



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

SPIELARTEN DES KRIMINALGENRES

**Ausgewählte Beispiele aus hard-boiled und
experimentellen Detektivgeschichten des 20.
Jahrhunderts**

Verfasserin

Claudia Rabl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

As for these murders, let us enter into some examinations for ourselves, before we make up an opinion respecting them. An inquiry will afford us amusement.

Edgar Allan Poe

Danksagung

Ich möchte mich bei all jenen bedanken, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben. Insbesondere gilt mein Dank:

Meinen Eltern Michaela und Günther Rabl für ihre Geduld und ihr Vertrauen und dafür, dass sie mich auf meinem Weg stets unterstützt und hinter mir gestanden haben.

Martin Wolfram, der in jeder Lebenslage verlässlich, flexibel, loyal und hilfreich zur Stelle war.

Richard Schmidt für das Interesse am Thema dieser Diplomarbeit, die Übernahme zeitraubender Recherchen und die unermüdliche Unterstützung bei vielen weiteren Details.

Peter Clar, Barbara Eder und Simone Melzer für das Lektorat der Arbeit und für all die fachlichen Diskussionen, kompetenten Ratschläge und motivierenden Worte.

Erwin Schotzger für die Unterstützung bei allen technischen Fragen und für das Einnehmen eines subversiven, kritischen Standpunktes, der letztlich zur Klärung vieler Fragen und Unsicherheiten verhalf.

Ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner für die Betreuung meiner Diplomarbeit.

Johanna Ott für die konkrete Anleitung aller formalen und organisatorischen Belange, die mit dem Abschluss eines Studiums verbunden sind.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung.....	7
1. Von der Aufklärung zur Postmoderne – die Entstehung des Detektivromans und seine sozialhistorischen Hintergründe.....	13
1.1. Das europäische Fundament	13
1.1.1. Ursprünge und Wurzeln	13
1.1.2. Der klassische Kriminalroman	17
1.2. Urban Alienation – die Entwicklung des Detektivromans in Amerika.....	21
1.2.1. Korruption und Kriminalität in den USA.....	21
1.2.2. Polizei und Detektivbüros in den USA	23
1.2.3. Pulp Magazines.....	25
1.2.4. Die hard-boiled detective novel.....	28
1.3. Die Meister der hard-boiled Schule und ihre Detektive.....	32
1.3.1. Dashiell Hammett (1894 – 1961).....	32
1.3.2. Raymond Chandler (1888-1959)	39
1.4. Der Kriminalroman in der Postmoderne.....	51
1.4.1. Postmoderne Experimente.....	51
1.4.2. Typen des experimentellen Kriminalromans.....	55
1.4.2.1. Der innovative Anti-Kriminalroman.....	55
1.4.2.2. Der dekonstruktive Anti-Kriminalroman	56
1.4.2.3. Der metafiktionale Anti-Kriminalroman.....	57
2. Fortgeschrittene Entfremdung – eine Analyse zweier experimenteller Kriminalromane.....	58
2.1. Paul Auster: <i>City of Glass</i>	58
2.1.1. Der Autor.....	58
2.1.2. „Kriminelle Vorgänger“	60
2.1.3. Die Struktur des Anti-Detektivromans in <i>City of Glass</i>	61
2.2. Identität(en) - Quinns Versuch, sich selbst zu verlieren.....	67
2.3. Sprachskepsis.....	73
2.3.1. Sprache in der Postmoderne	73
2.3.2. Die Sprachauffassung der Protagonisten von <i>City of Glass</i>	75
2.3.2.1. Peter Stillman Junior	75

2.3.2.2. Peter Stillman Senior.....	79
2.3.2.3. Quinn	82
2.4. Metafiktion und Autorschaft.....	84
2.4.1. Begriffserklärung	84
2.4.2. Der Autor im Roman.....	86
2.5. Intertextualität.....	89
2.5.1. Edgar Allan Poe	91
2.5.2. Samuel Beckett	92
2.5.3. Miguel de Cervantes' <i>Don Quixote</i>	94
2.5.4. Peter Handkes <i>Kaspar</i>	94
2.5.5. Weitere Bezüge.....	95
2.5.6. Autobiographisches Material.....	96
2.5.7. Querverweise innerhalb der Trilogie	98
2.6. Kategorisierung nach Tani.....	100
2.7. Peter Handke: <i>Der Hausierer</i>	102
2.7.1. Der Autor.....	102
2.7.2. Die Struktur des Detektivromans in <i>Der Hausierer</i>	105
2.8. Identität und Entfremdung – der subjektive Blick.....	118
2.8.1. Alain Robbe-Grillet und der Nouveau Roman	118
2.8.2. Handke und der Einfluss Robbe-Grillet's.....	123
2.8.3. Der subjektive Blick des Hausierers	126
2.8.4. Identität, Klischee, Fremd-Sein	129
2.9. Sprache und Realität	133
2.9.1. Die Entfremdung in der Sprache	133
2.9.2. Handkes Kritik am Gebrauch der Sprache	137
2.9.3. Das Modell und die Sprache.....	140
2.10. Metafiktionale Elemente.....	143
2.11. Intertextualität	146
2.11.1. Das Konstruktionsprinzip.....	146
2.11.2. Punktuelle Verweise.....	147
2.12. Kategorisierung nach Tani.....	151
3. Der Detektivroman im deutschen Sprachraum.....	152
3.1. Ungeliebte Trivialität?.....	152

3.2. Friedrich Dürrenmatt.....	159
3.2.1. Die Kriminalerzählungen	159
3.2.2. <i>Der Richter und sein Henker</i> und <i>Der Verdacht</i>	160
3.2.3. <i>Das Versprechen</i>	165
3.2.3.1. Dürrenmatts Hausiererfigur – Inspirationsquelle Handkes?.....	169
3.3. Jakob Arjouni	173
3.3.1. Der Autor.....	173
3.3.2. Identität(en) – der Detektiv und sein Autor.....	174
3.3.3. Sprache	180
3.3.4. Die Kayankaya-Romane.....	186
4. Resumee	196
5. Bibliografie	202
5.1. Siglen	202
5.2. Primärliteratur	202
5.3. Sekundärliteratur	204
6. Anhang	213
6.1. Abstract.....	213
6.2. Lebenslauf	215

0. Einleitung

Der Kriminalroman gilt als die beim Lesepublikum beliebteste und daher am weitesten verbreitete Form der Genreliteratur und wurde, nicht zuletzt weil dieser Form das Attribut der Massenlektüre anhaftet, von der Literaturwissenschaft lange Zeit als Trivallliteratur abgewertet, die aufgrund ihres festgefahrenen schematischen Aufbaus eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung obsolet mache. Zwar wurden diese verallgemeinernden Vorurteile ab der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts nach und nach aufgebrochen, was die mittlerweile vorhandene Fülle an theoretischen Abhandlungen zu diesem Thema belegt. Die vorherrschende Meinung, Kriminalliteratur sei von minderem künstlerischem Wert, konnte dadurch und auch durch das Bekenntnis bekannter Intellektueller, darunter Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Ludwig Wittgenstein und in neuerer Zeit Elfriede Jelinek, leidenschaftliche Leser von Kriminalromanen zu sein, nicht gänzlich aus der Welt geschafft werden. Diesbezüglich ist zu bemerken, dass die Gattung in jenen Ländern, in denen sie sich entwickelte – also in Großbritannien und den USA – einen weit höheren Status genießt als im deutschsprachigen Raum, wo die Trennung zwischen ernsthafter und Unterhaltungsliteratur wesentlich strenger gehandhabt wird. Der Vorwurf der Minderwertigkeit bezieht sich vor allem auf das fixierte Schema und seine typischen Handlungselemente, die in der Genreliteratur üblicher Weise keinen anderen Zweck erfüllen als Geschehen zu ermöglichen und zu motivieren, woraus eine märchenhafte Realitätsferne dieser Geschichten resultiert. „Ernsthafte“, mit sozialen und psychologischen Problemen befasste oder engagierte Literatur wird demnach von der Kritik dem Kriminalroman gegenübergestellt und verallgemeinernd höher bewertet. Hierbei bleiben individuelle Varianten beziehungsweise das literarische Talent einzelner Autoren nicht selten unberücksichtigt.

Der Titel *Spielarten des Kriminalgenres* stellt einen bewussten Widerspruch zu der Behauptung und dem allgemeinen Vorwurf dar, die Gattung sei statisch. Anhand der im Folgenden zu analysierenden Beispiele, die allesamt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, soll dieses überaltete Urteil aus dem Weg geräumt und gezeigt werden, dass aus dem Genre variantenreichere und vielgestaltigere literarische Ausführungen hervorgehen, als gemeinhin angenommen wird. In diesem Sinne wurde auch die sehr allgemein und offen gehaltene Bezeichnung *Kriminalgenre*

als Oberbegriff gewählt, wobei der Terminus Kriminalroman hier immer den Detektivroman meint.

Für vorliegende Arbeit wurden Werke von Autoren ausgewählt, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, kreative Spielarten mit dem Kriminalgenre zu betreiben. Um das innovative Moment dieser Romane zu verdeutlichen ist es daher notwendig, zuvor eine gattungsgeschichtliche Entwicklungslinie herauszuarbeiten und einige wichtige Wegbereiter zu präsentieren. Weiters werden die wesentlichen inhaltlichen Komponenten der etablierten Modelle des klassischen englischen Kriminalromans und der später entstandenen amerikanischen hard-boiled detective novel vorgestellt. Dabei sollen auch die sozialhistorischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umstände ihrer Entstehungszeit erläutert werden, da die verschiedenen Ausformungen des Genres diese Gegebenheiten stark widerspiegeln. Das Hauptaugenmerk richtet sich hierbei auf den hard-boiled Detektivroman und diejenigen Autoren, die diese Subgattung etablierten – Dashiell Hammett und Raymond Chandler – und die noch heute als seine wichtigsten Vertreter gelten. Im Gegensatz zum klassischen Modell, dem eine eindeutig positivistische Anschauung und ein duales Weltbild zugrunde liegen, spiegelt die hard-boiled detective story eine völlig veränderte Sicht auf die dargestellte Gesellschaft und der Aspekt der Entfremdung beginnt, eine wichtige Rolle zu spielen. Vor allem der Detektiv erfährt in dieser Variante wichtige charakterliche Veränderungen und erscheint erstmals als differenzierte Persönlichkeit, die ihre Ermittlungen in einer ständig komplexer und korrupter werdenden Umgebung durchführt.

Die konstituierenden Komponenten der beiden Subkategorien des konventionellen Kriminalromans wurden seit der Zeit ihrer Entstehung immer wieder aufgegriffen und von jüngeren Autorengenerationen auf individuelle Weise abgewandelt oder zerspielt. Für diese Werke prägte der amerikanische Literaturwissenschaftler William V. Spanos den Begriff anti-detective story. Der italienische Sprach- und Literaturwissenschaftler Stefano Tani griff diese Bezeichnung auf und erarbeitete ein Modell, wonach die dem Anti-Kriminalroman zuordenbaren Werke wiederum durch drei Kategorien zu unterscheiden sind. Um die Entwicklungslinie des Genres bis hin zur Postmoderne zu vervollständigen, wird, den ersten Teil der vorliegenden Arbeit abschließend, Tanis Modell des Anti-Kriminalromans vorgestellt.

Anders als die Werke des konventionellen Kriminalromans, die nach festgelegten Schemata verfasst und trotz gewisser Wiederholungen vom Lesepublikum genussvoll und in großen Mengen rezipiert werden, enttäuschen die Autoren experimenteller Kriminalgeschichten die Lesererwartung, indem sie eben diese Schemata kritisch hinterfragen. Die mit Aktion und Spannung angereicherte Ebene der noch vertrauten Alltagswelt wird zugunsten von Metaebenen verlassen, philosophische und sprachkritische Diskurse der Postmoderne finden so Eingang in diese Texte. Diese Werke der experimentellen Literatur sind in ihrer Ausführung einmalig und provozieren wegen des ästhetischen Schocks, den sie durch das nicht Erfüllen der Lesererwartung auslösen. Die implizite Aufforderung an den Rezipienten besteht nun darin, nicht mehr gemeinsam mit dem Detektiv einen Mord aufzuklären, sondern das Spiel des Autors mit der etablierten Gattung zu durchschauen und Metaebenen zu erkennen. Der literarische Wert dieser Literatur wurde daher nie in gleichem Maße in Frage gestellt wie derjenige des konventionellen Kriminalromans, der Gewinn der Lektüre steigert sich allerdings für einen versierten Kenner des etablierten Genres wesentlich.

Mit der Darstellung der chronologischen Entwicklung der Gattung, ihrer inhaltlichen Komponenten und der Vorstellung der wichtigsten Vertreter des hard-boiled Kriminalromans sowie Stefano Tanis Kategorien des Anti-Detektivromans im ersten Teil dieser Arbeit sind die Grundvoraussetzungen für die Analyse experimenteller Kriminalromane geschaffen. Anhand von Paul Austers *City of Glass* und Peter Handkes *Der Hausierer* soll im folgenden zweiten Teil untersucht werden, inwiefern sich die Autoren in ihren Werken auf die etablierten Muster des Genres beziehen beziehungsweise diese zerspielen. Weiters sollen die verschiedenen Metaebenen, die durch den sprachphilosophischen und –kritischen Diskurs der Postmoderne in die Romane Eingang gefunden haben, extrahiert und möglichst umfassend erörtert werden. Nach erfolgter Analyse soll die Frage, ob und inwiefern diese beiden Romane einer von Stefano Tanis Kategorien des Anti-Kriminalromans entsprechen, beantwortet werden und eine Zuordnung erfolgen.

Mit der Untersuchung von Paul Austers *City of Glass* wird die Entwicklungslinie des kriminalistischen Themas im angelsächsischen Raum, in dem das Genre etabliert wurde

und wo es folglich Bestandteil der literarischen Tradition ist, chronologisch fortgesetzt. Durch die Analyse von Peter Handkes experimentellem Kriminalroman, dessen Veröffentlichung Austers Werk zeitlich voranging, erfolgt ein Sprung in den deutschen Sprachraum. Zwar erfreuen sich traditionelle Detektivgeschichten auch in diesen Breiten großer Beliebtheit beim Lesepublikum, gelesen werden jedoch hauptsächlich Übersetzungen englischer und amerikanischer Krimis. Als Ursache dafür werden immer wieder die fehlende Tradition und die daraus resultierende mangelhafte literarische Umsetzung durch deutschsprachige Autoren angeführt. Aus diesem Grund widmet sich das abschließende Kapitel zunächst den Spuren von Verbrechenliteratur in der deutschsprachigen Literaturgeschichte, um daraufhin die Werke zweier Autoren dieses Sprachraumes vorzustellen, die dem Kriminalgenre angehören. So sollen die kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs erschienenen Kriminalromane des Schweizer Friedrich Dürrenmatt auf ihre innovativen Merkmale hin untersucht werden. Interessant erscheint hier die Modifikation der Ermittlerfigur, die durch ihre Handlungsweise ihren unangefochtenen Status als Held einbüsst und so nicht mehr, wie im klassischen und auch im hard-boiled Kriminalroman, als Verfechter von Ordnung und Gerechtigkeit angesehen werden kann. Dadurch stellt sich auch die Frage, inwiefern Dürrenmatts kritische Reflexionen bezüglich des Genres dessen Wesensmerkmale unterwandern und ob seine Werke dadurch einer Kategorie des Anti-Kriminalromans zuordenbar sind. Aufgrund des frühen Erscheinungsdatums und des Bekanntheitsgrades der Romane ist ein gewisser Einfluss auf Peter Handkes *Hausierer* nicht auszuschließen, worauf ebenfalls eingegangen werden soll.

Als abschließendes Beispiel wird schließlich mit Jakob Arjouni ein aktuell sehr erfolgreicher deutscher Autor behandelt, dessen Kriminalgeschichten beim Lesepublikum und auch von der Kritik äußerst positiv aufgenommen wurden. Arjouni wird das Verdienst zugeschrieben, den ersten hart gesottenen Detektiv nach amerikanischem Vorbild als Ermittler in der deutschsprachigen Kriminalliteratur eingesetzt zu haben, wodurch seine Romane prompt der hard-boiled Schule zugeordnet wurden. Da Kriminalliteratur immer einen Spiegel der sozialhistorischen Gegebenheiten ihrer Zeit darstellen, ist es interessant zu sehen, inwiefern die Ermittlerfigur, seine Methoden und die Lösung, die er zutage bringt, heute vom konventionellen Modell des hard-boiled Detektivromans abweichen.

