ nach britisch-amerikanischem Vorbild darstellen, sind damit paradigmatisch für die sich sprichwörtlich zwischen den Stühlen befindende Stellung der deutschsprachigen Autor\*innen anzusehen.

Im Gegensatz zu den beiden Serienautor\*innen Allingham und Stout fand Arnaut, der in der Weimarer Republik nicht zusammenhängende Einzelwerke verfasst hatte und seine Karriere als Kriminalautor nach seiner Rückkehr aus dem Exil wieder bei Null anfang, erst nach dem Zweiten Weltkrieg Geschmack an Krimireihen, wobei er sich auch nun nicht auf ein Figurenensemble oder einen Handlungsort festlegte. Ebenso ist sein Wechsel vom ‚Justizkrimi‘ bzw. vom klassischen Detektivroman zum ‚police procedural‘ als die genrespezifisch größte Veränderung der drei Autor\*innen zu betrachten. All dies macht seine Werke in Hinsicht auf etwa das in den Werken transportierte Weltbild schlechter vergleichbar als die der angelsächsischen Schriftsteller\*innen, weswegen diesbezüglich wenige relevante Aussagen getroffen werden können. Auffällig sind jedoch die Leerstellen: Arnaut stellt eine Fantasiewelt dar, anstatt auf die Situation im eigenen Land einzugehen; er übt zwar Sozialkritik an Missständen auf der ganzen Welt, gerade jene Erlebnisse, Erfahrungen und Beobachtungen aber, die sich auf das Dritte Reich beziehen und die wohl den größten Umbruch im Leben des Autors markieren, werden ausgespart – sei es aus persönlichen Gründen oder, wie eher anzunehmen ist, aus Rücksicht auf den deutschen Buchmarkt.

# Bibliographie

## Primärliteratur

### Allingham, Margery:

- *Coroner's Pidgin*. London: Vintage Books 2006 [CP]
- *Dancers in Mourning*. London: Vintage Books 2015 [DM]
- *Death of a Ghost*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz 1934 [DG]
- *Flowers for the Judge*. London: Vintage Books 2006 [FJ]
- *Hide my Eyes*. London: Chatto & Windus 1971<sup>3</sup> [HE]
- *Look to the Lady*. In: Dies.: *The Margery Allingham Omnibus*. New York: Penguin 1982 [LL]
- *Mystery Mile*. In: Dies.: *The Margery Allingham Omnibus*. New York: Penguin 1982 [MM]
- *More Work for the Undertaker*. London: Vintage Books 2007 [WU]
- *Police at the Funeral*. London: Vintage Books 2015<sup>2</sup> [PF]
- *Sweet Danger*. In: Dies.: *The Margery Allingham Omnibus*. London: Vintage Books 2006 [SD]
- *The Beckoning Lady*. London: Vintage Books 2007 [BL]
- *The China Governess*. London: Vintage Books 2007 [CG]
- *The Crime at Black Dudley*. In: Dies.: *The Margery Allingham Omnibus*. New York: Penguin 1982 [CBD]
- *The Fashion in Shrouds*. London: Vintage Books 2016<sup>2</sup> [FS]
- *The Mind Readers*. New York: Felony & Mayhem Press 2011 [MR]
- *The Oaken Heart*. London: Michael Joesepl LTD 1948 [OH]
- *The Tiger in the Smoke*. In: *The Margery Allingham Omnibus*. London: Vintage Books 2006 [TS]
- *Traitor's Purse*. London: Vintage Books 2006 [TP]

### Stout, Rex:

- *A Family Affair*. In: Ders.: *Seven Complete Nero Wolfe Novels*. New York: Avenel 1983 [AFA]
- *A Right to Die*. *A Nero Wolfe Mystery*. New York: Bantam 1994<sup>2</sup> [ARD]
- *And Be A Villain*. In: Ders.: *Full House*. *A Nero Wolfe Omnibus*. New York: The Viking Press 1955 [ABV]
- *Before Midnight*. In: Ders.: *Three Trumps*. *A Nero Wolfe Omnibus*. New York: The Viking Press 1973 [BM]
- *Booby Trap*. In: Ders.: *Not Quite Dead Enough*. New York: Bantam 1992<sup>2</sup> [BT]
- *Champagne for One*. In: Ders.: *Too Many Cooks & Campagne for One*. New York: Bantam 2009
- *Death of a Doxy*. *A Nero Wolfe Mystery*. New York: Bantam 1995<sup>2</sup> [DD]
- *Death of a Dude*. New York: Bantam 1970 [DaD]
- *Fer-de-Lance*. *A Nero Wolfe Mystery*. New York: Bantam 1995<sup>2</sup> [FDL]
- *Gambit*. In: Ders.: *Seven Complete Nero Wolfe Novels*. New York: Avenel 1983 [G]
- *Help Wanted, Male*. In: Ders.: *Trouble in Triplicate*. New York: Bantam 1993<sup>2</sup> [HWM]
- *If Death Ever Slept*. In: Ders.: *Three Trumps*. *A Nero Wolfe Omnibus*. New York: The Viking Press 1973 [IDES]
- *In the Best Families*. In: Ders.: *Five of a Kind*. *The Third Nero Wolfe Omnibus*. New York: The Viking Press 1961 [IBF]
- *Might As Well Be Dead*. In: Ders.: *Seven Complete Nero Wolfe Novels*. New York: Avenel 1983
- *Murder by the Book*. *A Nero Wolfe Mystery*. New York: Bantam 1992<sup>2</sup> [MB]
- *Not Quite Dead Enough*. In: Ders.: *Not Quite Dead Enough*. New York: Bantam 1992<sup>2</sup> [NQDE]
- *Over My Dead Body*. *A Nero Wolfe Mystery*. New York: Bantam 1994 [OMDB]
- *Please Pass the Guilt*. In: Ders.: *Seven Complete Nero Wolfe Novels*. New York: Avenel 1983 [PPG]