Der Kriminalroman begann sein Dasein in der klassischen Ausprägung als irreales und künstliches literarisches Produkt, das durch eine unkritische und affirmative Haltung gegenüber der dargestellten Wirklichkeit gekennzeichnet ist. Doch bereits jene Autoren, die zur Entstehung des hard-boiled Detektivromans beitrugen, befanden diese Ausführungen für unpassend, unrealistisch und ihrer Lebenswelt nicht entsprechend, weshalb sie, basierend auf dem klassischen Modell, ihre eigene Variante der Gattung entwickelten. Der Schock, die Desillusionierung und Verunsicherung, welche die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges mit sich brachten, verlangten nach einer neuen Art von Verbrechensliteratur, der Darstellung einer komplexer gewordenen Realität, in der Kriminalität zum Alltag geworden und die Sicherheit und Ordnung des 19. Jahrhunderts endgültig der Vergangenheit angehörte. Das diese Entwicklungen umreißende Schlagwort lautet Entfremdung. Die Entfremdung von der Welt, die der Motor war für die Etablierung der hard-boiled detective story, verlangt nach einer realistischen Darstellung der sozialen und gesellschaftlichen Gegebenheiten der Zeit, in der diese Literatur entsteht. Die dieser Arbeit zugrunde liegende These basiert daher auf der Annahme, dass die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Mischformen und Varianten des Kriminalgenres die sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen und die daraus resultierende gewachsene Entfremdung stark repräsentieren, dass der Kriminalroman einen Spiegel seiner Zeit darstellt und daher auch unmöglich statisch sein kann. Immer neue Aspekte treten in den Vordergrund und bewirken eine Modifikation des ursprünglichen Modells, der Darstellung von Verbrechen, des Detektivs und seinen Ermittlungsmethoden. Kritische und philosophische Reflexionen finden Eingang in diese Romane und in der sprachreflexiven experimentellen Literatur finden sich äußerst interessante, vielseitige und kreative Methoden, das Genre aufzugreifen und zu zerspielen. Aus der Behauptung, Kriminalliteratur sei äußerst wandelbar und weit variantenreicher, als gemeinhin angenommen, ergibt sich die Frage, inwiefern die Autoren der jüngeren Vergangenheit in ihrer Literatur die alten Meister des Genres, also Edgar Allan Poe als Begründer des klassischen und vor allem auf Dashiell Hammetts und Raymond Chandlers Variante des hard-boiled Detektivromans und ihre etablierten Modelle reflektieren. Weiters wird interessant sein, zu klären, inwiefern sich die Figur des Detektivs in einer zunehmend

komplexeren und korrupteren Umgebung verändert und welchen Regeln ein hard-boiled Kriminalroman der heutigen Zeit gerecht werden kann.

1. Von der Aufklärung zur Postmoderne – die Entstehung des Detektivromans und seine sozialhistorischen Hintergründe

1.1. Das europäische Fundament

1.1.1. Ursprünge und Wurzeln

Seit jeher übten die Themenbereiche Kriminalität und Gewalt auf Menschen eine gewisse Faszination und Attraktion aus und sind daher bereits in den frühesten literarischen Zeugnissen vorzufinden. Die Spuren von Kriminalität in der Literatur sind zurück zu verfolgen bis zum Ödipus-Mythos, der griechischen und römischen Tragödie und der Bibel. Auch Shakespeare und andere Renaissancedramatiker machten Mord zu ihrem bevorzugten Thema. Ursache für die intensive Auseinandersetzung mit dem breiten Feld von möglichen kriminellen Handlungen scheint ein grundlegendes Interesse an menschlichen Abgründen zu sein, woraus *a basic human delight in the literature of crime*¹ resultiert. Geprägt ist die Art der Darstellung von Kriminalität sehr stark von den gesellschaftlichen und kulturellen Hintergründen der jeweiligen Zeit, aus der diese Literatur hervorgeht. Um die Ursprünge und Vorläufer des Detektivromans zu erhellen, ist es also notwendig, zum Beginn des 18. Jahrhunderts zurück zu blicken. In diesem traten einige Phänomene auf, die in weiterer Folge die Herausbildung dieses Genres begünstigten – zum einen das Zeitalter der Aufklärung, zum anderen die *Gothic Novel*, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstand.

Das wesentliche Merkmal der Epoche der Aufklärung ist der Glaube an die Macht der menschlichen Vernunft und an die Fähigkeit des rationalen Denkens und Handelns. Diese auf Klarheit des Verstandes, Erkenntnisvermögen und kritischer Philosophie basierende Denkrichtung ist maßgebend für den Charakter des späteren Detektivs. Als dessen Vorläufer erwähnt Stefano Tani Voltaires 1748 veröffentlichten Roman *Zadig*,

¹ Cawelti, John G.: *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976. S.52.

dessen gleichnamiger Protagonist durch seine Urteilskraft und sein Deutungsvermögen eine Art *protodetective*² darstellt.

Die Tradition der *Gothic Tale*, eine wesentliche und sehr beliebte Gattung im Bereich der Unterhaltungsliteratur ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurde mit Horace Walpoles *Castle of Otranto* von 1764 begründet³. Der Schauerroman ist zwar ein Produkt der Aufklärung – für alle irrationalen und mystischen Vorkommnisse gibt es am Ende eine rationale Erklärung – setzt jedoch verstärkt Elemente ein, die Spannung und Schauer beim Leser hervorrufen:

*Der Schauerroman nimmt Bezug auf die Tendenzen der Aufklärung und des Rationalismus, indem er einerseits das Unheimliche, angesiedelt in Klostergrüften oder Schloßverliesen, als erklärbare Mystifikationen enthüllt (vielfach mit der Absicht, antiklerikale und antifeudale Kritik zu üben) und damit zum Vorläufer des Detektivromans wird, andererseits aber das Irrationale als eine >Wirklichkeit< vorstellt, die sich dem Zugriff der Kausalerklärungen entzieht.*⁴

Der mit der Aufklärung einsetzende Säkularisierungsprozess wird auch in der *Gothic Tale* bemerkbar, die Gesellschaft behandelte Verbrechen jedoch weiterhin als vorwiegend religiöse und moralische Angelegenheit – den Motiven oder sozialen Ursachen für kriminelle Handlungen wurde weiters keine Beachtung geschenkt und eine umfassende Bestrafung jedes noch so kleinen Vergehens als zwingend angesehen⁵. In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Phänomen des frühen 18. Jahrhunderts interessant, welches die menschliche Sensationsgier in Bezug auf Kriminalität veranschaulicht: in dieser Zeit war es unter englischen Gefängnisgeistlichen üblich, den zum Tode verurteilten Gefangenen mündliche Geständnisse abzunehmen, welche zum Zeitpunkt der Vollstreckung des Urteils schließlich veröffentlicht wurden. In diesen Publikationen, von denen der bekannteste der *Newgate Calendar* war, wurde vorgegeben, Geschichten aus dem richtigen Leben zu erzählen. Diese waren jedoch schlecht recherchiert und zudem, um den Publikumsgeschmack zu befriedigen, romantisert und mit grausamen und sensationellen Details angereichert:

² Tani, Stefano: *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984. S.2

³ vgl. Tani. S.2.

⁴ Metzler Neues Literatur Lexikon, S.412.

⁵ vgl. Cawelti, S.54.

They initiated a literary connection between the rational (the “realistic,” the claim that this is a “true story”) and the irrational or nightmarish (the morbid indulgence in violence and mystery). They blend opposites to satisfy a hunger for “sensation” in the drudgery-burdened lower-class audience, and they sold like hot cakes.⁶

Die christlich-morbide Veranlagung eines Publikums niederen Bildungsstandes wird hier deutlich anhand des wohligen Schauers, ausgelöst durch die Lektüre von moralisch Verwerflichem. Doch auch seriöse und begabte Autoren griffen diese Mode auf. So schrieb beispielsweise Daniel Defoe journalistische Berichte über die kriminellen Karrieren bekannter Verbrecher.⁷ Ebenso kreierte er in dem 1722 erschienenen Roman *The Fortunes and Misfortunes Of The Famous Moll Flanders* die Figur eines weiblichen Ganoven.

Einen interessanten Zeitspiegel stellen auch die Schriften des französischen Juristen François Gayot de Pitaval dar, der von 1734 an eine Sammlung bekannter Kriminalfälle veröffentlichte. Diese wurde bald berühmt, fand vor allem in Deutschland weite Verbreitung – auch der eine oder andere Stoff für eine Schauergeschichte wurde daraus entlehnt – und Pitaval wurde bald als Stammvater der modernen Gerichtsberichterstattung behandelt.

Die Mode über vermeintliche und wahre Verbrechen zu berichten gipfelte zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Memoiren eines tatsächlichen Straftäters: Eugène François Vidocq. Der ehemalige Kämpfer in der französischen Revolutionsarmee und spätere Landstreicher und Plünderer, wurde nach seiner „Karriere“ als Verbrecher 1811 Chef der ersten modernen Polizeieinheit, der französischen Brigade de la Sûreté. Diese Sonderabteilung der Polizei bestand zum Großteil aus ehemaligen Kriminellen und war auf die kriminellen Vorgänge in der Unterwelt spezialisiert. Vidocqs *Mémoires* erschienen zuerst in einer bearbeiteten, von Redakteuren auf eine Skandaledition hin zugeschnittenen Fassung 1828/29.

Die Spannung in dieser Art von Literatur ging von der Figur des Verbrechers aus, wobei die Darstellung von dessen Vergehen durchaus zu einer Romantisierung von Kriminalität führte; gleichzeitig begann sich aber im 19. Jahrhundert ein Bewusstsein über die sozialen Umstände, die den Verbrechen zugrunde lagen, zu entwickeln – beide Aspekte erinnern an den mittelalterlichen Mythos von Robin Hood, dem Helden der Mittellosen, der nur von den Reichen stahl. Der literarische Umgang mit Kriminalität

⁶ Tani, S.3.

⁷ vgl. Tani, S.3.

veränderte sich durch diese Tendenzen und fand seinen Niederschlag beispielsweise in den in ein urbanes Umfeld verlagerten naturalistischen Milieustudien von Charles Dickens und etwas später von Émile Zola, welche die sozialen Umstände und Machtfaktoren analysieren, die kriminellen Handlungen zugrunde liegen.

Diese bisher genannten literarischen Erscheinungen enthalten Elemente – sei es in ihrer Denkungsart oder im Stofflichen – derer sich der Detektivroman ebenfalls bedient, das Augenmerk ist jedoch durchwegs auf die Darstellung von Verbrechen und die Täter gerichtet. Die Figur des Detektivs, die Form, in der die Aufmerksamkeit auf den Aufspürenden, das Verbrechen aufklärenden Charakter gerichtet ist, sollte erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts vorgestellt werden. Die Frage, weshalb *die beschriebene Jagd auf Hinweise selber erst so spät* auftritt, beantwortet Ernst Bloch mit dem Verweis darauf, dass erst das Indizienverfahren, welches Mitte des 18. Jahrhunderts eingeführt wurde, *zureichende Hinweise verlangt, bereits für einen Haftbefehl, gar erst vor Gericht, und damit zum kriminalistisch Aufdeckenden, mit dem Detektiv im Vordergrund, erst den Auftrag gab*⁸. Vor Einführung des Indizienverfahrens war die Folter die geläufige und effiziente Methode, fragwürdige Geständnisse zu erzwingen. Der literarischen *Verfolgung von Indizien und dem erzählten Verstand ihrer Deutung*⁹ ebnete der Schriftsteller und Jurist E.T.A. Hoffmann mit seiner Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* den Weg, indem er als Quelle für die Giftmordgeschichte unter anderem auf die Sammlung Pitavals zurückgriff. Ein konkretes Schema für die detektivische Aufklärung mysteriöser Kriminalfälle legte schließlich Edgar Allan Poe mit drei kurzen Detektivgeschichten vor, von denen die erste, *The Murders in the Rue Morgue*, 1841 erschien. Poes Verdienst – eine revolutionäre Errungenschaft, wie Stefano Tani es nennt – ist die Fusion der rationalen und irrationalen literarischen Trends seiner Zeit¹⁰.

⁸ Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans, S.243. In: Bloch, Ernst: Literarische Aufsätze. Werkausgabe Bd.9. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1985. S.242-263.

⁹ Bloch, S.245.

¹⁰ vgl. Tani, S.4.

1.1.2. Der klassische Kriminalroman

Edgar Allen Poe etablierte in den Kurzgeschichten *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Rogêt* (1842/43) und *The Purloined Letter* (1845) die Standards der klassischen, angelsächsischen Detektivgeschichte, ihre Struktur und ihre klaren Regeln. Er führte mit seinem Auguste Dupin, einem verarmten französischen Adeligen von hoher Intelligenz, den Detektiv ein, der, entsprechend der positivistischen Auffassung seiner Entstehungszeit, *auf die allmächtige Aufklärungsfähigkeit der menschlichen Ratio* vertraut und der den *Fall allein durch logische Schlußfolgerung zu lösen vermag*¹¹.

Laut Helmut Heißenbüttel ist der Kriminalroman, dem ein festes Schema zugrunde liegt, *immer ein Detektivroman*¹² – im Grunde ist es immer dieselbe Geschichte, die in unzähligen Variationen erzählt wird. Dem Schema entsprechend erfüllen drei Faktoren eine nicht weg zu denkende Funktion: die Leiche, der Detektiv und die Verdächtigen. Der Ermordete spielt dabei eine relativ geringe Rolle, das Auffinden der Leiche am Beginn des Romans dient der Story lediglich als Anstoß. Durch das geschehene Verbrechen ist die notwendige Ausgangssituation des Kriminalromans gegeben:

*This seems to be an important general rule of the detective story situation. The crime must be a major one with the potential for complex ramifications, but the victim cannot really be mourned or the possible complexities of the situation allowed to draw our attention away from the detective and his investigation.*¹³

Der Detektiv kann nun mit seiner Aufklärungsarbeit beginnen und versucht, aus all den Verwicklungen um den Kreis der Verdächtigen die Tat zu rekonstruieren. Das Hauptaugenmerk des Lesers ist also dem Detektiv und seiner Arbeit zugewandt – das Handlungsschema verlangt, dass *the detective story formula centers upon the detective's investigation and solution of the crime*¹⁴. Hierzu muss erwähnt werden, dass es dem Kriminalroman nicht auf die Darstellung und Ergründung der menschlichen Psyche und psychologischer Motivationen ankommt, sondern vor allem darauf, dem Leser durch Verwicklungen, Hinweise und falsche Fährten ein intellektuelles Spiel zu bieten und ihm die Möglichkeit zu geben, das Puzzle zu lösen. Rationalität ist gefragt,

¹¹ Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans, S.104. In: Heißenbüttel, Helmut: Über Literatur. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995. S.104-119.

¹² Heißenbüttel, S.108.

¹³ Cawelti, S.81.

¹⁴ Cawelti, S.81.

ambitionierte literarische oder philosophische Reflexionen sowie die alltäglicheren Probleme des Lebens haben hier keinen Platz, *since they would only distract the readers' attention from the rational and puzzle-like character of the story*¹⁵. Nachdem die Leiche und der Detektiv in die Handlung eingeführt wurden, gilt es schließlich, im Zuge der Ermittlungen alle weiteren Charaktere und ihre Beziehungen vorzustellen, welche *entweder Gehilfen des Detektivs (oder auch böartige Verzögerer seines Tuns) oder Verdächtige* sind. *Keine Person wird um ihrer selbst willen geschildert. Die ganze Statisterie ist fest ins Schema eingebunden.*¹⁶ Die Gruppe der Verdächtigen beschränkt sich auf Personen, die auf irgendeine Art in Beziehung zum Ermordeten standen. Der Leser wird auf die Fährte von falschen Verdächtigen und vermeintlichen Lösungen geschickt, identifiziert sich oder sympathisiert mitunter mit Charakteren und fürchtet, eine dieser Personen könne sich als der Schuldige erweisen. Dies ist wohl eine Ursache für die verbreitete Methode, *to externalize and objectify guilt onto the "least-likely person"*¹⁷, eine weitere wäre, zu verhindern, dass der Leser die Lösung zu früh selbst herausfindet.

Das wichtigste Element schließlich, das dem klassischen Kriminalroman nie fehlen darf, ist die Aufklärung des zunächst schier unlösbar scheinenden Verbrechens. Die Lösung ist der Triumph des logischen Denkens des Detektivs und auch des Lesers und erfüllt daher die Lesererwartung – am Ende dürfen keine Fragen mehr offen sein. Die Aufklärung des Rätsels ist die Klimax der Detektivgeschichte und teilt sich in zwei Schritte auf: die Bekanntgabe und die Erklärung. Hier findet ein wichtiger Wechsel in der Erzählperspektive statt – vom anonymen Erzähler zur Perspektive des Detektivs. Der für die klassische Detektivgeschichte typische anonyme Erzähler (bzw. in weiterer Folge nach Poe der Gehilfe des Detektivs) erfüllt eine essentielle Funktion, da er dem Ermittler zwar nahe steht, jedoch keine Innenperspektive bieten kann und auch dessen Vorgehen nicht immer versteht, was dazu dient, eine Identifikation des Lesers zu verhindern, Sympathien und Antipathien zu lenken¹⁸ und schließlich auch, die Spannung zu erhalten. Für die Lösung des Falles ist jedoch die Einsicht in die Gedankengänge des Detektivs, die schließlich zur Lösung geführt haben, notwendig, da so der Leser seine Ideen bezüglich der Identifizierung des Mörders mit den Theorien

¹⁵ Holzapfel, Anne M.: The New York Trilogy: Whodunit? : Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1996. S.13.

¹⁶ Heißenbüttel, S.3.

¹⁷ Cawelti, S.90.

¹⁸ vgl. Cawelti, S.84.

des Ermittlers vergleichen kann. Aus diesem Grund werden die Verkündung der Lösung und ihre Erklärung aus der Sicht des Detektivs geschildert.¹⁹

Das Milieu, dem der Detektiv der klassischen britischen Kriminalgeschichte entstammt, ist gehoben, er ist ein Gentleman von aristokratischer Distanz²⁰ und am Beginn der Story erleben wir ihn meist in seinem persönlichen Umfeld bzw. seinem Büro – es herrscht „Ordnung“, die durchaus auch eine soziale Ordnung repräsentiert, und die durch das Verbrechen empfindlich gestört, ins Chaos gestürzt wird. Der weitere Verlauf der Handlung bezieht seine Spannung zu einem wesentlichen Teil aus einer Kette von Oppositionen: Ordnung – Chaos, gut – böse, rational – irrational, wobei die beiden Hauptfiguren, der Detektiv und der Verbrecher, die jeweiligen Gegensätze repräsentieren. Für Stefano Tani ist *[d]uality [...] the basic principle of detection, since the sine qua non requirements of the detective story are a detective and a criminal*²¹ und Holzapfel formuliert dies folgendermaßen: *The plot of the detective novel is only possible due to these tense relationships of the opposites.*²² Der Detektiv, der die positiv konnotierten Eigenschaften dieser Oppositionen repräsentiert, muss sich im Zuge seiner Aufklärungsarbeit in die Position des Verbrechers versetzen und, um dessen irrationale Handlungen nachvollziehen zu können, seine eigene Rationalität vorübergehend aufgeben. In der Person des Ermittlers findet sich also als weitere Opposition die einer gespaltenen Persönlichkeit:

*In Poe's hands, the detective story is a formalization of the conflict between irrational and rational forces wherein the latter is always the winner, exorcising the former. Thus the detective and the rational operation to which he subjects reality symbolically order an external chaos that reflects an inner chaos, that of the divided mind.*²³

Durch seine außergewöhnlichen Fähigkeiten wie Kreativität, Kombinationsgabe und logische Reflexion ist der Detektiv nun imstande, das Verbrechen aufzuklären, die ursprüngliche Ordnung wieder herzustellen und somit die üblicherweise zirkuläre Struktur der klassischen Detektivgeschichte zu schließen.

Diese grundlegenden Aspekte, die das Schema der klassischen Detektivgeschichte bilden, wurden also zuerst von dem Amerikaner Edgar Allan Poe scharf definiert, der

¹⁹ vgl. Holzapfel, S.15.

²⁰ vgl. Holzapfel, S.18.

²¹ Tani S.4.

²² Holzapfel S.17.

²³ Tani, S.10.

die Handlung seiner kurzen Kriminalgeschichten in Paris ansiedelte. Weitläufige Popularität erlangte dieses Genre allerdings erst durch die Werke nachfolgender britischer Autoren, die ihre Geschichten dem von Poe begründeten Modell nachbildeten. Die eigentliche Erfolgsgeschichte des Genres begann erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes: *The only figure in the history of the genre of equal importance to POE, Doyle, in creating Sherlock HOLMES, the greatest of fictional detectives, turned the mystery from an occasional curiosity into an accepted and continuing genre of popular literature.*²⁴ Poe, dessen Auffassung von Mystery-Fiction stark von der Tradition der Gothic Novel geprägt war, hatte mit seinem Modell der Kriminalgeschichte und ihrer Darstellung als puzzleartiges Spiel vor allem eine Ästhetisierung von Kriminalität in der Literatur bewirkt. Doyles Erneuerung liegt in der Verlagerung der kriminellen Akte in den Kreis der Familie, außerdem stellte er seinem Detektiv den Gehilfen Watson zur Seite, der die Funktion des Erzählers einnimmt.

Als goldenes Zeitalter des klassischen Kriminalromans gilt allgemein die Periode vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum zweiten Weltkrieg. Die herausragendsten unter den vielen Autoren dieser Zeitspanne sind, neben Doyle, sicherlich Agatha Christie – deren Werke noch heute zu den meistverkauften der Literaturgeschichte zählen – und Dorothy Sayers. In der Popularität dieser britischen Schriftsteller und der charakteristischen Note ihrer Werke und Protagonisten ist wohl auch die Ursache zu suchen, weshalb der klassische Kriminalroman oft als englischer Kriminalroman bezeichnet wird. Die Tatsache, dass Poe, der Begründer des Modells, Amerikaner war, wird hier regelmäßig außer Acht gelassen und soll daher an dieser Stelle explizit erwähnt werden. Eine tiefe europäische Verwurzelung der Thematik ist dennoch gegeben, da sowohl die Epoche der Aufklärung als auch die *Gothic Novel* und all die anderen genannten Vorläufer des klassischen Modells Erscheinungen der europäischen Kultur sind.

Noch während der Blütezeit des klassischen Kriminalromans begann sich im Amerika der 1920er Jahre eine neue Form der Kriminalliteratur zu entwickeln, die man als Reaktion auf Poes schematische Vorlage bezeichnen kann, die jedoch aus einem völlig

²⁴ DeAndrea, William L.: *Encyclopedia Mysteriosa: A Comprehensive Guide to the Art of Detection in Print, Film, Radio, and Television*. New York: Prentice Hall General Reference, 1994. S.98.

anderen kulturellen Hintergrund hervorging und deren Art, die Leser in Spannung zu versetzen, daher auch eine völlig andere ist – die hard-boiled detective novel.

1.2. Urban Alienation – die Entwicklung des Detektivromans in Amerika

1.2.1. Korruption und Kriminalität in den USA

Die Atmosphäre in den USA der 1920er Jahre war geprägt vom Trauma des gerade zu Ende gegangenen Ersten Weltkriegs, von gesellschaftlichen Veränderungen bedingt durch das Wirtschaftswachstum und von Korruptionsskandalen auf lokalen und Regierungsebenen. Die steigende Kriminalität wurde zu einem Thema, das jeden betraf und beschäftigte, vor allem während der Zeit der Prohibition, die von Jänner 1920 bis Dezember 1933 zum nationalen Gesetz ausgerufen wurde, welches Herstellung, Transport und Verkauf von alkoholischen Getränken landesweit untersagte. Nicht selten kamen dadurch auch ganz normale Bürger in die Lage von Gesetzesbrechern, wenn sie sich mit Alkoholschmugglern einließen oder Kneipen ohne Konzession aufsuchten. Kriminalität wurde zu einem Thema, das Angst auslöste, gleichzeitig aber auch einen romantischen Beigeschmack hatte – sowohl Zeitungen, als auch Pulp-Magazine waren voll von wahren oder fiktionalen Geschichten über Verbrechen. Ein neuer Typ des Verbrechers trat auf:

Prohibition created a new type of criminal, highly mobile, very well armed, and attracted by the money to be made by selling booze. They were not just bootleggers, but hijackers, extortionists, thieves, and murderers.²⁵

Trotz ihres brutalen Auftretens hatten diese Verbrecher ungewöhnlich hohe öffentliche Sympathiewerte, da sie die Opposition zu dem unbeliebten Gesetz der Prohibition verkörperten. John Cawelti sieht das ästhetische Vergnügen an Kriminalität unter anderem in der Romantisierung derselben begründet:

²⁵ Brucoli, M.; Layman, R. (ed.): Literary Masterpieces: Dashiell Hammett. Detroit, San Francisco, London, Boston, Woolbridge: The Gale Group, 2000. S.63.

The romanticization [sic!] of crime was primarily a feature of nineteenth-century melodrama, which, following the earlier model of the folk figure of Robin Hood, elaborated a heroic role for the criminal by showing him as a victim of and rebel against an unjust or corrupt regime.²⁶

Obwohl der Alkoholkonsum während der Prohibition landesweit stark zurückging, war es nicht weiter schwierig, Alkohol käuflich zu erwerben. Zum einen wurde das Gesetz in den verschiedenen Bundesstaaten mit unterschiedlicher Vehemenz durchgesetzt, zum anderen blühten Schwarzhandel und Schmugglerszene. Alkohol wurde an der nördlichen Grenze aus Kanada, im Süden aus der Karibik und an den Küsten mit Booten illegal ins Land gebracht. So war man vor allem in Städten wie New York und Los Angeles relativ gut versorgt, während hauptsächlich die Bewohner des Landesinneren auf dem Trockenen saßen, da der Transport eine Schwierigkeit darstellte.

Die Idee von Kriminalität als Auswirkung sozialer Gegebenheiten und Zusammenhänge wurde immer weitläufiger akzeptiert, wissenschaftliche Forschungen über Verbrechen und Bestrafung wurden angestellt und amerikanische Soziologen fanden heraus, dass *the public wanted at once to condemn the criminal, to admire him, and to understand and eliminate the causes of his criminality²⁷*. Paradoxe Weise stieg mit dem Wissen um die Ursache von Verbrechen auch deren Rate um ein Vielfaches. Die ambivalente Haltung gegenüber dem Kriminellen, das Festhalten an Moral bei gleichzeitiger Idealisierung, machte ihn zugleich zu einer Symbolfigur und zum Sündenbock. Veranschaulicht wird diese Entwicklung anhand zweier neu entstandener Charaktere in der Genreliteratur – dem urbanen Gangster und dem hart gesottenen Detektiv.

Der bekannteste Alkoholschmuggler und reales Vorbild für die Gangsterlegende der 1920er und 1930er Jahre ist Al Capone, der durch Medienberichte wahre Berühmtheit erlangte und dessen Geschichte Literaten und Filmemacher bis in die 1960er Jahre beschäftigte. Anhand von Capone wurde deutlich, wie die Prohibition die Entstehung des organisierten Verbrechens begünstigte und zu welchem Ausmaß korrupte Polizisten und Politiker in dieses kriminelle Netzwerk verstrickt waren. Interessant an Capone ist

²⁶ Cawelti, S.56.

²⁷ Cawelti, S.58.

weitere, dass er aus niedrigem sozialem Milieu stammte, und sich trotz seines später ergaunerten Reichtums und Einflusses nie dem Lebensstil der Oberschicht anpasste.²⁸ Doch nicht nur Capone, auch die Protagonisten spektakulärer Raubüberfälle in der Anfangszeit der Depression, wie John Dillinger, Ma Baker und ihre Söhne, Bonnie Parker und Clyde Barrow, faszinierten die Bevölkerung.²⁹ An den Küsten der USA war ab den 1920ern außerdem ein Anstieg des Drogenhandels und -konsums zu vermerken. Kriminalität war allgegenwärtig, Furcht einflößend und doch faszinierend. Durch die beiden in den 1920er und 30er Jahren neu entstehenden schematischen Vorlagen innerhalb der Genreliteratur – die *gangster tragedy* und die *hard-boiled detective hero tale* – fanden bedeutende Verschiebungen von Archetypen und kultureller Mythologie statt: *These new formulas made protagonists or heroes out of lower-class figures characterized by crudeness, aggressive violence, and alienation from the respectable morality of society.*³⁰ Die Autoren der hard-boiled Detektivgeschichten stießen also auch bei der Leserschaft der unteren Einkommens- und Bildungsschichten auf ein breites Echo, scheinen doch die korrupten, Alkohol und Drogen missbrauchenden Charaktere dieser Storys, ebenso wie der Detektiv, dessen Einzelgängertum ihm einen Hauch wilder Romantik verleiht und der dem Alkohol ebenfalls keineswegs abgeneigt ist, direkt ihrer Realität entnommen.

1.2.2. Polizei und Detektivbüros in den USA

Vor allem in den Städten der USA war zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts durch die rapide wachsende Bevölkerungsanzahl eine steigende Kriminalitätsrate zu vermerken, der die Polizei beinahe machtlos gegenüber stand. Noch nach dem Ende des Ersten Weltkrieges gab es lediglich in den größten Städten ausgebildete Polizeieinheiten, die im Allgemeinen schlecht trainiert, unterbesetzt und unterbezahlt waren und somit unfähig, ihrer Aufgabe, die Bevölkerung zu schützen und Kriminalität einzudämmen, nachzukommen. Hinzu kam der Umstand, dass Kriminelle durch das Aufkommen des Autos immer mobiler wurden und somit schwerer zu ergreifen waren – außerhalb der Stadtgrenzen war die örtliche Gerichtsbarkeit machtlos. Korruption bei

²⁸ vgl. Cawelti, S.59f.

²⁹ Bruccoli; Layman: Dashiell Hammett, S.63.

³⁰ Cawelti, S.61.

der Polizei war weit verbreitet und es kam vor, dass schwierige oder gefährliche Fälle von den unterbezahlten Polizisten verweigert wurden, da sie zu viel Risiko und Aufwand bedeutet hätten. Die Aufklärungsrate von Verbrechen durch die Polizei war in dieser Zeit sehr niedrig, vor allem, weil es keinen landesweit vernetzten Polizeiapparat gab. Das Federal Bureau of Investigation wurde 1908 gegründet, war jedoch eine unorganisierte und ineffiziente Einrichtung, bis 1924 J. Edgar Hoover Direktor wurde.³¹ Bevor es organisierte, nationale Polizeieinheiten gab, wandten sich die Opfer von Verbrechen, vor allem Firmen, oft an private Detektivbüros. Die bekannteste dieser Agenturen war Pinkerton's National Detective Agency, die 1850 in Chicago von dem Schotten Alan Pinkerton gegründet worden war. Für die Detektive galten weder die Grenzen der Gerichtsbarkeit, noch waren sie von Regierungsgeldern abhängig oder an ressortinterne Verordnungen gebunden – *[t]heir job was to satisfy the client as long as he was willing to pay*³². Pinkerton ist vor allem wegen seiner systematischen Annäherung an die Detektivarbeit bemerkenswert – er baute ein System von regionalen Büros auf, die untereinander vernetzt waren, forcierte Kooperationen innerhalb der Branche, um effizienter gegen Kriminelle vorgehen zu können und etablierte ein zentrales Ordnungssystem von Verbrechensakten, Zeitungsartikeln und Bildern von Gesuchten, die allen seinen Mitarbeitern zugänglich waren. Diese Akten dienten als Vorbild für die *mug shots* – Porträtfotos von Verbrechern, wie sie die Polizei später anwenden würde. Die Uniform Crime Reports des FBI, die dasselbe Ziel verfolgen, sollten erst ab 1930 zum Einsatz kommen.³³ Die Pinkerton-Agentur entsprach gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika dem, was einer nationalen Polizeitruppe am nächsten kam und um 1915 war sie bekannt für die Zerschlagung von Aufständen und ihr Vorgehen gegen politische Aktivisten. Wenn also in der Kriminalliteratur der 1920er Jahre von einem bei einer nationalen Agentur beschäftigten Detektiv die Rede ist, würde der zeitgenössische Leser *have identified it with Pinkerton's, and he would have brought with that recognition the range of associations Pinkerton's evoked*³⁴. Dashiell Hammett, zu dessen Verdiensten bei der Entwicklung der hard-boiled detektive-novel auch die realistische Darstellung der Detektivarbeit gezählt wird, konnte hierfür aus seinem persönlichen Erfahrungsschatz schöpfen – er war vor und nach dem ersten

³¹ vgl. Bruccoli, Layman: Dashiell Hammett, S.64.

³² Bruccoli; Layman: Dashiell Hammett, S.64.

³³ vgl. Bruccoli; Layman: Dashiell Hammett, S.65.

³⁴ Bruccoli; Layman: Dashiell Hammett, S.66.

Weltkrieg als Detektiv bei Pinkerton tätig. In den 1930ern allerdings, als Hammetts Romane populär wurden, hatte sich die Art der Tätigkeit eines Privatdetektivs bereits stark verändert. Das FBI war zu einer hoch entwickelten, nationalen Polizeitruppe herangewachsen und übernahm von nun an die Fälle, die zuvor von Detektivbüros bearbeitet worden waren – die Arbeit des Detektivs wurde als Einmischung angesehen und war nicht mehr erwünscht:

As they established their authority and as policing techniques became more sophisticated, they resisted and resented the effort of private eyes to intervene. By the time of World War II, the private detective was relegated to a role as romantic lone crime fighter of the near-past, whose identity was more forcefully established in fiction than in fact.³⁵

1.2.3. Pulp Magazines

Diese in der deutschen Übersetzung auch als Groschen- bzw. Schundhefte bezeichneten Magazine verdanken ihre englische Bezeichnung dem Papier, auf dem sie gedruckt sind, welches aus minderwertigem Holzbrei, dem pulp, hergestellt wird.