- *Plot It Yourself. A Nero Wolfe Mystery.* New York: Bantam 1986<sup>2</sup>
- *Prisoner's Base. A Nero Wolfe Mystery.* New York: Bantam 1992<sup>3</sup> [PB]
- *Some Buried Caesar.* In: Ders.: *Some Buried Caesar & The Golden Spiders.* New York: Bantam 2008 [SBC]
- *The Black Mountain.* In: Ders.: *Three Trumps. A Nero Wolfe Omnibus.* New York: The Viking Press 1973 [TBM]
- *The Doorbell Rang.* In: Ders.: *The First Rex Stout Omnibus.* Harmondsworth: Penguin 1975 [DR]
- *The Father Hunt.* London [u.a.]: Collins 1970 [FH]
- *The Final Deduction. A Nero Wolfe Mystery.* New York: Bantam 1985<sup>4</sup> [TFD]
- *The Golden Spiders.* In: Ders.: *Some Buried Caesar & The Golden Spiders.* New York: Bantam 2008 [GS]
- *The League of Frightened Men.* In: Ders.: *Full House. A Nero Wolfe Omnibus.* New York: The Viking Press 1955 [LFM]
- *The Mother Hunt. A Nero Wolfe Mystery.* New York: Bantam 1993<sup>2</sup> [MH]
- *The Red Box.* In: Ders.: *The Rubber Band & The Red Box.* New York: Bantam 2009 [TRB]
- *The Rubber Band.* In: Ders.: *Five of a Kind. The Third Nero Wolfe Omnibus.* New York: The Viking Press 1961 [RB]
- *The Second Confession.* In: Ders.: *The First Rex Stout Omnibus.* Harmondsworth: Penguin 1975 [SC]
- *The Silent Speaker.* In: Ders.: *Seven Complete Nero Wolfe Novels.* New York: Avenel 1983 [SS]
- *Too Many Clients.* New York: The Viking Press 1960 [MC]
- *Too Many Cooks.* In: Ders.: *Too Many Cooks & Campagne for One.* New York: Bantam 2009 [TMC]
- *Too Many Women.* London [u.a.]: Collins 1970<sup>3</sup> [TMW]
- ‚*We Shall Hate or We Shall Fail*‘. In: *The New York Times*, 17. Jänner 1943. S.25f.
- *Where There's A Will. A Nero Wolfe Mystery.* New York: Bantam 1992 [WTW]

#### Arnau, Frank [Schmitt, Heinrich]:

- *Das Antlitz der Macht.* Leipzig: Goldmann 1930<sup>4</sup> [AM]
- *Das andere Gesicht.* In: Ders.: *Drei Kriminalromane mit Oberinspektor Brewer: Die Dame im Chinchilla / Der letzte Besucher / Das andere Gesicht.* Köln: Lingen [k.A.] [AG]
- *Das verbrannte Gesicht.* In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Das verbrannte Gesicht / Nur tote Zeugen schweigen / Jenseits aller Schranken.* Köln: Lingen [k.A.] [VG]
- *Der geschlossene Ring.* Baden-Baden: Merlin 1929 [GR1]
- *Der geschlossene Ring* [Neufassung 1957]. In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Der geschlossene Ring / Mit heulenden Sirenen / Der Mord war ein Regiefehler.* Köln: Lingen [k.A.] [GR2]
- *Der Kriminalroman. Teil II.* Hamburg: Institut zur Förderung des Schriftstellernachwuchses H. Ulbrich KG [k.A.]
- *Der Mord war ein Regiefehler.* In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Der geschlossene Ring / Mit heulenden Sirenen / Der Mord war ein Regiefehler.* Köln: Lingen [k.A.] [MRF]
- *Der perfekte Mord.* Bad Wörishofen: Aktueller Buchverlag 1960 [PM]
- *Der Tod im Aether.* Frankfurt am Main: H. Bechhold 1925 [TA]
- *Die Dame im Chinchilla.* In: Ders.: *Drei Kriminalromane mit Oberinspektor Brewer: Die Dame im Chinchilla / Der letzte Besucher / Das andere Gesicht.* Köln: Lingen [k.A.] [DC]
- *Die große Mauer.* Leipzig: Goldmann 1931<sup>6</sup> [GM]
- *Die Maske mit dem Silberstreifen.* Bern: Verlag der Cornelia-Romane [k.A.] [MSS]
- / Döblin, Alfred / Ebermayer, Erich / Hausmann, Manfred / Heuser, Kurt / Huelsenbeck, Richard / Köppen, Edlef / Tergit, Gabriele: *Die verschlossene Tür. Kriminalrat Koppens seltsamster Fall.* Berlin: vbb 2015 [VT]
- *Eine Kugel aus Elfenbein – innen geschnitzt.* In: *Das Kriminalmagazin* 1.Jg (1929) Nr.2 [KE]
- *Gelebt Geliebt Gehaßt. Ein Leben im 20. Jahrhundert.* München [u.a.]: Kurt Desch 1972
- *Der letzte Besucher.* In: Ders.: *Drei Kriminalromane mit Oberinspektor Brewer: Die Dame im Chinchilla / Der letzte Besucher / Das andere Gesicht.* Köln: Lingen [k.A.] [LB]
- *Gesetz, das tötet.* Baden-Baden: Merlin 1930 [Gdt]