Die Pulp hatten ihre Blütezeit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie waren billig und lagen in jedem Zeitungskiosk auf, waren also für jedermann leicht zugänglich, und ihr einziger Anspruch war, dem Leser Spannung und Unterhaltung in den verschiedensten Formen von fiktionalen Erzählungen zu bieten – Western, Sport, Abenteuer, Romantik, Science Fiction, Fantasy, Mystery und Verbrechen. Diese Geschichten waren einfach zu lesen, eskapistisch und sollten die Lesebedürfnisse der typischen *lowbrow popular audience*³⁶ bedienen.

Das erste Pulp-Magazine – *The Argosy* – erschien 1896³⁷, erreichte innerhalb kurzer Zeit große Popularität und rief eine beachtliche Anzahl von Konkurrenz auf den Markt. In den zunächst monatlich erscheinenden Zeitschriften wurde neben der großen Bandbreite an anderen fiktionalen Formen von Beginn an einem erheblichen Anteil an Mystery-, Verbrechen- und Spionagegeschichten Platz eingeräumt. Die frühen Detektivgeschichten waren stark von Sherlock Holmes beeinflusst, und auch der Art

³⁵ Brucoli; Layman: Dashiell Hammett, S.72.

³⁶ Brucoli; Layman: Dashiell Hammett, S.17.

³⁷ vgl. Encyclopedia Mysteriosa, S.287.

von Ermittlung, wie sie in den Dime Novels³⁸ vorkam, nicht unähnlich. Die Magazine druckten zunächst auch englische und französische Kriminalromane nach oder boten Autoren, die bereits in den besser dotierten Hochglanzmagazinen veröffentlichten, einen zweiten Markt.

Der Absatz der Pulp-Flora blühte in den 1910er und 1920er Jahren, bereitete den Nährboden für die sich entwickelnde, spezifisch amerikanische Detektivgeschichte, und etablierte ein nahezu unersättliches Publikum für diese Art von Literatur. Die Magazine versammelten bald auch einen Stab von Autoren, die den schnellen und handlungsintensiven Anforderungen der Kriminalerzählungen gerecht werden konnten. Durch den so entstehenden Konkurrenzkampf entwickelten sich verschiedenste Typen von Detektiven und Kriminalgeschichten.

Das 1915 von den Verlegern Street & Smith ins Leben gerufene *Detective Story Magazine* war die erste Pulp-Publikation, die sich ausschließlich auf Mystery- und Kriminalliteratur spezialisierte. Es erschien zunächst zweimal monatlich, ab September 1917 wöchentlich, und lag lange Zeit an der Spitze des Absatzmarktes. Mit 1057 Ausgaben in 34 Jahren hatte es den längsten Atem von allen detective-pulps³⁹ und stand jahrelang außer Konkurrenz, bis 1920 das *Black Mask Magazine* zum ersten Mal erschien. Nun änderte sich allmählich der Ton der Kriminalerzählungen, kompetentere Autoren traten auf den Plan, darunter Carroll John Daly, dessen Protagonist Race Williams als der erste hard-boiled private-eye genannt wird⁴⁰, und Dashiell Hammett, welcher ab 1922 in *Black Mask* veröffentlichte. In dieser Zeit, unter den Herausgebern George W. Sutton (1922-24) und seinem Nachfolger Philipp C. Cody (1924-26),

³⁸ Die Ära der Dime Novel, die diese Bezeichnung ihrem Verkaufspreis verdankt, dauerte von 1860-1915. Charakteristisch für diese Romane ist die Veröffentlichung in regelmäßigen Intervallen, wobei jede Ausgabe nummeriert und mit Datum versehen war. Gedruckt wurde auf billigem Papier, nach 1880 auf pulp-paper, wodurch auch der niedrige Preis der bis zu 300 Seiten dicken Romane gewährleistet wurde. Inhaltlich etablierte sich, ebenfalls ab den 1880ern, immer mehr die Detektivstory, die Western und Geschichten von der Front immer mehr verdrängte. Durch die Dime Novel wurde die Detektivgeschichte auch der niedrigsten Einkommensstufe zugänglich, sie markiert somit den Beginn eines Massenabsatzes von Literatur. Die wohl bekannteste und vor allem langlebigste der Dime-Detektivfiguren war Nick Carter. Dieser Charakter wurde 1886 zuerst vorgestellt, wurde ab 1891 zum Star der wöchentlich erscheinenden *Nick Carter Library*, an der verschiedenste Verfasser beteiligt waren, und setzte sein fiktives Dasein nach dem Ende der Dime Novel, 1915, in dem zweimal monatlich erscheinenden Pulp *Street and Smith's Detective Story Magazine* fort. Bis in die 1970er Jahre wurde der Name Nick Carter für zahlreiche detektivische Ermittlungen in Film- und Radioadaptionen benutzt.

vgl. *Encyclopedia Mysteriosa*, S.52 und S.92ff.

³⁹ vgl. *Encyclopedia Mysteriosa*, S.287f.

⁴⁰ Schon einige Jahre zuvor kristallisierten sich in den Werken Gordon Youngs, der im *Adventure Magazine* veröffentlichte, Elemente der hard-boiled Detektivgeschichte heraus. Youngs Protagonist Don Everhard, der ab 1917 auftritt, weist charakteristische Merkmale eines hart gesottenen Detektivs auf, Jahre bevor dieser Begriff populär wurde. vgl. *Encyclopedia Mysteriosa*, S.288.

entwickelte *Black Mask* eine knappe, harsche Art und Weise, brutale Geschichten zu erzählen, die ein Minimum an Sentimentalität und ein Maximum an Action beinhalten. Daly und Hammett gelten als Wegbereiter der hard-boiled detective-story, während andere, nachfolgende Autoren wie Erle Stanley Gardner und Raymond Chandler, die ebenfalls in *Black Mask* veröffentlichten, die Techniken dieses Genres weiter verfeinerten. Unter Joseph T. Shaw, Herausgeber von *Black Mask* in den Jahren 1926-36, wurde der Stil des Magazins durch quälenden Zynismus, abgehackte Prosa und evozierte Bilder von Korruption weiter modifiziert. *Black Mask* hatte somit eine klare, wenn auch kantige Linie, wurde zum bekanntesten der Pulp-Magazine und beeinflusste alle anderen Blätter dieses Genres. Ende der 1920er Jahre wetteiferte eine hohe Anzahl von Magazinen um die Aufmerksamkeit der Leser.⁴¹

Auch die Autoren, die für diese Magazine schrieben, waren einem harten Konkurrenzkampf ausgesetzt. Da ein großer Teil der Pulps in New York erschien, lebten allein in dieser Stadt etwa 300 Pulp-Autoren, im Rest des Landes waren es etwa 1000 weitere. An ihnen lag es, die Magazine mit unterhaltsamen Geschichten zu füllen, die den Leser fesselten und in ihren Bann zogen, wobei literarische Experimente und Effekte unerwünscht waren. Insgesamt wurden jährlich etwa 200 Millionen Wörter in Pulp-Magazinen gedruckt, der durchschnittliche Autor erhielt einen Cent pro Wort⁴² – obwohl diese Industrie zu einer eindrucksvollen Größe herangewachsen war, blieb sie für die meisten Schreiber ein hartes und wenig lukratives Geschäft.

In den 1930er Jahren änderte sich der Schwerpunkt der Magazine in dem weiten Feld der Kriminal- und Detektivgeschichten. Während die hard-boiled story weiterhin in *Black Mask* und *Dime Detective* kolportiert wurde, setzten andere Herausgeber verstärkt auf das Action-Melodrama nach dem Vorbild Carroll John Dalys – schnelle, vereinfachte Prosa, gespickt mit phantastischen, manchmal sogar übernatürlichen Elementen, weit entfernt von dem kraftvollen Realismus eines Dashiell Hammett. Ebenfalls in den 1930er Jahren tauchten die so genannten single-character Pulp-Magazine auf, in welchen die Abenteuer eines kostümierten, oft schwer bewaffneten, gegen kriminelle Genies kämpfenden Helden erfolgreich verbreitet wurden. Obwohl diese Art der Pulps ihren Einfluss auf Comic-Detektive und Superhelden nahm, gehörte sie mit Beginn der 1940er Jahre schon wieder zu den Auslaufmodellen. Auch viele

⁴¹ vgl. Encyclopedia Mysteriosa, S.288.

⁴² MacShane, Frank: Raymond Chandler: Eine Biographie. Zürich: Diogenes Verlag, 1984. S.76f.

andere Pulp wurden nun aufgrund kriegsbedingter Papierknappheit eingestellt und mit Ende des Jahrzehnts war die glänzende Ära der Pulp-Magazine an ihrem Ende angelangt.⁴³

1.2.4. Die hard-boiled detective novel

Die so genannte hard-boiled detective novel entwickelte sich also im Amerika der 1920er Jahre in den Pulp Magazinen und kann als Reaktion auf die von Poe etablierte Form des klassischen Kriminalromans angesehen werden. Seine Vertreter – die bedeutendsten und meist imitierten sind Dashiell Hammett und Raymond Chandler – waren der Ansicht, dass die britische Standardformel die Komplexität der Realität ignoriere und zu künstlich sei. Der gehobene soziale Hintergrund des Detektivs, seine Sprache und auch die im ländlichen, familiären Bereich angesiedelte Handlung wurden in Stil und Inhalt verändert um einer städtischen, amerikanischen Kultur zu entsprechen. Das Konzept ist realistischer, die binären Oppositionen wurden aufgebrochen, das Böse ist kein störendes Moment der üblicherweise herrschenden Ordnung mehr, sondern fixer Bestandteil der Gesellschaft an sich. Der hard-boiled Kriminalroman wird daher auch als die kommerzielle Ausweitung des von Steinbeck, Farrell, Dos Passos und Hemingway etablierten amerikanischen Naturalismus angesehen: *The Naturalistic detective novel, which delighted in the unpleasantly realistic, was thus a major break with the Poesque tradition. It changed drastically the familiar form and purpose, instituting a new manifestation of the genre.*⁴⁴

Die Atmosphäre der nunmehr urbanen Umgebung eignete sich bestens für die Darstellung von Kriminalität und Korruption und durch diese Verschiebung standen der Verwirklichung einer moderneren Story mehr Möglichkeiten zur Verfügung. Den Handlungshintergrund der hard-boiled novel bildet immer die moderne, amerikanische Großstadt, meist Los Angeles oder New York – dies ist einer der wesentlichen Aspekte dieser neuen Form des Kriminalgenres, gemeinsam mit *a shift in the underlying archetype of the detective story from the pattern of mystery to that of heroic adventure.*

⁴³ vgl. Encyclopedia Mysteriosa, S.289.

⁴⁴ Tani, S.22.

*Of course, some elements of the mystery archetype remained since the hero was still a detective solving crimes.*⁴⁵

Die dritte wesentliche Veränderung betrifft demnach den Charakter des Detektivs, der natürlich weiterhin die zentrale Figur dieser Romane ist, wenn auch ein völlig neuer Typus. Er wird nun *private Eye* genannt, repräsentiert eher einen Antihelden, und ist mit völlig anderen Attributen ausgestattet, als der Detektiv des klassischen Kriminalromans. Seine Stärke liegt nicht mehr in der logischen Reflexion, denn *[t]he hard-boiled detective is first and foremost a tough guy*⁴⁶, mit ausgeprägtem Sinn für Moral und Ehre; er ist hart im Nehmen und begegnet einer moralisch degenerierten, korrupten und brutalen Gesellschaft mit äußerster Beharrlichkeit. Die Bezeichnung *hard-boiled* für diese neue Form des Kriminalromans bezieht sich eindeutig auf die charakterlichen Eigenschaften des Detektivs, der Ausdruck war jedoch schon seit dem ersten Weltkrieg geläufig:

*The term hard-boiled has been around since World War I, during which [...] it was an adjective applied to the tough drill sergeants who made men out of boys and soldiers out of civilians. When the war ended, those soldiers turned back into civilians, popularizing the term hard-boiled into something referring to any person, or action, that reflected a tough, unsentimental point of view.*⁴⁷

Die Tatsache, dass dieser Begriff nun auf den harten, amerikanischen Kriminalroman angewandt wurde, führt Gene D. Phillips darauf zurück, dass *the tough detective-hero developed a shell like a hard-boiled egg in order to protect his feelings from being bruised by the calloused and cruel criminal types he often encountered*⁴⁸. Die Eigenschaften, mit denen der hart gesottene Detektiv ausgestattet ist, und seine Schwäche für Alkohol und Frauen, lassen ihn weit mehr als den klassischen Detektiv wie einen Menschen aus Fleisch und Blut erscheinen, machen ihn aber auch zu einem Außenseiter, voller Misstrauen gegenüber gesellschaftlichen Werten wie Erfolg und sozialem Status, was schon in der Einführungsszene deutlich wird: der Schauplatz – das friedliche Rückzugsgebiet des konventionellen Detektivs – ist durch ein schäbiges Büro ersetzt worden. Durch seine Lebensart und das Milieu, mit dem er sich umgibt,

⁴⁵ Cawelti, S.146.

⁴⁶ Cawelti S.149.

⁴⁷ Encyclopedia Mysteriosa, S.153.

⁴⁸ Phillips, Gene D.: *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2000. S.3.

erscheint der Detektiv auf den ersten Blick wie ein Versager, tatsächlich sind diese Kriterien aber von ihm selbst gewählt und als seine Art der Rebellion gegen die Gesellschaft, als Verweigerung der geläufigen Konzepte von Erfolg und Achtbarkeit anzusehen.⁴⁹

Am Beginn des Romans erhält der Detektiv üblicherweise einen Auftrag, der zunächst nicht mit Mord und Gewalt in Verbindung zu stehen scheint. Im Zuge der Ermittlungen geschieht ein Mord – oder gar eine ganze Serie von Morden – und dem Detektiv enthüllt sich die wahre Natur seiner Mission, wodurch er gezwungen ist, seine moralische Position klarzustellen. Durch seinen ausgeprägten Sinn für Moral und Gerechtigkeit geht dem Private Eye nun oft die kritische Distanz zu seinen Fällen verloren, was zudem durch die komplexeren Beziehungen zwischen den Charakteren, die allerdings weiterhin dem Standardrepertoire der klassischen Detektivgeschichte entsprechen, begünstigt wird, so dass sich im Laufe der Ermittlung neue Probleme und Verwicklungen auftun – Zusammenhänge und Bedeutungen stellen sich oft völlig anders dar, als es zunächst scheint:

*Everything changes its meaning: the initial mission turns out to be a smoke screen for another, more devious plot; the supposed victim turns out to be a villain; the lover ends up as the murderess and the faithful friend as a rotten betrayer; the police and the district attorney and often even the client keep trying to halt the investigation; and all the seemingly respectable and successful people turn out to be members of the gang.*⁵⁰

Obwohl die amerikanischen Autoren die standardisierte Struktur des Plots von ihren britischen Kollegen übernahmen – *[t]he hard-boiled formula resembles the main outlines of the classical detective story's pattern of action*⁵¹ – ergab sich durch die vorherrschende Absicht einer realistischeren Darstellung eine Verschiebung: das ursprünglich zentrale Motiv, ein Rätsel zu lösen und einen Schuldigen zu finden, wurde nun zu einer Suche nach Wahrheit, die Lösung spielt nur noch eine sekundäre Rolle. Den bereits im klassischen Kriminalroman etablierten Charakteren und Typen – Opfer, Detektiv, Täter und die Gruppe der in das Verbrechen Involvierten, die es aber nicht lösen können – wird in der hard-boiled novel sehr oft eine weitere handelnde Figur hinzugefügt: die schöne und verführerische Frau, die femme fatale, die sich als Verräterin oder gar des Mordes schuldig erweist und die meist in einer engeren

⁴⁹ vgl. Cawelti, S.144.

⁵⁰ Cawelti, S.146.

⁵¹ Cawelti, S.142.

Verbindung zum Detektiv steht. Im amerikanischen Kriminalroman kommt es nicht selten vor, dass Opfer oder Täter dem Detektiv nahe stehen, und in dieser Hinsicht bildet er einen krassen Gegensatz zum klassischen Kriminalroman⁵², in dem Opfer und Täter immer eine untergeordnete Rolle spielen und dem Leser erst gar nicht als voll entwickelte Charaktere vorgestellt werden, um keine Sympathien zu wecken. Die *hard-boiled novel* funktioniert auf der Ebene der Charakterdarstellungen, Verwicklungen der Handlung und der agierenden Personen wesentlich komplexer – wie bereits erwähnt sind hier die klaren Trennlinien einer schwarz-weiß gezeichneten Welt aufgelöst, zwischen Gut und Böse kann nicht mehr eindeutig unterschieden werden. Im Handeln des Detektivs, der sich in einer komplizierten und korrupten Gesellschaft bewegt, gewinnt das Irrationale die Oberhand über das Rationale. Auch der Polizei kann nicht vertraut werden – obwohl sich unter den Polizisten immer wieder einzelne Vertreter finden, die mit dem *private Eye* befreundet sind oder ihm zumindest einen Gefallen schulden und er daher auf ihre Loyalität zählen kann, wird der Großteil der vermeintlichen Hüter von Recht und Ordnung als korrupt oder zumindest als Gegenspieler des Detektivs dargestellt. Grundsätzlich ist ihren Vertretern nicht zu trauen, die Polizei als Institution ist nicht in der Lage, für Gerechtigkeit zu sorgen, und es kommt durchaus vor, dass sich ein Polizist als Täter entpuppt.