- *Heißes Pflaster Rio*. In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Mordkommission Hollywood / Heißes Pflaster Rio / Lautlos wie sein Schatten*. Köln: Lingen [k.A.] [HPR]
- *Heroin AG*. In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Pekari Nr.7 / Heroin AG / Im Schatten der Sphinx*. Köln: Lingen [k.A.] [HAG]
- *Im Schatten der Sphinx*. In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Pekari Nr.7 / Heroin AG / Im Schatten der Sphinx*. Köln: Lingen [k.A.] [ISS]
- *Lautlos wie sein Schatten. Der Roman eines abenteuerlichen Herrn*. Berlin: Th. Knaur 1931 [LS1]
- *Lautlos wie sein Schatten*. In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Mordkommission Hollywood / Heißes Pflaster Rio / Lautlos wie sein Schatten*. Köln: Lingen [k.A.] [LS2]
- *Mit heulenden Sirenen*. In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Der geschlossene Ring / Mit heulenden Sirenen / Der Mord war ein Regiefehler*. Köln: Lingen [k.A.] [HS]
- *Mord in Tanger*. In: Ders.: *Drei Kriminalromane in einem Band: Verwandlung um Mitternacht / Schuß ohne Echo / Mord in Tanger*. Köln: Lingen [k.A.] [T]
- *Mordkommission Hollywood*. In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Mordkommission Hollywood / Heißes Pflaster Rio / Lautlos wie sein Schatten*. Köln: Lingen [k.A.] [MKH]
- *Nur tote Zeugen schweigen. Ein Kriminalbericht aus dem karibischen Raum*. In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Der geschlossene Ring / Mit heulenden Sirenen / Der Mord war ein Regiefehler*. Köln: Lingen [k.A.] [NTZS]
- *Pekari Nr.7*. In: Ders.: *Drei berühmte Kriminalromane in einem Band: Pekari Nr.7 / Heroin AG / Im Schatten der Sphinx*. Köln: Lingen [k.A.] [P]
- *Schuß ohne Echo*. In: Ders.: *Drei Kriminalromane in einem Band: Verwandlung um Mitternacht / Schuß ohne Echo / Mord in Tanger*. Köln: Lingen [k.A.] [SoE]
- *Schüsse in der Nacht*. [Zusammenstellung aus Vorabdrucken aus: *Illustrierte Zeitung* zu Leipzig, *Frankfurter General-Anzeiger*, *8-Uhr-Blatt* zu Hamburg, *General-Anzeiger für das Saargebiet*]<sup>660</sup> [1934]<sup>661</sup> [SN]
- *Tätern auf der Spur. Auswahl aus dem Lebenswerk*. Berlin: Volk und Welt 1976<sup>2</sup>

## Primärliteratur weiterer Autoren

- Carr, John Dickson: *The Hollow Man*. London: Orion 2013
- Christie, Agatha: *The Mysterious Affair at Styles. Hercule Poirot's First Case*. New York: Cosimo 2007
- Collins, Wilkie: *The Moonstone*. Oxford: Oxford University Press 1982
- Dickens, Charles; Bradbury, Nicola [Hrsg.]: *Bleak House*. London: Penguin Classics 2011
- Doyle, Arthur Conan: *The Complete Sherlock Holmes*. New York: Barnes & Noble 2009
- Fontane, Theodor: *Unterm Birnbaum*. Baden-Baden: Nomos 2001
- Gaboriau, Emile: *Die Affäre Lerouge. Ein Kriminalroman*. Frankfurt am Main: Insel 2004
- Glauser, Friedrich: *Matto regiert*. Zürich: Unionsverlag 1998
- Glauser, Friedrich; Göhre, Frank [Hrsg.]: *Wachtmeister Studers erste Fälle*. Zürich: Arche 1986
- Groller, Balduin: *Dagobert Trostler. Taten und Abenteuer des Wiener Sherlock Holmes*. Stuttgart: Henry Govertz 1967
- Groller, Balduin: *The Adventures of Dagobert Trostler. Vienna's Sherlock Holmes*. Wrocław: Kazabo 2017
- Groner, Auguste: *Der rote Merkur*. Wien: Edition moKka 2011
- Groner, Auguste: *Zwei Kriminalnovellen*. Leipzig: Reclam 1895

<sup>660</sup> Das hier zitierte Werkexemplar entstammt dem Nachlass Arnaus, der den in Buchform nicht mehr existenten Roman – so scheint es – selbst aus den Vorabdrucken diverser Zeitungen zusammengestüekelt und in eine Art Fotoalbum eingeklebt hat.

<sup>661</sup> Zwar ist das Werk nicht datiert, es gibt in den vorangestellten Einleitungstexten „Unser neuer Roman“ und „Der Autor spricht“ aber einige explizite Verweise darauf, dass der Vorabdruck des Romans wohl im Jahr 1934 stattgefunden haben muss: Nicht nur wird der schon publizierte Roman *Die braune Pest* (1933) erwähnt, sondern auch die bald „bei uns an der Saar“ [SN, S.3] stattfindende Entscheidung zwischen Hitler-Reich und „freiheitliche[r], sozialer] Menschheitsidee“ (ebd.), womit nur die im Saargebiet vollzogene Volksabstimmung am 13.1.1935 gemeint sein kann. Darüber hinaus gibt Arnau neben einem Verweis auf die „Gegenwart des braunen Grauens“ (ebd., S.4) an, gerade 40 Jahre alt zu sein (was der 1894 Geborene 1934 war).

- Huch, Ricarda: *Der Fall Deruga*. Berlin: Ullstein 1998
- Kuckhoff, Adam / Tarin, Peter: *Strogany und die Vermissten*. Berlin: ebooknewspress 2016
- Leroux, Gaston: *Das geheimnisvolle Zimmer*. München: Heyne 1981
- Meißner, August Gottlieb; Weiß, Christoph [Hrsg.]: *Ausgewählte Kriminalgeschichten*. St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag 2003
- Müllner, Adolph: *Der Kaliber. Aus den Papieren eines Criminalbeamten*. Leipzig: Reclam [ca 1870]
- Poe, Edgar Allan: *The Complete Edgar Allan Poe Tales*. London: Guild Publishing 1986<sup>2</sup>
- Raabe, Wilhelm: *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte*. Stuttgart: Reclam 2006<sup>3</sup>
- Rosenhayn, Paul: *Elf Abenteuer des Joe Jenkins*. Strassburg [u.a.]: Singer 1915
- Sayers, Dorothy: *Strong Poison*. London: Gollancz 1980
- Temme, J.D.H.: *Criminal-Novellen*. Berlin: Steinitz [ohne Jahresangabe]
- Temme, J.D.H.: *Mord beim Sandkrug. Ein verzwickter Kriminalfall aus der Zeit der Postkutsche*. Freiburg [u.a.]: Herder 1981
- The Detection Club: *The Floating Admiral*. London: HarperCollins 2011
- Wassermann, Jakob: *Der Fall Maurizius*. Limitierte Sonderausgabe. München: Langen Müller 1996<sup>3</sup>

## Sekundärliteratur

### Monographien & Sammelbände

- Abrams, M.H.: *A Glossary of Literary Terms*. Boston [u.a.]: Heinle & Heinle 1999<sup>7</sup>
- Albrecht, Günther / Böttcher, Kurt / Greiner-Mai, Herbert / Krohn, Paul Günter: *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 1: A – K*. Leipzig: Bibliographisches Institut 1974
- Albrecht, Hans-Jörg / Kania, Harald / Walter, Michael [Hrsg.]: *Alltagsvorstellungen von Kriminalität. Individuelle und gesellschaftliche Bedeutung von Kriminalitätsbildern für die Lebensgestaltung*. Münster: Lit 2004
- Ambler, Eric: *To Catch a Spy. An Anthology of Favourite Spy Stories. Edited and Introduced by Eric Ambler*. London [u.a.]: The Bodley Head 1964
- Anderson, David R.: *Rex Stout*. New York: Frederick Ungar Publishing Co. 1984
- Arnold, Armin / Schmidt, Josef [Hrsg.]: *Reclams Kriminalromanführer*. Stuttgart: Reclam 1978
- Aschmann, Birgit [Hrsg.]: *Gefühl und Kalkül. Der Einfluss von Emotionen auf die Politik des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Steiner 2005
- Awotona, Adenrele [Hrsg.]: *Rebuilding Sustainable Communities with Vulnerable Populations after the Cameras Have Gone. A Worldwide Study*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2012
- Bakerman, Jane S. [Hrsg.]: *And Then There Were Nine... More Women of Mystery*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1985
- Beck, Sandra: *Narratologische Ermittlungen: Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur*. Heidelberg: Winter 2017
- Becker, Jens-Peter: *Der englische Spionageroman: historische Entwicklung, Thematik, literarische Form*. München: Goldmann 1973
- Becker, Jens-Peter / Buchloh, Paul Gerhard: *Der Detektivroman: Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1978<sup>2</sup>
- Becker, Jens-Peter / Buchloh, Paul Gerhard [Hrsg.]: *Der Detektivverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1977
- Becker, Jens-Peter: *Sherlock Holmes & Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. München: Goldmann 1975
- Bédarida, François: *A Social History of England 1851 – 1990*. London [u.a.]: Routledge 1991<sup>2</sup>
- Bergengruen, Maximilian / Haut, Gideon / Langer, Stephanie [Hrsg.]: *Tötungsarten und Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion*. Berlin [u.a.]: Rombach 2015
- Bethell, Leslie [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. VI. Latin America since 1930: Economy, Society and Politics. Part 2: Politics and Society*. New York [u.a.]: Cambridge University Press 1994