Durch die Erzählperspektive, die nunmehr (meist) von Beginn an in der ersten Person angelegt ist, steht der Leser dem Detektiv von Anfang an nahe, wird in die Verwicklungen der Handlung förmlich hineingezogen und hat Einblick in seine Denkprozesse, was die Lösung dennoch nicht zu früh errahnen lässt, *for the hard-boiled detective is usually as befuddled as the reader until the end of the story*.⁵³ Dennoch gewinnt der Detektiv am Ende immer – trotz einer gewissen inneren Zerrissenheit, die daher rührt, dass er durch die korrupte Außenwelt ständig dem Bösen widerstehen muss, siegt am Ende die Moral. In seiner Weigerung, regelkonforme Ermittlungen durchzuführen und Autoritäten zu gehorchen, gelingt es ihm, zu demonstrieren, dass jene, die Status und Reichtum erlangt haben, in Wahrheit schwach, korrupt und unehrenhaft sind. Dennoch sind die Angriffe auf Autoritäten und Respektspersonen und die marginale gesellschaftliche Stellung des Detektivs nicht als generelle Verweigerung von Erfolg anzusehen – als Einzelgänger hat er zwar seine ureigenen Vorgehensweisen

⁵² vgl. Cawelti, S.147f.

⁵³ Cawelti S.83.

in der Ermittlung und Vorstellungen von Moral, am Ende klärt er jedoch den Mord auf. Durch die Aufklärung des Falles wird eine gewisse Ordnung wieder hergestellt und der private Eye kann in sein schäbiges Büro zurückkehren, um die zirkuläre Struktur, die auch der hard-boiled novel nicht fehlt, zu schließen.

1.3. Die Meister der hard-boiled Schule und ihre Detektive

1.3.1. Dashiell Hammett (1894 – 1961)

Sein Name ist wohl auch jenen ein Begriff, die nicht zu den passionierten Lesern von Kriminalliteratur zählen, ist er doch gemeinhin bekannt als der Autor, *[who] popularized the hard-boiled detective in American crime fiction and, more convincingly than any writer before him, elevated the genre of detective fiction to an art form*⁵⁴. Oft wird Hammett sogar als der wichtigste und einflussreichste Autor des hard-boiled Genres bezeichnet, der zwar nicht der erste war in der Entwicklung des hart gesottenen Detektivs⁵⁵, *but he was the first to treat the character as a reflection of Prohibition-mad (and later Depression-strung) America rather than as a Wild West fantasy resettled on urban streets*⁵⁶.

Hammett, der einer armen Familie aus Maryland entstammte, brach die Schule nach dem ersten Semester an der High School ab und arbeitete, nachdem er einige Jahre verschiedenste Jobs ausgeübt hatte, ab 1915 als Detektiv bei Pinkerton, wo er bis 1921 immer wieder beschäftigt war. Die Arbeit als Detektiv wurde unterbrochen, als Amerika 1918 in den Ersten Weltkrieg eintrat und Hammett in der U.S. Army diente, stationiert in Camp Mead, Maryland. Er infizierte sich mit der spanischen Grippe, die sich zur Tuberkulose auswuchs, und als er 1919 die Armee verließ, galt er als kriegsversehrter

⁵⁴ Bruccoli; Layman: Dashiell Hammett, S.7.

⁵⁵ Carrol John Daly's berühmter Protagonist Race Williams gilt als der erste Detektiv der hard-boiled Schule. Damit gehört Daly ebenfalls zu der Riege der einflussreichen Autoren dieses Genres, vor allem ist er als Wegbereiter für begabtere und stilistisch versiertere Schriftsteller von Bedeutung. Auch Daly veröffentlichte seine Geschichten in Pulp- und Mystery Magazines und war bei den Lesern äußerst beliebt. Die am 15. Mai 1923 in Black Mask veröffentlichte Story *Three Gun Terry* gilt als die allererste *tough private detective story*. vgl. Hiney, Tom: Raymond Chandler: A Biography. London: Chatto & Windus Limited, 1997. S.78.

⁵⁶ Encyclopedia Mysteriosa, S.150.

Veteran und sollte für den Rest seines Lebens nicht mehr in der Lage sein, körperlich anstrengende Arbeit zu verrichten. Wegen seiner schwachen Gesundheit gab Hammett seine Stelle bei Pinkerton 1921 endgültig auf und nutzte die Zeit im Krankenbett, um seine lückenhafte Bildung aufzubessern. Seine weit gestreute Lektüre und vor allem der Zwang, seine Familie zu ernähren, brachten ihn auf den Gedanken, sich als Schriftsteller zu versuchen.⁵⁷

Als Vorbild für seine ersten Experimente als Autor dienten Hammett die in den slick- und pulp magazines veröffentlichten Kriminalgeschichten und er schaffte es tatsächlich, schon 1922 vier seiner kurzen Stories in Pulp zu veröffentlichen. 1923 hatte er bereits zwei Artikel und 14 Stories publiziert, sieben davon in *Black Mask*.⁵⁸ Von nun an veröffentlichte Hammett beinahe ausschließlich in *Black Mask*, denn die neue Tendenz des Magazins, Werke zu drucken *that transformed the detective story from fanciful, elaborate puzzles in fictional form to tough, realistic accounts of life in the criminal underworld* passte perfekt zu Hammetts Stil, *whose fiction was based primarily on his experience as a detective and his knowledge of criminal behavior*.⁵⁹ Im Oktober 1923 erschien *Arson Plus* in *Black Mask*, die erste Kurzgeschichte einer ganzen Reihe, die den Charakter des Continental Op etablierte. Der Continental Op, dessen Name niemals genannt wird, ist ein kleiner, dicker Detektiv mittleren Alters, der für die Continental Detective Agency tätig ist. Als Modell für diese Agentur diente eindeutig Pinkerton und das reale Vorbild für den Charakter des Op war Hammetts Chef bei Pinkerton in Baltimore, Jimmy Wright. Was diesen Protagonisten aus der großen Masse der Detektivgeschichten hervorhebt, ist die Glaubwürdigkeit seines Charakters. *Unlike the amateur supersleuths of the classic detective story or the invincible street fighters of the new hard-boiled fiction, Hammett's Continental Op was neither a genius nor a ruffian*.⁶⁰ Der Op, als Erzähler in der ersten Person und in seiner Funktion als Detektiv dominanter Charakter der Stories, ist zynisch, realistisch, hartnäckig und zäh. Er gibt sich nicht der Illusion hin, die Welt von Bösem befreien zu können, sondern trägt nur seinen kleinen Teil zur Verbrechensbekämpfung bei, wobei er nach seinen eigenen Vorstellungen von Gut und Böse handelt. Mit dem Konzept einer realistischen Darstellung des Detektivcharakters war Hammett sehr erfolgreich, der Plot seiner

⁵⁷ vgl. Bruccoli; Layman: Dashiell Hammett, S.10-17.

⁵⁸ vgl. Bruccoli; Layman: Dashiell Hammett, S.18.

⁵⁹ Bruccoli, M., Layman, R. (ed.): Literary Masterpieces: The Maltese Falcon. Detroit, San Francisco, London, Boston, Woolbridge: The Gale Group, 2000. S.5.

⁶⁰ Bruccoli; Layman: The Maltese Falcon, S.6.

Geschichten war von weniger vordergründiger Bedeutung. Bis März 1926 hatte er 21 Op-Stories veröffentlicht⁶¹ und darin einen Standard entwickelt, an dem von nun an alle hard-boiled Detektivgeschichten gemessen wurden. Gemeinsam mit Carroll John Daly und Erle Stanley Gardner gehörte Hammett in dieser Zeit zu den populärsten Autoren des *Black Mask Magazines*.

Insgesamt hatte Hammett in dem Zeitraum von Oktober 1922 bis März 1926 43 Kurzgeschichten, acht nicht-fiktionale Arbeiten und ein Gedicht veröffentlicht⁶², bevor seine Schreibezeit für kurze Zeit zum Stillstand kam. Zum Teil lag dies wohl an P. C. Cody, seit 1924 Herausgeber von *Black Mask*, der Hammetts Arbeit kritischer betrachtete als sein Vorgänger und zwei seiner Geschichten ablehnte. Für kurze Zeit arbeitete er nun in der Werbebranche und schrieb auch Artikel für Werbemagazine, er begann zu trinken und als er kurz darauf wegen einer Lungenblutung zusammenbrach, wurde Hepatitis diagnostiziert. Vom Veterans Bureau wurde ihm nun 100-prozentige Invalidität bescheinigt und so wandte Hammett sich wieder der Arbeit als Schriftsteller zu. Ende 1926 wurde er vom neuen Herausgeber des *Black Mask*, Joseph Thompson Shaw, dazu bewogen, wieder für das Magazin zu schreiben, was eine 300-prozentige Erhöhung seiner Entlohnung mit sich brachte. Hammett avancierte somit zum Star-Autor von *Black Mask* und begann zur gleichen Zeit, Kritiken für die *Saturday Review of Literature* zu schreiben. Seine Gewohnheit zu trinken hatte er trotz seiner angegriffenen Gesundheit nicht aufgegeben. Er hatte mittlerweile jedoch aufgehört, sich als Autor von Kurzgeschichten zu sehen, und die Arbeit an den Rezensionen von Kriminalliteratur bestärkte ihn in der Ansicht, er selber könne bessere Kriminalromane schreiben als jene, über die er berichtete. Außerdem war mit Büchern mehr Geld zu verdienen als mit pulp-stories.

Hammetts erster Roman wurde unter dem Titel *The Cleansing of Poisonville* zunächst in vier Teilen in *Black Mask* veröffentlicht, von November 1927 bis Februar 1928. Die Struktur des Romans ist episodisch, da er für die Veröffentlichung als Serie geschrieben ist. Im Februar 1929 erschien eine überarbeitete Version in Buchform bei Alfred A. Knopf Publishers. Der Continental Op wird in diesem Werk in eine Serie von Abenteuern mit den korrupten Bossen der Stadt Personville verstrickt und muss, um seine Fälle zu lösen, sein gewohntes Terrain, die Stadt Los Angeles, verlassen. *Red*

⁶¹ vgl. Bruccoli; Layman: *The Maltese Falcon* S.6.

⁶² Bruccoli, Layman: *Dashiell Hammett*, S.20.

*Harvest is westernlike in its setting and in its violent and chaotic narrative of gang warfare*⁶³, weshalb der Roman auch oft als das erste von vielen Werken bezeichnet wird, die dem *rotten town genre*⁶⁴ zugeordnet werden. Hammett war zu jener Zeit äußerst produktiv und schrieb schneller, als er publiziert werden konnte – nur fünf Monate nach *Red Harvest* erschien sein zweiter Roman bei Knopf, *The Dain Curse*. Er schrieb jedoch nicht nur schnell, sondern auch variantenreich – jeder seiner Romane etabliert neue Arten von Problemen und Handlungsmustern. Obwohl in *The Dain Curse* wiederum der gleiche Detektiv am Werk ist, unterscheidet er sich wesentlich von seinem Vorgängerroman – *[it] resembles a gothic novel with its eerie atmosphere of family curses, drugs, strange religious cults, and twisted motives*⁶⁵. Durch die Veröffentlichung seiner Romane hatte Hammett bald eine eigene Fangemeinde hinter sich und zwar nicht nur in den USA, sondern auch in Großbritannien, wo Knopf die Werke nur wenige Tage nach dem amerikanischen Erscheinungstermin herausbrachte. Nach diesen beiden Erfolgen hatte der Continental Op als Held seiner Detektivgeschichten ausgedient.⁶⁶

Mit dem Roman *The Maltese Falcon* schuf Hammett sein Meisterwerk, einen Klassiker des Detektivgenres, und er entwarf darin einen neuen Typus des Detektivs – jünger, gewitzter und wesentlich attraktiver als der Continental Op – Sam Spade. *Spade is one of the most important figures in the history of the HARD BOILED genre. He is the first of the private eyes with his own private, unorthodox, but absolutely inviolable code of ethics*⁶⁷. Spade arbeitet nicht für eine Detektivkanzlei, er ist ein Einzelgänger, der vor niemandem Rechenschaft abgibt als sich selbst. Dem Charakter des Detektivs verdankt der Roman einen Großteil seines Charmes, jedoch haben sich hier auch Hammetts fortgeschrittene Fähigkeiten als Autor manifestiert. Obwohl auch *The Maltese Falcon* zunächst als fünfteilige Serie in *Black Mask* erschien (September 1929 bis Jänner 1930)⁶⁸, stellt der 1930 veröffentlichte Roman eine Einheit dar, im Gegensatz zu seinen episodisch montierten Vorgängern. Er ist in der dritten Person verfasst, was äußerst untypisch ist für das hard-boiled Genre. Dies ermöglicht dem Autor jedoch, den

⁶³ Cawelti, S.162.

⁶⁴ Wolfe, Peter: *Beams Falling: The Art of Dashiell Hammett*. Bowling Green, Ohio: The Bowling Green University Popular Press, 1980. S.13.

⁶⁵ Cawelti, S.162.

⁶⁶ vgl. Bruccoli; Layman: *Dashiell Hammett*, S.20-27.

⁶⁷ *Encyclopedia Mysteriosa*, S.335.

⁶⁸ vgl. Bruccoli; Layman: *The Maltese Falcon*, S.17.

Detektiv auf die gleiche Art zu beschreiben wie die anderen Charaktere. Dem Leser werden nur die Informationen enthüllt, die der Detektiv aufdeckt, Spades Handlungen und Reaktionen im Zuge seiner Beweisführung können so objektiv erzählt und vom Leser in Bezug gesetzt werden. *The Maltese Falcon* wird vor allem aufgrund der Charakterzeichnungen als reifere Arbeit Hammetts betrachtet:

*[It] is written with a mature sense of dramatic structure, so that scenes elucidate character; that is, characters are developed not by narrative description, but by their actions. The novel has a firm philosophical base: There is a consistent view of human behavior that Hammett illustrates with his story. The characters come to life in the novel. They are complex, fully drawn, and diverse.*⁶⁹

Dem Leser bleibt die Gedanken- und Gefühlswelt der Charaktere verborgen, durch die objektive Erzählweise wird der Bedeutung von Handlungen und Gegenständen (hier der Figur des Malteser Falken) besonderer Nachdruck verliehen. Der Plot ist wiederum weniger realistisch und wird von John Cawelti mit dem klassischen Detektivroman verglichen, der meint, *Der Malteser Falke* sei *shaped like a classical detective story complete with complex mystery and hidden treasure*⁷⁰.

The Maltese Falcon wurde nur wenige Monate nach dem Börsenkrach von Oktober 1929 veröffentlicht – dieser markierte den Beginn der großen Depression in den USA, die amerikanische Wirtschaft kollabierte und dementsprechend niedrig waren im Allgemeinen auch die Verkaufszahlen von Büchern – dennoch wurde der Roman als großer Erfolg gefeiert. Das Lesepublikum zeigte reges Interesse, innerhalb eines Jahres verkauften sich sieben Auflagen des Werkes, Hammetts Einkünfte begannen, stetig zu steigen, die Kritiken waren schmeichelhaft, und auch Hollywood bekundete Interesse an den Filmrechten für die Romane.⁷¹

Kurz nach dem Publikationsdatum von *The Maltese Falcon* vollendete Hammett seinen vierten Roman, *The Glass Key*, welcher wiederum in vier Teilen bei *Black Mask* erschien (März bis Juni 1930). Obwohl in diesem Werk die narrativen Elemente des Kriminalromans zum tragen kommen und obwohl er als die *most hard-boiled work* des Autors angesehen wird, ist *The Glass Key* keine detective novel – *[it] goes beyond the detective story altogether to become a study in political power and corruption*⁷². Der

⁶⁹ Brucoli; Layman: Dashiell Hammett, S.99f.

⁷⁰ Cawelti, S.162.

⁷¹ vgl. Brucoli; Layman: *The Maltese Falcon*, S.10 und S.77.

⁷² Cawelti, S.163.