- Bethell, Leslie [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. VII. Latin America since 1930: Mexico, Central America and the Caribbean*. New York [u.a.]: Cambridge University Press 1990
- Bethell, Leslie [Hrsg.]: *The Cambridge History of Latin America. Vol. IX. Brazil since 1930*. New York [u.a.]: Cambridge University Press 2008
- Bialek, Edward / Żyliński, Leszek [Hrsg.]: *Die Quarantäne. Deutsche und österreichische Literatur der fünfziger Jahre zwischen Kontinuität und Neubeginn*. Dresden [u.a.]: Neisse 2006<sup>2</sup>
- Bluemel, Kristin [Hrsg.]: *Intermodernism. Literary Culture in Mid-Twentieth-Century Britain*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011<sup>2</sup>
- Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2013
- Boileau, Pierre / Narcejac, Thomas: *Der Detektivroman*. Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1967
- Bormann, Alexander von / Glaser, Horst Albert [Hrsg.]: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9: Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983
- Bucher, Max / Hahl, Werner / Jäger, Georg / Wittmann, Reinhard [Hrsg.]: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880. Bd. 2*. Stuttgart: Metzler 1975
- Bucki, Cecilia: *Social History of the United States. The 1930s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clio 2009
- Brunner, Karl: *Unser Volk in Gefahr! Ein Kampf gegen die Schundliteratur*. Pforzheim: Verlag der Volkstümlichen Bücherei 1910
- Brunsdale, Mitzi: *Icons of Mystery and crime detection. From sleuths to superheroes. Vol. II*. Santa Barbara [u.a.]: Greenwood 2010
- Bühler, Patrick: *Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektiv-Roman*. Heidelberg: Winter 2002
- Bülow, Mathilde von: *West Germany, Cold War Europe and the Algerian War*. New York [u.a.]: Cambridge University Press 2016
- Carnevali, Francesca / Strange, Julie-Marie [Hrsg.]: *20<sup>th</sup> Century Britain. Economic, Cultural and Social Change*. London [u.a.]: Pearson Longman 2007<sup>2</sup>
- Catherwood, Christopher / Horvitz, Leslie Alan: *Encyclopedia of War Crimes and Genocide*. New York: Facts on File 2006
- Cannon, Ammie Sorensen: *Controversial politics, conversative genre: Rex Stout's Archie-Wolfe duo and detective fiction's conventional form*. Provo: MA-Arb. 2006
- Ciabattari, Mark: *Social History of the United States. The 1940s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clio 2009
- Claplin, David: *Advertising and Propaganda in World War II. Cultural Identity and the Blitz spirit*. London: Tauris 2014
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Erich Schmidt 2013<sup>3</sup>
- D'Amassa, Don: *Encyclopedia of Adventure Fiction*. New York: Facts on File 2009
- Delabar, Walter / Denkler, Horst / Schütz, Erhard [Hrsg.]: *Banalität mit Stil. Zur Widersprüchlichkeit der Literaturproduktion im Nationalsozialismus*. Bern [u.a.]: Lang 1999
- DeMarr, Mary Jean [Hrsg.]: *In the Beginning: First Novels in Mystery Series*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press 1995
- D'Emilio, John / Freedman, Estelle B.: *Intimate Matters. A History of Sexuality in America*. New York [u.a.]: Harper & Row 1995
- Depken, Friedrich: *Sherlock Holmes, Raffles und ihre Vorbilder: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Technik der Kriminalerzählung*. Heidelberg: Winter 1914
- Dover, Kenneth Van: *At Wolfe's Door. The Nero Wolfe Novels of Rex Stout*. Rockville [u.a.]: James A. Rock & Company Publishers 2003<sup>2</sup>
- Doyle, Arthur Conan: *Memories and Adventures*. London: Hodder & Stoughton 1924
- DuBose, Martha Hailey: *Women of Mystery. The Lives and Works of Notable Women Crime Novelists. With additional Essays by Margaret Caldwell Thomas*. New York: Thomas Dunne Books 2000
- Dudenredaktion: *Duden Allgemeinbildung. Berühmte Zitate und Redewendungen: Die muss man kennen*. Berlin: Duden 2014
- Eitz, Thorsten / Engelhardt, Isabelle: *Diskursgeschichte der Weimarer Republik. [Bd. II]* Hildesheim [u.a.]: Georg Olms 2015
- Edwards, Martin: *The Golden Age of Murder. The Mystery of the Writers Who Invented the Modern Detective Story*. London: HarperCollins 2015

- Egloff, Gerd: *Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie*. Düsseldorf: Universitätsverlag Bertelsmann 1974
- Fehr, Bernhard; Wildi, Max [Hrsg.]: *Von Englands geistigen Beständen: ausgewählte Aufsätze*. Frauenfeld: Huber 1944
- Forster, John: *The Life of Charles Dickens. Vol. III: 1852 – 1870*. London: Chapman & Hall 1874
- Franceschini, Bruno [Hrsg.]: *Verbrechen als Passion: neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Berlin: Weidler 2004
- Fricke, Harald et al. [Hrsg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H – O*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2007<sup>3</sup>
- Fried, Richard M.: *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*. New York [u.a.]: Oxford University Press 1990
- Fried, Richard M.: *The Russians Are Coming! The Russians Are Coming! Pageantry and Patriotism in Cold-War America*. New York [u.a.]: Oxford University Press 1998
- Friedman, Andrea: *Citizenship in Cold War America. The National Security State and the Possibilities of Dissent*. Amherst [u.a.]: University of Massachusetts Press 2014
- Frisé, Adolf [Hrsg.]: *Definitionen. Essays zur Literatur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1963
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press 1957
- Garland, Henry / Garland, Mary: *The Oxford Companion to German Literature*. Oxford [u.a.]: Oxford University Express 1997<sup>3</sup>
- George, Alice L. / Stoner, John C.: *Social History of the United States. The 50s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clio 2009
- Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Wagenbach 2002
- Goldthorpe, John H.: *Social Mobility and Class Structure in Modern Britain*. Oxford: Clarendon Press 1987<sup>2</sup>
- Götting, Ulrike: *Der deutsche Kriminalroman zwischen 1945 und 1970: Formen und Tendenzen*. Wetzlar: Kletsmeier 1998
- Grimminger, Rolf [Hrsg.]: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 3. Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680 – 1789*. München [u.a.]: Hanser 1980
- Grusky, David / Széleányi, Szonja [Hrsg.]: *The Inequality Reader: contemporary and foundational readings in race, class and gender*. Boulder: Westview Press 2007
- Hall, Lesley A.: *Sex, Gender and Social Change in Britain since 1880*. London [u.a.]: Macmillan 2000
- Harvey, Paul: *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press 1967<sup>4</sup>
- Haycraft, Howard: *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. New York: Biblo and Tannen 1968
- Haycraft, Howard [Hrsg.]: *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays. Edited and with a Commentary by Howard Haycraft*. New York: Carroll & Graf 1983
- Heideking, Jürgen / Nünning, Vera: *Einführung in die amerikanische Geschichte*. München: Beck 1998
- Hepburn, Allan: *Intrigue: Espionage and Culture*. New Haven: Yale University Press 2005
- Hesse, Sebastian: *Kamera-Auge und Spürnase. Der Detektiv im frühen deutschen Kino*. Basel [u.a.]: Stroemfeld 2003
- Hölter, Achim / Zymner, Rüdiger [Hrsg.]: *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013
- Horsley, Lee / Rzepka, Charles J. [Hrsg.]: *A Companion to Crime Fiction*. Oxford [u.a.]: Wilney-Blackwell 2010
- Horsley, Lee: *Twentieth-century Crime Fiction*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2005
- Hügel, Hans-Otto: *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektivzählung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1978
- Humble, Nicola: *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s. Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford: Oxford University Press 2001
- James, Dean / Swanson, Jean: *By a Woman's Hand. A Guide to Mystery Fiction by Women*. New York: Berkley Books 1994
- Kelleghan, Fiona [Hrsg.]: *100 Masters of Mystery and Detective Fiction*. [Vol. I + II.] Pasadena: Salem Press 2001
- Klose, Fabian: *Menschenrechte im Schatten kolonialer Gewalt. Die Dekolonisierungskriege in Kenia und Algerien 1945 – 1962*. München: Oldenbourg 2009

- Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2015
- Knight, Stephen: *Crime Fiction, 1800 – 2000. Detection, Death, Diversity*. New York: Palgrave Macmillan 2004
- Koebner, Thomas / Köpke, Wulf / Radkau, Joachim [Hrsg.]: *Gedanken an Deutschland im Exil und andere Themen. Exilforschung: Ein internationales Jahrbuch. Bd. 3*. München: edition text + kritik 1985
- Kohser-Spohn, Christiane / Renken, Frank [Hrsg.]: *Trauma Algerienkrieg. Zur Geschichte und Aufarbeitung eines tabuisierten Konflikts*. Frankfurt [u.a.]: Campus 2006
- Kratz, Henry / Tannert, Mary [Hrsg.]: *Early German and Austrian Detective Fiction. An Anthology*. London [u.a.]: Mc Farland & Company 1999
- Lammers, Karl Christian / Schildt, Axel / Siegfried, Detlef [Hrsg.]: *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*. Hamburg: Hans Christians 2003<sup>2</sup>
- Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. München: Beck 1990
- Lewis, Penny: *Hardhats, Hippies and Hawks: The Vietnam Antiwar Movement As Myth and Memory*. Ithaca: Cornell University Press 2013
- Liard, Véronique / George, Marion [Hrsg.]: *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten*. Berlin: trafo 2011
- Light, Alison: *Forever England: Femininity, literature and conservatism between the wars*. London [u.a.]: Routledge 1991
- Linder, Joachim; Ort, Claus-Michael [Hrsg.]: *Wissen über Kriminalität. Zur Medien- und Diskursgeschichte von Verbrechen und Strafjustiz vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Würzburg: Ergon 2013
- Mandel, Ernest: *Ein schöner Mord: Sozialgeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt am Main: Althenäum 1988<sup>2</sup>
- Mann, Jessica: *Deadlier than the Male: An investigation into feminine crime writing*. Newton Abbot: David & Charles 1981
- Marcum, John: *The Angolan Revolution. Vol. I: The Anatomy of an Explosion (1950 – 1962)*. Cambridge: The M.I.T. Press 1969
- Marcum, John: *The Angolan Revolution. Vol. II: Exile Politics and Guerrilla Warfare (1962 – 1976)*. Cambridge: The M.I.T. Press 1978
- Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. München: Winkler 1983<sup>2</sup>
- Martin, Richard: *Ink in Her Blood: The Life and Crime Fiction of Margery Allingham*. London [u.a.]: UMI Research Press 1988
- McAlear, John: *Rex Stout. A Biography. The Life and Times of the Creator of Nero Wolfe*. Boston [u.a.]: Little, Brown and Company 1977
- McNees, Eleanor [Hrsg.]: *The Development of the Novel. Literary Sources & Documents. Vol. III: The Nineteenth-Century Novel. The English Novel: Scott to James*. Robertsbridge: Helm Information Ltd. 2006
- Mercier, Laurie: *Social History of the United States. The 1970s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clio 2009
- Miller, Kristine A.: *British Literature of the Blitz. Fighting the People's War*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009
- Mitgang, Herbert: *Überwacht: große Autoren in den Dossiers amerikanischer Geheimdienste*. Düsseldorf: Droste 1992
- Möller, Horst: *Die Weimarer Republik. Demokratie in der Krise*. München: Piper 2018 (überarb. Neuausgab.)
- Moraldo, Sandro M. [Hrsg.]: *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg: Winter 2005
- Morgan, Kenneth [Hrsg.]: *The Oxford History of Britain. Revised Edition*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2010
- Murch, A. E.: *The Development of the Detective Novel*. London: Owen 1968<sup>2</sup>
- Niedhart, Gottfried: *Geschichte Englands im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Beck 1987
- Nünning, Vera [Hrsg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman: Genres, Entwicklungen, Modellinterpretationen*. Trier: Wiss. Verl. Trier 2008
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2009<sup>4</sup>
- Orwell, George: *The Lion and the Unicorn. Socialism and the English Genius*. Harmondsworth [u.a.]: Penguin Books 1982
- Ott, Paul: *Mord im Alpenglühen. Der Schweizer Kriminalroman – Geschichte und Gegenwart*. Wuppertal: NordPark 2005