Roman verkaufte sich ebenso gut wie sein Vorgänger und wurde von der Kritik in den höchsten Tönen gelobt. Mit *The Thin Man* erschien (nach einer Strichfassung im *Redbook Magazine* 1933) 1934 Hammetts fünfter und letzter Roman, der zwar hohe Verkaufszahlen erzielte, allgemein jedoch als das schlechteste Werk des Autors angesehen wird, das dem Standard der beiden Vorgängerromane nicht gerecht wird. Damit war Hammetts aktive Zeit als Romanschriftsteller beendet. Sein Einkommen war durch die Betätigung als Drehbuchautor für Hollywood und durch den Verkauf der Filmrechte für seine Romane seit 1930 mehr als gesichert und überstieg auch die Einnahmen eines Bestsellers in Buchform um ein Vielfaches. In den 1940er Jahren kamen Einkünfte durch Radioserien hinzu, deren Charaktere auf Hammetts Romanen basierten. Als der Autor, der seit 1937 aktives Mitglied der kommunistischen Partei Amerikas war, 1951 vor Gericht eine Zeugenaussage gegen Parteimitglieder verweigerte, wurde er zu einer sechsmonatigen Gefängnisstrafe verurteilt. Hammett stand nun auf der schwarzen Liste. Die Radiosendungen wurden wegen seiner politischen Probleme eingestellt, die Romane nicht neu aufgelegt und auch die Arbeit beim Film war keine Option mehr. Hinzu kam eine Aufforderung zur Steuerrückzahlung von enormer Höhe und als Hammett das Gefängnis verlassen konnte, war er völlig mittellos und für den Rest seines Lebens auf finanzielle Unterstützung durch Freunde angewiesen.⁷³

Hammett war lediglich über einen Zeitraum von zwölf Jahren aktiv als Schriftsteller tätig, erlangte in dieser Zeit große Popularität und konnte sich vor allem das Verdienst zuschreiben, den Kriminalroman auf ein respektables Niveau gehoben zu haben. Doch nicht nur innerhalb einer Gruppe von Kriminalschriftstellern glänzte er mit seinen literarischen Fähigkeiten, er wurde auch immer wieder der weiter gefassten Kategorie der *tough guy novelists* zugeordnet und vor allem mit Ernest Hemingway verglichen, dessen Roman *A Farewell to Arms* im selben Jahr erschien wie *The Maltese Falcon*. Hemingways Jake Barnes in *A Farewell to Arms* (1929) und Frederic Henry in *The Sun Also Rises* (1926) sind hard-boiled Charaktere wie der Continental Op und Sam Spade. Die nihilistische Botschaft dieser Werke als Resultat des traumatisierenden ersten Weltkrieges wird ebenfalls immer wieder betont: *The hard-boiled novel, which*

⁷³ vgl. Brucoli; Layman: *The Maltese Falcon*, S.13-15.

*presented emotionally isolated characters in search of values with only their instincts to guide them, is generally considered a response to the war.*⁷⁴

Hammett, der seine fiktiven Charaktere in einer Zeit schuf, in der Religion, Staat und andere soziale Institutionen keine Identität stiftende Funktion im Leben der Menschen mehr inne hatten, gilt als einer der ersten amerikanischen Autoren, welche die Philosophie des Existentialismus in ihre Werke einschrieben. *To avoid the anonymity that is imposed by the forces of modern society, a person in the modern age must define himself, an agonizing process because it is lonely, difficult, unavoidable, and awesome in its effect in the course of one's life*⁷⁵ - der typische hard-boiled Detektiv wie Sam Spade ist die Personifikation all dieser Attribute. Die Gesellschaft, wie sie in allen Romanen Hammetts dargestellt ist, spiegelt diese Schwierigkeiten ebenfalls. John Cawelti würdigt Hammetts Verdienst folgendermaßen:

*More than any other hard-boiled writer, Hammet's work reflects the vision of a godless naturalistic cosmos ruled by chance, violence, and death that dominates such major twentieth-century writers as Conrad, Crane, and Hemingway. Though his work is shaped by the formulaic imperatives of mystery, suspense, and the victorious protagonist, Hammet's stories have a philosophical power and seriousness beyond most other writers of hard-boiled detective stories. Like the greater works of Conrad, Crane, and Hemingway, his stories are essentially about the discovery that the comforting pieties of the past – belief in a benevolent universe, in progress, in romantic love – are illusions and that man is alone in a meaningless universe.*⁷⁶

Die gesellschaftlichen und philosophischen Themenbereiche, die sozialgeschichtlich interessante Aspekte in Hammetts Werk darstellen, gemeinsam mit Erneuerungen in Sprache und Charakterdarstellung, sind laut Raymond Chandler das Ergebnis eines revolutionären Ernüchterungsprozesses – *Hammett applied it to the detective story, and this, because of its heavy crust of English gentility and American pseudogentility, was pretty hard to get moving*⁷⁷. Chandler, als einziger ebenbürtiger Nachfolger Hammetts in der Tradition der hard-boiled Autoren gewürdigt, bezweifelt in seinem erfrischend zynischen Aufsatz *The Simple Art of Murder* zwar, dass Hammett beim Schreiben seiner Romane bewusste künstlerische Absichten verfolgte, schätzt ihn aber umso mehr

⁷⁴ Bruccoli; Layman: *The Maltese Falcon*, S.72f.

⁷⁵ Bruccoli; Layman: *Dashiell Hammett*, S.83.

⁷⁶ Cawelti, S.173.

⁷⁷ Chandler, Raymond: *The Simple Art of Murder: An Essay*, S.14. In: Chandler, Raymond: *The Simple Art of Murder*. New York: Vintage Books, 1988. S.1-18.

dafür, dass er eine ernst zu nehmende Alternative zum gestelzten, artifiziellen englischen Kriminalroman geschaffen hatte:

Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley; it doesn't have to stay there forever, but it looked like a good idea to get as far as possible from Emily Post's idea of how a well-bred debutante gnaws a chicken wing.

Hammett wrote at first (and almost to the end) for people with a sharp, aggressive attitude to life. They were not afraid of the seamy side of things; they lived there. Violence did not dismay them; it was right down their street. Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not hand-wrought dueling pistols, curare and tropical fish. He put these people down on paper as they were, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes.⁷⁸

Hammett habe es mit seinem spröden, knappen Stil fertig gebracht Szenen zu schreiben, die den Eindruck erweckten, als seien sie noch nie zuvor beschrieben worden – ein Ding der Unmöglichkeit, bedenkt man die Flut von Kriminalgeschichten, die ab Beginn der 20er Jahre in den USA veröffentlicht wurden – und zudem mit *The Maltese Falcon* ein Meisterwerk des Kriminalgenres geschaffen, das nicht zu übertreffen ist, meint Chandler.⁷⁹

Hammetts Ruhm wirkte, nachdem seine Karriere als Schriftsteller beendet war, noch einige Zeit nach, vor allem durch die Hollywood-Adaptionen seiner Romanvorlagen und die Radioserien. Von 1944 bis 1951 veröffentlichte Ellery Queen in neun Paperbackausgaben eine Sammlung der frühen Stories des Autors⁸⁰, danach wurde es relativ ruhig um ihn in der amerikanischen Öffentlichkeit – die Vermutung, dass das Werk eines bekennenden Kommunisten in der Ära McCarthy nicht gerne gesehen war, liegt nahe.

1.3.2. Raymond Chandler (1888-1959)

Zur gleichen Zeit, als Hammet mit seinem letzten Roman *The Thin Man* seine literarische Karriere beendete, erschien die erste Kurzgeschichte jenes Mannes, der heute allgemein neben Hammett als der einflussreichste Autor der hard-boiled Schule gilt – in der Dezemberausgabe 1933 veröffentlichte das *Black Mask Magazine* die Story

⁷⁸ Chandler: *The Simple Art of Murder*, S.14f.

⁷⁹ vgl. Chandler: *The Simple Art of Murder*, S.15.

⁸⁰ Bruccoli; Layman: *The Maltese Falcon*, S.14.

*Blackmailers Don't Shoot*⁸¹ von Raymond Chandler. Chandler, sechs Jahre älter als Hammett, und zum Zeitpunkt seiner ersten Prosaveröffentlichung bereits 45 Jahre alt, teilte mit seinem literarischen Vorbild nicht bloß die exzessiven Trinkgewohnheiten. Auch er hatte während des ersten Weltkrieges in der (kanadischen) Armee gedient⁸² und auch er begann aufgrund einer finanziellen Notlage mit dem Schreiben von Kriminalgeschichten für Pulp-Magazine. Chandler hatte jedoch während seiner in England verbrachten Kindheit und Jugend eine gute Erziehung genossen, war daher wesentlich intellektueller als Hammett und hatte in Europa bereits Gedichte und journalistische Artikel veröffentlicht. Nachdem er 1932 wegen Alkoholismus seine hohe Stelle bei einer Ölgesellschaft verlor, beschloss Chandler, Autor von Kriminalgeschichten zu werden und begann sich einzuarbeiten, indem er zunächst Stories von etablierten Autoren dieses Faches neu schrieb. Seine erste Quelle, sich in der Technik dieses Genres zu üben, war eine Geschichte des äußerst erfolgreichen Erle Stanley Gardner⁸³, welcher später auch Chandlers Freund werden sollte und mit dem er in regem Briefkontakt stand. In einem Brief vom 5. Mai 1939 schreibt er an Gardner, dass er an einer seiner Geschichten lernte, wie man eine schreibt:

*Ich setzte eine außerordentlich detaillierte Inhaltsangabe Ihrer Geschichte auf, und danach schrieb ich sie neu und verglich, was ich zustande gebracht hatte, mit Ihrer Fassung. Dann machte ich mich wieder daran und schrieb sie noch mehr um und so weiter. Am Ende war ich etwas verärgert, weil ich nicht versuchen konnte, sie zu verkaufen. Sie kam mir ganz gut vor. Ganz nebenbei entdeckte ich, das Schwierigste an Ihrer Technik war, Situationen glaubwürdig machen zu können, die an das Unglaubwürdige grenzten, die aber beim Lesen durchaus real erschienen.*⁸⁴

Obwohl Chandler von Beginn an mit äußerster Sorgfalt arbeitete, sticht *Blackmailers Don't Shoot* durch einen *almost indecipherable plot* hervor. *It is possible to read the story half a dozen times without understanding what has taken place.*⁸⁵ Chandler, obwohl fasziniert vom „Realismus“ des hard-boiled Detektivromans, hielt offenbar

⁸¹ Phillips, S.17.

⁸² Chandler war in Frankreich stationiert, überlebte 1918, kurz vor Kriegsende, einen Bombenangriff durch die Deutschen und litt seither an einer Kriegsneurose.

⁸³ Erle Stanley Gardner, ehemaliger Anwalt aus Kalifornien, etablierte in seinen Romanen den Helden Perry Mason. Im Stil eher konventionell, trocken und konstruiert, sind die Mechanismen von Plot und Struktur bei Gardner bis zur Perfektion ausgefeilt. Der Autor war äußerst produktiv und hatte, als er 1970 starb, 150 Romane veröffentlicht. Bis 1997 (Veröffentlichungsjahr meiner Sekundärquelle) waren 300 Millionen Exemplare seiner Werke verkauft. vgl. Hiney, S.74.

⁸⁴ Brief an Erle Stanley Gardner vom 5. Mai 1939. In: Gardiner, D.; Walker, K. S. (ed.): Chandler über Chandler: Briefe, Aufsätze, Fragmente. Frankfurt/M.; Berlin: Ullstein GmbH, 1965. S.60.

⁸⁵ Hiney, S.81.

einen durchdachten, schlüssigen Handlungsstrang für überflüssig und legte von Beginn seiner schreibenden Tätigkeit an das Hauptaugenmerk auf die Entwicklung von Charakteren. Die Atmosphäre, nicht die Story, interessierte ihn. Obwohl Chandler seine literarischen Fähigkeiten in den 21 kurzen Detektivgeschichten, die er von 1933 bis 1938⁸⁶ veröffentlichte, zu solidem Handwerk entwickelte, sollte ihm die Ausarbeitung von actionreichen, komplizierten Plots sein Leben lang Probleme bereiten. Die Ideen für seine Stories, die Chandler bis 1936 ausschließlich für *Black Mask*, danach auch für das besser zahlende Konkurrenzmagazin *Dime Detective*⁸⁷ schrieb, entnahm er nicht selten Zeitungsberichten über wahre Kriminalfälle, wie sie in Los Angeles, das immer auch den Handlungsort der Geschichten darstellt, an der Tagesordnung waren. Die Atmosphäre und die hohe Kriminalitätsrate in dieser Stadt bildeten die Basis für die schwarze Serie, wie sie in Literatur und bald darauf auch Film, stilisiert und dramatisiert, aber höchst effektiv und der Zeit angemessen, dargestellt wurde. Auch der Polizei werden in Chandlers Geschichten äußerst ambivalente Gefühle entgegengebracht – obwohl durchaus auch der Charakter des guten Cop auftaucht, wird die Mehrzahl der Polizisten als korrupt und unehrlich dargestellt, sie legen dem Detektiv bei seiner Ermittlungsarbeit Steine in den Weg oder entpuppen sich gar als Mörder. Vertrauenswürdig ist grundsätzlich niemand, das duale Muster, nach dem sich bald der good guy vom bad guy unterscheiden lässt, ist in Chandlers Stories nicht mehr vorzufinden, viel mehr stellt sich heraus, dass *all institutions were to be instinctively distrusted, all witness accounts doubted, and everything straightforward ignored. In the majority of Chandler tales, the story told to the detective by the person who hires him turns out to be deceitful.*⁸⁸ Folglich kann der Detektiv niemandem außer sich selbst trauen. Verlässliche Fakten stehen ihm nicht zur Verfügung, da jede Person grundsätzlich unter Verdacht steht, zu lügen, und daher muss er sich die Geschichte anhand seiner gesammelten Eindrücke selbst erzählen. Ab der dritten Story – *Finger Man*, Oktober 1934⁸⁹ – wechselte der Autor die Erzählperspektive von der dritten zur ersten Person, was insofern bemerkenswert erscheint, da der Berichtstil des detective hero Philip Marlowe zum Markenzeichen der späteren Romane Chandlers werden sollte.

⁸⁶ vgl. Phillips, S.18.

⁸⁷ Hiney, S.97.

⁸⁸ Hiney, S.94.

⁸⁹ vgl. Hiney, S.84.

Die „Lehrjahre“, in denen Chandler seine Stories schrieb, waren für den Autor insofern wichtig, als er die beiden wichtigsten und meist imitierten Charakteristika seines Schreibens und in weiterer Folge des Kriminalgenres entwickelte – das Porträt der Stadt Los Angeles, *which has become the standard hard-boiled take on that city* und seinen Helden, Philip Marlowe, *who has become an even more slavishly imitated template*⁹⁰. In der folgenden berühmten und viel zitierten Passage aus *The Simple Art of Murder*, von der *Encyclopedia Mysteriosa* als „Manifest“ über den Kriminalroman⁹¹ bezeichnet, definiert Chandler 1944 selbst die charakteristischen Merkmale des optimalen Detektivs:

*[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 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. He has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or will be very sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks – that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness.*⁹²

Grundlegende Eigenschaften dieses Typus waren schon in der Ermittlerfigur von *Blackmailers Don't Shoot* namens Mallory angelegt. Der Name kann als Verweis auf Sir Thomas Mallory, den Autor von *Morte D'Arthur* (1485), der Geschichte von König Arthur und den Rittern der Tafelrunde, angesehen werden, was den Schluss nahe legt, dass Chandler *implicitly identified his detective-heroes with the legendary Arthurian knights of the past, who were committed to rescuing the oppressed and vanquishing the wicked*⁹³. Die Detektive in Chandlers Stories tragen unterschiedliche Namen – John Dalmas, Ted Carmady, Johnny DeRuse, Pete Anglish und Sam Delaguerra⁹⁴ – und sind, wohl bedingt durch die Kürze der Geschichten, noch nicht voll entwickelt und ausgearbeitet. Doch sie alle sind bereits mit Eigenschaften und Wesensmerkmalen ausgestattet, die später Philip Marlowe, der Held von Chandlers Romanen, in sich vereinen wird. Der Anstoß für Chandler, sich darin zu versuchen, einen Roman zu schreiben, kam von dem Verleger Alfred Knopf, der, nachdem ihm vom New Yorker

⁹⁰ Encyclopedia Mysteriosa, S.58.

⁹¹ Encyclopedia Mysteriosa, S.58.

⁹² Chandler: *The Simple Art of Murder*, S.18.

⁹³ Phillips: Prologue, S.xxii.

⁹⁴ MacShane, S.89.

Literaturagenten Sydney Sanders einige von Chandlers Stories vorgelegt worden waren, Interesse an einem Roman dieses Autors zeigte, dessen Können ihn beeindruckte. So begann Chandler im Sommer 1938 an seinem ersten Roman zu arbeiten, dessen Plot eine Collage aus bereits bestehenden Stories darstellt. *Cannibalizing* nannte der Autor diese seine Methode des Ausschlachtens seiner früheren Ideen und kümmerte sich wenig darum, dass für die Leser, denen seine Kurzgeschichten bereits bekannt waren, die Spannung verloren gehen könnte. Dieser erste von insgesamt sieben Romanen Chandlers trägt den Titel *The Big Sleep* und wurde 1939 bei Alfred Knopf publiziert, welcher das Erscheinen des Buches in *Publisher's Weekly* groß ankündigte, indem er Chandler als den neuen ‚hard-boiled‘ star feierte⁹⁵ und ihn in eine Reihe stellte mit seinen Vorgängern in diesem Subgenre der Kriminalliteratur, die ebenfalls von ihm verlegt wurden – Dashiell Hammett und James M. Cain⁹⁶. Die Erwartungen Knopfs und auch die des Londoner Verlegers Hamish Hamilton, der *The Big Sleep* beinahe zeitgleich mit der amerikanischen Ausgabe herausbrachte, waren hoch. Wie sich jedoch bald herausstellen sollte, stand einer positiven Aufnahme des Romans bei den Kritikern einiges im Wege – neben den üblichen Darstellungen von kriminellen Akten wie Mord, Erpressung und Korruption, wie sie aus der hard-boiled Schule bereits bekannt waren, enthält *The Big Sleep* ein immenses Aufgebot an sündhaften und schuldbeladenen Charakteren und Handlungen: verschiedene Alkoholiker, eine drogenabhängige, psychotische Nymphomanin, einen Porno-Ring, Ehebrüche, überschwängliche Beschreibungen von arg zugerichteten Leichen und einen homosexuellen Mörder.

⁹⁵ vgl. Hiney, S.105f.

⁹⁶ James Mallahan Cain (1892-1977), erfolgreicher Journalist aus Baltimore, veröffentlichte 1934 seinen ersten Roman *The Postman Always Rings Twice*, der in Amerika sofort einen durchschlagenden Erfolg erzielte und heute, gemeinsam mit dem ein Jahr später erschienenen Nachfolgewerk *Double Indemnity* zu den Klassikern des hard-boiled Kriminalromans zählt. Somit wird Cains Name oft in einem Atemzug mit Hammett und Chandler genannt, wobei doch zu erwähnen ist, dass sein Stil sich wesentlich von dem seiner Kollegen unterscheidet und Cain auch niemals für Pulp Magazine schrieb. Die Thematik beider Romane stellt die Versuchung dar – die jeweils von einer Frau ausgeht – und die Problematik entsteht dadurch, dass der Held, der zunächst bekommt, wonach er verlangte, dadurch zu einem Verbrechen getrieben wird. Der sensationelle Erfolg von *The Postman Always Rings Twice* liegt möglicherweise auch darin begründet, dass nach seinem Erscheinen in Boston ein Verfahren wegen Unanständigkeit und Obszönität eingeleitet wurde. Auch ist bekannt, dass Albert Camus für seinen Roman *L'Étranger* vom *Postman* inspiriert wurde. *The Postman Always Rings Twice* ist eine Kriminalgeschichte, jedoch kein Detektivroman, und sticht vor allem durch charakteristischen Slang und den knappen, harschen Berichtsstil des Ich-Erzählers hervor. Das Amerika der Depressionszeit bildet den Handlungshintergrund, Sex und Gewalt stehen im Vordergrund, wodurch die Zuordnung zur hard-boiled Schule trotz der fehlenden detektivischen Ermittlung gerechtfertigt erscheint. Vor allem ist der Roman jedoch der Schwarzen Serie zuordenbar, ebenso wie *Double Indemnity*, dessen Stoff später von Raymond Chandler und Billy Wilder zu einem Drehbuch für den gleichnamigen Film adaptiert werden sollte. vgl. Klappentext in: Cain, James Mallahan: *The Postman Always Rings Twice*. New York: First Vintage Crime/Black Lizard Edition, 1992.

Chandler behauptete, all diese Dinge seien durchaus realistisch in einer Stadt wie Los Angeles in den 1930er Jahren und während Cain mit seinen Geschichten provozieren und schockieren wollte, stellte Chandler all diese Dinge dar, als seien sie alltäglich. Dem Autor war jedoch sehr wohl bewusst, dass die hard-boiled Detektivgeschichte trotz dieses vermeintlichen Realismus ein artifizielles Konstrukt ist:

Das Material des Kriminalschriftstellers ist Melodrama, und das heißt Übertreibung von Gewalttat und Angst über das hinaus, was einem normalerweise im Leben widerfährt. [...] Die Mittel, die er anwendet, sind realistisch in dem Sinne, daß solche Dinge Leuten wie diesen und an Orten wie diesen allerdings widerfahren; aber dieser Realismus ist nur oberflächlich; das Gefühlspotenzial ist überladen und überlastet, die Kompression von Zeit und Ereignis tut der Wahrscheinlichkeit Gewalt an, und obwohl solche Dinge passieren, passieren sie doch nicht in so rascher Folge, in so einem logischen Rahmen und in einer so fest miteinander verknüpften Gruppe von Menschen.⁹⁷

Aufgrund dieser gewissen Vulgarität wurde der Roman von der Kritik auch nicht als ernst zu nehmende Literatur ins Auge gefasst und entweder völlig ignoriert oder schlecht bewertet und auch die Verkaufszahlen sowohl in England als auch in den USA blieben weit hinter denen der Werke Hammetts und Cains zurück.⁹⁸ Was die Kritiker, die allgemein dazu neig(t)en, Genreliteratur als minderwertig abzutun, jedoch verweigerten wahrzunehmen, waren die feinen Unterschiede in Stil und Schreibweise, die Chandler aus der großen Masse der hard-boiled Autoren hervorstechen ließen.

Die Romanform bot ihm die Möglichkeit, seine schriftstellerischen Stärken – Charakterzeichnung und Aufbau von atmosphärischer Dichte – auszuleben, was in den kurzen Stories nicht möglich war. Die herausragende Neuerung innerhalb Chandlers Werk ist die Figur des Detektivs in *The Big Sleep*. Seine Individualität ist nun erstmals vollständig ausgearbeitet und hebt sich deutlich ab von den geläufigen Detektiven der Pulp. Den üblichen Attributen des starken, harten, ehrlichen Detektivs, der Frauen gegenüber eine große Anziehungskraft besitzt und sich in seinem miesen Gewerbe allein gegen eine verfallene Gesellschaft behaupten muss, fügte Chandler noch eine gehörige Portion Witz bzw. schwarzen Humor, Bildung und Intelligenz hinzu. Er nannte seinen Detektiv Philip Marlowe, nach Marlowe House an der Dulwich

⁹⁷ Brief an Bernice Baumgarten vom 11. März 1949. S.58f. In: Gardiner, D.; Walker, K. S. (ed.): Raymond Chandler: Die simple Kunst des Mordes: Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1975.

⁹⁸ vgl. Hiney, S.107f.

Preparatory School, die er besucht hatte⁹⁹, und gestaltete einen facettenreichen, ausdrucksstarken Charakter – Hammetts Sam Spade ist im Vergleich dazu farblos, statisch und ohne Persönlichkeit – durch den er die Schwierigkeiten, einen Kriminalroman in der ersten Person zu erzählen, mit scheinbarer Leichtigkeit meistert. Die Ich-Erzählung stellt im Kriminalroman insofern ein Problem dar, als viele Handlungsbestimmende Ereignisse geschehen, ohne dass der Detektiv zugegen ist. Diese gilt es dem Leser zu vermitteln, ohne ihn zu langweilen, was Chandler durch die dynamische Wesenszeichnung Marlowes durchaus gelang. Durch seine Sprache, seinen Zynismus und die Interaktionen mit seinem Umfeld entsteht ein sehr lebendiger Eindruck einer Persönlichkeit, wenngleich mit Informationen über Marlowes Lebenshintergründe durchaus sparsam umgegangen wird – diese waren Chandler nicht besonders wichtig, wie aus einem Brief an einen Leser hervorgeht¹⁰⁰ – und sind in den Romanen zum Teil auch widersprüchlich. Am Beginn von *The Big Sleep* erfährt der Leser folgendes von und über Marlowe:

“Tell me about yourself, Mr. Marlowe. I suppose I have a right to ask?”

“Sure, but there’s very little to tell. I’m thirty-three years old, went to college once and can still speak English if there’s any demand for it. There isn’t much in my trade. I worked for Mr. Wilde, the District Attorney, as an investigator once. [...] I’m unmarried because I don’t like policemen’s wives.”

“And a little bit of a cynic”, the old man smiled. “You didn’t like working for Wilde?”

“I was fired. For insubordination. I test very high on insubordination, General.”¹⁰¹

Die Weigerung sich unterzuordnen macht Marlowe zu einem Einzelkämpfer, der sich als überaus widerstandsfähig erweist wenn es darum geht, körperliche Gewalt einzustecken, dessen Sinn für Gerechtigkeit jedoch ausgesprochen ausgeprägt ist, weshalb er einen Fall durchaus auch ohne Bezahlung weiterverfolgt, wenn er gute Gründe dafür hat. Den Handlungen des in seiner äußerlichen Erscheinung und in seinem Auftreten toughen Burschen liegen nicht selten humane Motive zugrunde. Er raucht und trinkt zu viel, spielt Schach gegen sich selbst und ist sehr gewitzt, wenngleich auch weit davon entfernt, ein Genie vergleichbar eines Sherlock Holmes zu sein – viel mehr ist er mit jenen ritterlichen Eigenschaften ausgestattet, auf die schon Chandlers erster Detektiv Mallory mit seinem Namen verweist. Gene D. Phillips nennt Marlowe

⁹⁹ vgl. Phillips: Prologue, S.xxii.

¹⁰⁰ vgl. Brief an Mr. D. J. Ibberson vom 19. April 1951. In: Gardiner; Walker: Chandler über Chandler, S.164

¹⁰¹ Chandler, Raymond: *The Big Sleep*. London: Penguin Group, 2005. S.9.

Chandler's quixotic sleuth, und eine *immortal creation* - ein Einzelner, der in einer brutalen und unmenschlichen Welt nach seinen persönlichen Wertvorstellungen lebt und gegen Missstände ankämpft. Das glamouröse, sonnige Kalifornien hat hier viele Schattenseiten:

*Indeed, Chandler adroitly reduces the sunny California setting to a gray atmosphere of despair: bourbon for breakfast, bloody corpses, and shadowy streets lit by garish neon lights. Underneath the golden glitter is a sleazy underworld peopled with gangsters, psychos, and con artists. Little wonder that the novelist found the seedy side of Los Angeles a fertile soil for Marlowe's investigations. [...] Like any epic poet, Chandler's thematic vision reflects a deep concern for moral and ethical values.*¹⁰²

Chandler, der Hammett dafür lobte, den Mord aus der venezianischen Vase gezogen und statt dessen auf der Straße angesiedelt zu haben, wusste sehr wohl, dass Marlowe, obwohl er einem realen Detektiv weit ähnlicher war als die Figuren von Agatha Christie und Dorothy Sayers beispielsweise, dennoch nicht einer realistischen Figur entsprach. Frank MacShane, der für seine Chandler-Biografie auch unveröffentlichtes Briefmaterial eingesehen hat, zitiert einige Passagen, aus denen deutlich hervorgeht, dass auch der Autor wusste, dass ein Mensch, der mit Marlowes Intelligenz und Sensibilität ausgestattet ist, im wahren Leben niemals Detektiv wäre und dass Marlowe daher als eine personifizierte und stilisierte Haltung anzusehen sei. Dadurch verändere sich die Figur des Detektivs auch nie. Wie auch immer die Handlung verläuft, am Ende hat sich an seinen Lebensumständen nichts verändert. Er ist als Einzelgänger ein ausgefeilter und vollständiger Charakter und steht immer über der Handlung. Sich als Leser von Kriminalromanen mit der Hauptfigur zu verbünden oder zu identifizieren, wäre sinnlos – die Welten in dieser Art von Literatur sind derart aufgebaut, dass man sie nach Belieben, und ohne dass Spuren hinterlassen werden, betreten und wieder verlassen kann. Chandler jedoch bereitete das niedrige Ansehen des Kriminalromans immer Probleme und Ärger. Sein Anspruch war:

*die Kluft zwischen Kriminal- und der übrigen Literatur dadurch zu überbrücken, daß er seine Gestalten mit Verhaltensweisen und Gefühlen ausstattete, die sehr wohl Narben hinterlassen. [...] Der Leser kann sich als vernünftiger Mensch nicht mit Marlowe als Romangestalt verbünden, doch er kann durchaus akzeptieren, was er sagt, denn weil es lässig, witzig und direkt ist, identifiziert er sich natürlich gerne damit. Das ist einer der Gründe für Chandlers Popularität als Schriftsteller.*¹⁰³

¹⁰² Phillips, S.xxiii.

¹⁰³ MacShane, S.116f.

Obwohl *The Big Sleep* bei der breiten Masse auf wenig Resonanz stieß und es dem zweiten, im Mai 1940 veröffentlichten Roman *Farewell My Lovely* ebenso erging, entstand eine kleine Fangemeinde von Chandler-Lesern und er erhielt ermutigende Briefe von Schriftstellerkollegen, unter anderem von John Steinbeck. Auch der dritte Roman, *The High Window*, publiziert 1942, brachte dem Autor keinen kommerziellen Erfolg und wurde zudem auch von ihm selbst als sein bis dahin schlechtestes Werk angesehen, dem der Schwung der vorangegangenen Veröffentlichungen fehlte.¹⁰⁴ 1943 schließlich, kurz vor der Veröffentlichung von *The Lady in the Lake*, sollte sich das Blatt wenden: Alfred Knopf, der nunmehr zu der Überzeugung gelangt war, dass Chandler von der Kritik niemals beachtet werden würde, verkaufte die Pulp-Rechte von *The Big Sleep* an Avon, wo eine 25-Cent-Auflage erschien, die innerhalb kürzester Zeit 300 000 und in einer darauf folgenden, speziellen Ausgabe weitere 150 000 Exemplare verkaufte. Daraufhin brachte der Verlag Pocket Books eine Paperback-Ausgabe von *Farewell My Lovely* auf den Markt, von dem bald über eine Million Bücher abgesetzt waren. Dieser Boom wirkte sich auch auf den Absatz der Hardcover-Ausgabe des neuen, vierten Romans, *The Lady in the Lake*, aus. Chandlers Werk wurde nun auch von der Kritik Beachtung geschenkt und die ersten Übersetzungen von *The Big Sleep* erschienen auf Dänisch und Norwegisch.¹⁰⁵ Durch diese plötzliche Popularität war auch Hollywood auf Chandler aufmerksam geworden und bald hatte der Autor einen Vertrag als Drehbuchschreiber bei Paramount in der Tasche, was eine Fortsetzung von Philip Marlowes heldenhaften Abenteuern um einige Jahre verzögerte. *The Little Sister* erschien erst im Oktober 1949 und verkaufte sich in Europa noch besser als in den USA, vor allem in Frankreich, wo Chandlers Werke, seit 1947 die ersten Übersetzungen auf den Markt gekommen waren, die größten Erfolge verbuchen konnten. *The Little Sister* erschien auf Französisch in einer billigen Ausgabe der ausgesprochen populären Série Noire, in der beispielsweise auch Hammett und Georges Simenon verlegt wurden, und von der 42 000 Exemplare verkauft wurden.¹⁰⁶ Die Veröffentlichung von *The Long Good-Bye* erfolgte im November 1953 in Großbritannien, zwei Monate später erst in

¹⁰⁴ vgl. Hiney, S.114,117,126.

¹⁰⁵ vgl. Hiney, S.131f.

¹⁰⁶ vgl. Hiney, S.190.

den USA¹⁰⁷ und erhielt großes Lob von der Kritik. Der Roman hebt sich in einigen Punkten von den vorangegangenen Marlowe-Abenteuern ab – zum einen ist das Buch entscheidend länger, zum anderen auch düsterer, persönlicher und sentimentaler, als man es von Marlowe gewohnt ist. Der zu lösende Fall ist hier nicht von einem Klienten in Auftrag gegeben, sondern Marlowe versucht, einem Freund zu helfen. Dies macht ihn selbst zu einem Verdächtigen, bringt ihm beträchtliche Probleme mit der Polizei ein und am Ende muss er erkennen, dass die einzige Person seines Vertrauens ihn schäbig benutzt und hintergangen hat. Zum Thema Alkoholismus, das im Roman sehr vordergründig behandelt wird, konnte Chandler einiges an persönlicher Erfahrung einfließen lassen – der Grundton des Romans ist resignativ und depressiv. Ganz anders ist hingegen Chandlers siebenter und letzter Roman, *Playback*, geartet, der allgemein als sein witzigstes Werk angesehen wird, und in dem der tragische Grundton seines Vorgängers durch Komik und absurde Einsprengsel ersetzt wird. Der Mord geschieht hier erst gegen Ende der Story und Marlowe handelt entschieden gegen seine Grundsätze indem er gleich mit zwei weiblichen Protagonisten schläft. Außerdem wurde die Handlung von Los Angeles in die Vororte von San Diego verlegt, ein Setting, das dem mittlerweile beinahe 70-jährigen Autor, der den schnellen Entwicklungen seiner Zeit nicht mehr hinterherkam, besser passte. Die Kritiken, die auf die Veröffentlichung von 1958 folgten, waren eher ehrerbietig als euphorisch und dadurch, dass Chandler der Presse gegenüber bereits mehrmals davon gesprochen hatte, Marlowe zu pensionieren, wurde der Roman eher als *epilogue to The Long Goodbye than as a proper novel* angesehen. *Notices were valedictory, speaking warmly of Marlowe's career as a whole rather than concentrating on the book itself.*¹⁰⁸

Chandler, der während seiner letzten Lebensjahre einen Großteil seiner Zeit in England verbrachte, wurde dort viel öffentliche Aufmerksamkeit zuteil. Sein Ruhm nach der Veröffentlichung von *The Long Goodbye* glich dem eines Filmstars, Fotos und Interviews von ihm erschienen in jeder Zeitschrift und auf einem der vielen Empfänge, zu denen er geladen war, traf er auch Ian Fleming, mit dem sich eine Freundschaft

¹⁰⁷ vgl. Hiney, S.212.