- Paino, Troy D.: *Social History of the United States. The 1960s*. Santa Barbara [u.a.]: ABC-Clio 2009
- Panek, LeRoy Lad: *An Introduction to the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1987
- Panek, LeRoy Lad: *Watteau's Shepherds. The Detective Novel in Britain 1914 – 1940*. Bowling Green: Bowling Green University Press 1979
- Peck, Clemens / Sedlmeier, Florian [Hrsg.]: *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte: Genres – Medien – Techniken*. Bielefeld: Transcript 2015
- Petersen, Klaus: *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler 1988
- Plain, Gill: *Twentieth-Century Crime Fiction. Gender, Sexuality and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2001
- Priestman, Martin [Hrsg.]: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press 2003
- Quack, Josef: *Die Grenzen des Menschlichen. Über Georges Simenon, Rex Stout, Friedrich Glauser, Graham Greene*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000
- Reuther, Thomas: *Die ambivalente Normalisierung: Deutschlanddiskurs und Deutschlandbilder in den USA, 1941 – 1955*. Stuttgart: Steiner 2000
- Rich, Paul: *Race and Empire in British Politics*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 2009<sup>2</sup>
- Rose, Sonya O.: *Which People's War? National Identity and Citizenship in Wartime Britain 1939 – 1945*. Oxford: Oxford University Press 2004
- Rucktäschel, Annamaria / Zimmermann, Hans Dieter [Hrsg.]: *Trivilliteratur*. München: Fink 1976
- Saldin, Robert P.: *War, the American State, and Politics since 1898*. Cambridge: Cambridge University Press 2011
- Schädel, Mirko: *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur im deutschen Sprachraum von 1796 bis 1945*. Butjadingen: Achilla Presse 2006 [Bd. I + Bd. II]
- Schaub, Melissa: *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction. The Female Gentleman*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013
- Schilling, Gerhard: *Ostdeutsche Kriminalliteratur nach der Wende. Eine thematische und gattungsgeschichtliche Untersuchung*. Marburg: Tectum 2013
- Schönhaar, Rainer: *Novelle und Kriminalschemata. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*. Berlin [u.a.]: Gehlen 1969
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt am Main: Athenäum 1975
- Schütz, Erhard [Hrsg.]: *Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur*. München: Fink 1978
- Schwarz, Egon / Hannum, Hunter G. u.a. [Hrsg.]: *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967
- Suerbaum, Ulrich: *Krimi: eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam 1984
- Storm, Marjolijn: *Agatha Christie's The mysterious affair at Styles in German and Dutch translation: the remarkable case of the six Poirots*. Leiden: Brill 2016
- Straßner, Alexander: *Militärdiktaturen im 20. Jahrhundert. Motivation, Herrschaftstechnik und Modernisierung im Vergleich*. Wiesbaden: Springer 2013
- Stöver, Bernd: *Der Kalte Krieg*. München: C B. Beck 2006<sup>2</sup>
- Sundhaussen, Holm: *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943 – 2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien [u.a.]: Böhlau 2014<sup>2</sup>
- Symons, Julian: *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London: Faber & Faber 1972
- Tawney, Richard Henry: *Equality*. London: Allen & Unwin 1931
- Tekolf, Oliver: *Schillers Pitaval. Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*. Frankfurt am Main: Eichborn 2005
- Thielking, Sigrid / Vogt, Jochen [Hrsg.]: *„Beinahekrimis“ – Beinahe Krimis!?* Bielefeld: Aisthesis 2014
- Thorogood, Julia: *Margery Allingham. A Biography*. Heinemann: London 1991
- Vogt, Jochen [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* [Bd. I + Bd. II]. München: Fink 1971

- Vogt, Jochen [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink 1998
- Walter, Claus-Peter [Hrsg.]: *Lexikon der Kriminalliteratur: Autoren, Werke, Themen, Aspekte*. [Bd. 1: Autoren A – SK; Bd. 2: Autoren SI – Z.] Meitingen: Corian 1993 – 2014 [Loseblattausgabe]
- Watson, Colin: *Snobbery with Violence. Crime Stories and their Audience*. London: Eyre & Spottiswoode 1971
- Winks, Robin W. [Hrsg.]: *Mystery and suspense writers: the literature of crime, detection, and espionage. Vol. II: Ross Macdonald to women of mystery*. New York: Scribner 1998
- Wölcken, Fritz: *Der literarische Mord: eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur*. Nürnberg: Nest 1953
- Würmann, Carsten: *Zwischen Unterhaltung und Propaganda. Das Krimigenre im Dritten Reich*. Berlin: Diss. 2013
- Ziegegeist, Gerhard [Hrsg.]: *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung*. Berlin: Akademieverlag 1968
- Žmegač, Viktor [Hrsg.]: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum 1971

### Unselbstständig erschienene Beiträge

- Anonym: *Möglichkeiten des Kriminalromans*. In: *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde*. Jg.41 (1938/39) Nr.10. S.583f.
- Benndorf, Werner: *Über einige Kriminalromane*. In: *Das deutsche Wort*. Jg.15 (1939) Nr.3. S.176 – S.179
- Burns, Barbara: *Adolf Müllner's Der Kaliber: The First German Detective Story?* In: *German Life and Letters*. Jg.58 (2005) Nr.1. S.1 – S.12
- Brittnacher, Hans Richard: *Das Recht vor Gericht. Ferdinand von Schirachs Der Fall Collini und die Tradition des Justizromans*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*. Jg.23 (2014) S.1 – S.17
- Brockhoff, Stefan: *Zehn Gebote für den Kriminalroman*. In: *Zürcher Illustrierte*, 5.2.1937. S.173f.
- Brunner-Ebersperg, G.: *Wie stehen wir zum Kriminalroman? Kriminalroman: Ja oder nein?* In: *Zeitschrift der Leihbücherei*. Jg.11 (1942) Nr.1. S.14f.
- Finke, Edmund: *Über den Kriminalroman*. In: *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde*. Jg.41 (1938/39) Nr.6. S.333 – S.335
- Gerhardt, Mia: *'Homicide West'. Some Observations on the Nero Wolfe Stories of Rex Stout*. In: *English Studies. A Journal of English Letters and Philology*. Jg.49 (1968) Nr.1 – Nr.6. S.107 – S.127
- Günther, Albrecht E.: *Die Welt der Detektive*. In: *Deutsches Volkstum: Monatsschrift für das deutsche Geistesleben*. Jg.17 (1935) Nr.2. S.510 – S.514
- Günther, Helmut: *Der Kriminalroman und die angelsächsischen Länder*. In: *Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht*. Jg.40 (1941). S.250 – S.258
- Hauptamt Schrifttum bei dem Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP [Hrsg.]: *Jahres-Gutachtenanzeiger*. (1942) Nr.8/9
- Jahn, Reinhard: *Die Faszination der Fakten. Der Kriminalschriftsteller Frank Arnau*. In: *Schwarze Beute. Thriller-Magazin*. Jg.4 (1989) Nr.4. S.101 – S.123
- Klinger, Cornelia / Knapp, Gudrun-Alexi: *Achsen der Ungleichheit – Achsen der Differenz. Verhältnisbestimmungen von Klasse, Geschlecht, „Rasse“/Ethnizität*. In: *Transit*. Jg.15 (2005) Nr.29. S.72 – S.95
- Knox, Ronald: *Ten Rules for a Good Detective Story*. In: *The Publishers' Weekly. The American Book Trade Journal*. Jg.116 (1929) Nr.14. S.1729
- Landfester, Ulrike: *Die Spuren des Lesers: Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman*. In: *Poetica*. Jg.22 (1990) Nr.3/4. S.413 – S.435
- Langenbacher, Erich: *>Der Teufel spielt Verstecken< oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans*. In: *Die Buchbesprechung. Eine monatliche Umschau*. Jg.3 (1939) Nr.2. S.37 – S.41
- Linder, Joachim: *Feinde im Inneren. Mehrfach Täter in deutschen Kriminalromanen der Jahre 1943/44 und der >Mythos Serienkiller<*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Jg.28 (2003) Nr.2. S.190 – S.227
- Losch, Sebastian: *Unterhaltungsschrifttum der Leihbüchereien – so oder so?! Ein Rechenschaftsbericht*. In: *Großdeutsches Leihbüchereiblatt*. Jg.2 (1940) Nr.4. S.41f.
- Nickerson, Catherine: *Murder as Social Criticism*. In: *American Literary History*. Jg.9 (1997) Nr.4. S.744 – S.757

Plain, Gill: ‚*A Good Cry or a Nice Rape*‘: Margery Allingham’s Gender Agenda. In: *Critical Survey*. Jg.15 (2003) Nr.2. S.61 – S.75

Schickert, Werner: *Absinken des Kriminalromans?* In: *Die Literatur. Monatschrift für Literaturfreunde*. Jg.35 (1932/33) Nr.5. S.247

Stoler, Ann L.: *Making Empire Respectable: The Politics of Race and Sexual Morality in 20<sup>th</sup> Century Colonial Cultures*. In: *American Ethnologist*. Jg.16 (1989) Nr.4. S.634 – S.660

Strachey, John: *The Golden Age of English Detection*. In: *The Saturday Review*, 7.1.1939. S.12 – S.14

Thielke, Karl: *Der englische Kriminalroman*. In: *Die Buchbesprechung*. Jg.3 (1939) Nr.2. S.42f.

Töteberg, Michael: *Kriminalrat Koppen läßt deutsche Dichter verhaften*. In: *Schwarze Beute. Thriller-Magazin*. Jg. 2 (1987) Nr.2. S.71 – S.79

Zelleke, Almaz: *Distributive Justice and the Argument for an Unconditional Basic Income*. In: *The Journal of Socio-Economics*. Jg.34 (2005) Nr.1. S.3 – S.15

### Internetquellen

Kellerhoff, Sven Felix: *Sechs Gründe warum die USA in Vietnam verloren hat*. Auf: <https://www.welt.de/geschichte/article140194483/Sechs-Gruende-warum-die-USA-in-Vietnam-verloren.html>. Veröffentlicht am 28.4.2015, zuletzt eingesehen am 30.6.2019

## Abstract

Der sogenannte „klassische Detektivroman“ erlebte seine Blütezeit in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen, weswegen für diese Zeitspanne auch der Begriff ‚Golden Age of English Detection‘ geprägt wurde. Er bezeichnet jene Spielart des Kriminalromans, die bis heute unsere Vorstellung von der Gattung prägt: Nicht nur wird der innerhalb einer abgeschlossenen Roman-gesellschaft auftretende Mord als komplexes Rätsel begriffen, welches eine geniale, häufig ex-zentrische Detektivfigur schließlich in einer sorgfältig inszenierten Schlusszene auflöst, son- dern auch als Spiel zwischen Autor\*in und Lesepublikum, welches mitzuraten eingeladen ist. Die Künstlichkeit dieser Welt, die das Verbrechen von jeglicher realen Gewalt entkoppelt, hat dem Subgenre den Vorwurf des Eskapismus, der nostalgischen Verklärung und der Ahistorizität eingebracht. Im Rahmen dieser Masterarbeit wird anhand des Œuvres von drei Autor\*innen – der Engländerin Margery Allingham, des Amerikaners Rex Stout sowie des Deutschen Frank Arnau – untersucht, ob diese Anschuldigungen auch für nach dem Ende des „goldenen Zeital- ters“ verfasste Werke zu erheben sind, oder ob die Grauen des Zweiten Weltkrieges, der verän- derte Zeitgeist und die grundlegenden sozialen und weltpolitischen Umwälzungen nach 1945 zu einer Veränderung in ihrem Schreiben geführt haben.