¹⁰⁸ Hiney, S.268.

entwickelte¹⁰⁹. Diese Bekanntschaft ist insofern bemerkenswert, als beide Autoren – der alternde Chandler, der bereits am Ende seiner Karriere und seines Lebens angelangt war und Fleming, der gerade erst begonnen hatte, seinen James Bond zu entwickeln – es rückblickend geschafft haben, literarische Kultfiguren zu etablieren: *Every so often, a character comes along that so captures the imagination of the public that he passes beyond fiction and into myth.*¹¹⁰ Der hard-boiled Detektiv, insbesondere Philip Marlowe, und James Bond, gemeinsam mit Sherlock Holmes und Mike Hammer, gehören zu den markant hervorstechenden und legendären Figuren innerhalb des Mystery-Genres.

Chandlers Person war in Amerika keine so gefeierte Größe wie in Großbritannien, doch Philip Marlowe blieb auch nach dem Tod seines Erfinders am 26. März 1959 äußerst präsent. Ab September 1959 lief auf NBC eine Fernsehserie mit dem Titel *Philip Marlowe*, zu Beginn der 1960er Jahre waren Chandlers Romane in insgesamt 22 Sprachen übersetzt, Teile seiner regen Korrespondenz wurden veröffentlicht und ein Jahrzehnt später begann man schließlich mit der Publikation unveröffentlichter Gedichte und anderer Werke des Autors. In den 1970ern wurde Chandlers Einfluss auf Filmschaffende erneut spürbar – es erschienen einige auf seinen Werken beruhende Adaptionen auf der Leinwand und auch indirekt färbte sein Oeuvre so manchen Film, wie zum Beispiel Roman Polanskis *Chinatown*. Der Drehbuchautor Robert Towne wurde durch Chandler zu dem Skript und in weiterer Folge zu seiner Darstellung der Stadt LA inspiriert. Für sein Drehbuch wurde er mit einem Oscar ausgezeichnet. Der Trend der Kritik in den 1980er Jahren, literarische Werke einer psychologischen und politischen Analyse zu unterziehen, ließ Chandler dann in einem äußerst negativen Licht erscheinen. Er wurde als misogyn, homophob und rassistisch dargestellt und so mancher Kritiker bestand auf der Idee, der Autor habe die Figur Marlowe derart gestaltet, um ihm sein eigenes Gedankengut in den Mund legen zu können.¹¹¹ Diese Sichtweise ist allerdings nur argumentierbar, wenn Passagen aus den Romanen aus dem Zusammenhang gerissen zitiert werden und man ignorieren möchte, dass das hard-

¹⁰⁹ vgl. Hiney, S.229.

Flemings Debutroman *Casino Royale*, in dem er die mittlerweile legendär gewordene Figur des James Bond vorstellte, war 1953, im selben Jahr wie *The Long Goodbye* erschienen, und hatte beim Publikum kein besonderes Interesse erweckt. Chandler schätzte den Roman jedoch sehr und ermutigte Fleming, seinen Protagonisten dreidimensionaler zu gestalten. Die Achtung des geschätzten Meisters des hard-boiled Genres gab Flemings Selbstbewusstsein enormen Auftrieb.

¹¹⁰ Encyclopedia Mysteriosa, S.31.

¹¹¹ vgl. Hiney, S.278ff.

boiled Genre nach diesem harten Kerl verlangte, der sprechen konnte wie der gemeine Mann von der Straße. Die Darstellung der betrügerischen und sündhaften weiblichen Protagonisten entspricht ebenfalls dem Genre und obwohl sich darüber einiges sagen ließe – und im Zuge von feministischen Debatten und Gender Studies ist über die Darstellung von Weiblichkeit in der schwarzen Serie in Literatur und Film viel diskutiert worden – weist die allzu einfache Annahme, der Autor sei misogyn gewesen, in die falsche Richtung. Diese Art der Auslegung von Chandlers Werk beschädigte zwar seinen Ruf für einige Zeit, änderte aber nichts an seiner Präsenz, im Gegenteil – *The popularity of Chandleresque writers like James Ellroy, Walter Mosley and Elmore Leonard – as well as filmmakers like Quentin Tarantino – pushed attention back to the American roots of hard-boiled fiction, and to Chandler in particular.*¹¹²

Chandlers Stil, seine Detektivfigur Marlowe und seine Darstellung der Stadt LA sind derart oft nachgeahmt worden, dass sich daraus regelrechte Klischees entwickelten, doch seine Art der Charakterdarstellung bleibt unübertroffen, wie John Cawelti wie folgt argumentiert:

*Because they embody serious themes in a quasi-allegorical fashion Chandler's characters gain richness and depth even though they remain rather artificial and melodramatic creations. One might find it a little difficult to believe in a chess-playing, Shakespeare-quoting, supremely chivalrous tough guy like Marlowe were it not that the moral dilemmas posed by the characters he encounters have a degree of serious significance and human complexity missing from most of the hard-boiled detective writers.*¹¹³

¹¹² Hiney, S.282.

¹¹³ Cawelti, S.182.

1.4. Der Kriminalroman in der Postmoderne

1.4.1. Postmoderne Experimente

It might, therefore, be a legitimate step to ask what happened to the popular hard-boiled detective novel in a postmodern text, which replaces linear narration by self-reflexiveness, the end-dominated structure of the popular crime novel by circular structure, and which has no answer to the whodunit puzzle.¹¹⁴

Die radikalen gesellschaftlichen Veränderungen in der westlichen Welt nach dem Zweiten Weltkrieg haben natürlich auch ihre literarische Verarbeitung gefunden und ab den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelten sich vielfältige Theorien und Diskussionen in Bezug auf diese neue Art von Literatur. Die grundlegenden Merkmale, Tendenzen und literarischen Veränderungen in dieser allgemein als Postmoderne bezeichneten Zeit sind auch auf den experimentellen Kriminalroman anwendbar.

Die postmoderne Literatur kann als *Ausbruchsversuch aus den stabilisierenden Weltentwürfen des Realismus und den mythisierenden Systemen beziehungsweise rationalen/formalen Konstruktionen des Modernismus¹¹⁵* verstanden werden. Sie erweckt den Eindruck, in einer *emotional, philosophisch und ästhetisch ausweglosen Situation angekommen zu sein¹¹⁶* und aus diesem Grund entwickelte sich ein einzigartiger *Experimentierrausch¹¹⁷* – bestehende, vorgefundene Strukturen werden zerspielt und mit deren Versatzstücken jongliert, Inkompatibles wird verbunden und Untrennbares getrennt, experimentiert wird mit Sprache und Formen:

[T]riviale Kunstmuster werden aufgegriffen, in anspruchsvolle Texte integriert und gegen sie ausgespielt; gegensätzliche Welten werden aus verschiedenen literarischen Intertexten geschaffen und möbiusartig verbunden; metafiktionale Techniken zeigen die Immanenz der Romanwelten und stellen sie der Unbestimmtheit der Erfahrungswelt entgegen; metafiktionale Signale warnen die LeserInnen vor allzu blauäugiger Rezeption.¹¹⁸

¹¹⁴ Freywald, Carin: How Philip Marlowe came to New York City: The Hard-Boiled American Crime Novel in Paul Auster's *The New York Trilogy*. S.145. In: Freese, Peter, Porsche, Michael (ed.): *Popular Culture in the United States: proceedings of the German-American conference in Paderborn, 14.-17. September 1993*. Essen: Verlag Die blaue Eule, 1994. S.143-160.

¹¹⁵ Klepper, Martin: Pynchon, Auster, DeLillo: Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag, 1996. S.197.

¹¹⁶ Klepper, S.9.

¹¹⁷ Klepper, S.9.

¹¹⁸ Klepper, S.40.

Die Welt wird als instabiles System gesehen, welches sich ständig verändert und keinen Regeln gehorcht – daher ist sie auch nicht realistisch darstellbar. Das Verständnis dieser Welt ist ein ausgesprochen subjektives. Eine einzige, gültige Wahrheit gibt es nicht. So werden in dieser Literatur Lösungen verweigert und der Ball wird dem Leser zugespielt – an ihn ergeht die intellektuelle Herausforderung, sich aktiv und reflexiv an der Konstruktion des Textes zu beteiligen.

Bedenkt man nun die im ersten Kapitel dieser Arbeit erläuterte Künstlichkeit und Konstruiertheit des herkömmlichen Kriminalromans mit seinen festgelegten Konventionen, die auch den Erwartungshorizont des Lesers eingegrenzt und vorgeprägt haben, so ist es nicht verwunderlich, dass zeitgenössische Autoren mitunter dieses Genre als Experimentierfeld wählten, um seine fixen Strukturen aufzubrechen, zu unterwandern und zu parodieren:

Wider erwarten erscheint der Kriminalroman so als eine der offensten Formen der heutigen Literatur. Er tut das, weil er gleichzeitig einen der wenigen in sich abgeschlossenen Bereiche der neueren Literatur ausgebildet hat.¹¹⁹

Genau wie ihre Vorgänger spiegelt diese neue Form, für die William V. Spanos den Begriff *anti-detective novel*¹²⁰ prägte, den Charakter der Zeit wider – sie findet ihre Themen innerhalb einer fragmentierten Gesellschaft, die gezeichnet ist von politischer und kultureller Orientierungslosigkeit und Unsicherheit.

Der Anti-Detektivroman ist also, wie die Bezeichnung vermuten lässt, kein Detektivroman im eigentlichen Sinne – durch dekonstruktive Techniken wie das Verschachteln von Kontexten, die Übertragung von Inhalten und Bedeutungen auf andere Ebenen und die Neubewertung von Hierarchien wird eine Bedeutungsverschiebung kreiert, durch die sich der Anti-Detektivroman von der Standardformel des Genres entfernt.¹²¹ Ziel ist diesmal nicht, wie bei der *hard-boiled novel*, das Genre zu verbessern, *but rather [to] use the form as a scrapyard from which to dig out "new" narrative techniques to be applied to the exhausted traditional*

¹¹⁹ Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans, S.119 In: Heißenbüttel, Helmut: Über Literatur. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995. S.104-119.

¹²⁰ vgl. Spanos, William V.: The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination. In: Spanos, William V.: Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987. S.13-49.

¹²¹ vgl. Holzapfel, S.23.

*novel*¹²². Stefano Tani meint, die Autoren des Anti-Detektivromans *use detective conventions with the precise intention of expressing the disorder and the existential void they find central to our time in a genre designed to epitomize the contrary*¹²³. Um dieses Vorhaben auch umsetzen zu können, müssen die Autoren mit den Konventionen der traditionellen Kriminalromane vertraut sein, der Kunstgriff besteht darin, beim Leser am Beginn des Romans den Eindruck entstehen zu lassen, einen konventionellen Kriminalroman in Händen zu halten. Dafür werden vertraute Elemente des Genres eingesetzt – der Detektiv, das Standardrepertoire an Charakteren, das Verbrechen und der Prozess der Aufklärung. Mit voranschreitender Handlung verändert sich allerdings die Bedeutung all dessen: *The conventions of the detective novel are more exploited than renewed by these writers, who deconstruct the genre's precise architecture into a meaningless mechanism without purpose; they parody positivistic detection.*¹²⁴

Eine maßgebliche Veränderung erfährt die Figur des Detektivs, der sich im Zuge der Aufklärung des Verbrechens, das eine immer irritierendere Natur annimmt, emotional mehr und mehr in den Fall verstrickt, vergleichbar mit dem Detektiv der *hard-boiled novel*. Jedoch ist der Ermittler nicht in den Netzen einer korrupten Gesellschaft verstrickt, sondern:

*Unwillingly, he gets emotionally caught in the net of his detecting effort and is torn apart between the upsurge of feelings and the necessity for rationality. [...] The detective's relationship with the mystery or with the crime cannot be impersonal any more, suggesting that something unexpected (not an unexpected solution) awaits the reader at the end of the fiction. In the hard-boiled school, detection could become a personal existential quest, but not to the point of being unfulfilled [...] or fulfilled in a thoroughly unconventional way [...].*¹²⁵

Die Reduktion auf eine simple Unterscheidung zwischen Gut und Böse ist nicht mehr gegeben, stattdessen werden Teile der Standardformel verbunden mit komplexen Themen wie Form, Sprache, Identität, der Frage nach der Beziehung zwischen Autor und Leser und der Verschmelzung von Fakt und Fiktion. Inhalte und Bedeutung müssen also von einer anderen Ebene aus betrachtet werden als beim herkömmlichen Kriminalroman, was besonders durch die fehlende Lösung deutlich wird. Durch die ausbleibende Aufklärung des Rätsels werden die Erwartungen des Lesers eines

¹²² Tani, S.34.

¹²³ Tani, S.34. Der Autor bezieht sich hier konkret auf Borges, Robbe-Grillet und Nabokov.

¹²⁴ Tani, S.34.

¹²⁵ Tani, S.42.

konventionellen Kriminalromans enttäuscht, wenn nicht sogar frustriert, und es ändert sich naturgemäß auch der Aufbau des Romans – es gibt keine Rückkehr in geordnete Verhältnisse mehr, daher kann auch die Struktur nicht zirkulär sein – Holzapfel meint, man könne die Struktur des Anti-Kriminalromans als *cracked circle* oder als *labyrinth without exit*¹²⁶ beschreiben. Das Labyrinth ist, wie Umberto Eco erläutert, ein *abstraktes Modell der Vermutung*, die Vermutung wiederum ist Teil des Rätsels, des Spiels, auf das sich der Leser eines Kriminalromans gerne einlässt. Im Anti-Detektivroman jedoch ist das Labyrinth mit einem Netzwerk vergleichbar, dem Rhizom¹²⁷, welches so vieldimensional vernetzt ist, *daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann. Es hat weder ein Zentrum noch eine Peripherie, auch keinen Ausgang mehr, da es potentiell unendlich ist. Der Raum der Mutmaßung ist ein Raum in Rhizomform*¹²⁸. Da der Kriminalroman für Eco eine *Konjektur-Geschichte im Reinzustand*¹²⁹ darstellt, bei dem nicht Mord- und Totschlag, sondern das Spiel mit Mutmaßungen und das Aufstellen von Hypothesen die eigentlichen Anreize für den Leser darstellen, kann diesem auch zugemutet werden, zu erkennen, dass es unmöglich ist nur *eine* Geschichte bzw. nur *eine* gültige Lösung zu haben.

Dem Anti-Kriminalroman fehlt also ein Ordnungsstiftendes Zentrum. Seine oft labyrinthisch angelegte Struktur, gemeinsam mit Motiven, die darauf hindeuten, dass es keinen Ausweg geben wird, genauso wie Verdopplungen, Spiegelungen und seine selbstreflexive Anlage erfordern vom Leser, gleich einem Detektiv die Zeichen und Hinweise auf neuen Ebenen zu deuten. Denn obwohl die binären Oppositionen komplexen Themen weichen mussten, die Hierarchien aufgelöst wurden und der Anschein eines völligen Chaos erweckt wird, liegt dem Anti-Kriminalroman eine gründlich durchdachte Struktur zugrunde, die ihre eigene Ordnung in sich birgt und auch die Stabilität dieser Form sichert.¹³⁰

¹²⁶ Holzapfel, S.25.

¹²⁷ Eco entlehnt diesen Begriff von Deleuze und Guattari.

¹²⁸ Eco, Umberto: Die Metaphysik des Kriminalromans, S.65. In: Eco, Umberto: Nachschrift zum »Namen der Rose«. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1984. S.63-67.

¹²⁹ Eco, S.63.

¹³⁰ frei nach Holzapfel S.25f.

1.4.2. Typen des experimentellen Kriminalromans

Die von Autoren der Postmoderne angewandten Methoden und Techniken, das Konstrukt des konventionellen Kriminalromans zu parodieren und zu unterwandern, sind ausgesprochen vielfältig. Gemeinsam ist ihnen allen jedoch eine systematische Enttäuschung der Erwartungshaltung des Lesers, der, in der Annahme, einen konventionellen Kriminalroman vor sich zu haben, eine Lösung des Rätsels bzw. die Aufklärung eines Verbrechens am Ende erhofft. *It is the more or less radical treatment of the solution that distinguishes different kinds of anti-detective novels*¹³¹ schreibt Stefano Tani, der im Zuge des Versuchs einer Kategorisierung der verschiedenen Arten des Anti-Detektivromans drei Techniken, mit der Lösung umzugehen, unterscheidet. Bevor nun in dieser Arbeit zwei Beispiele von experimentellen Kriminalromanen vorgestellt und analysiert werden, sollen die von Tani festgelegten Arten der Anti-Detektivgeschichten kurz erläutert werden, um feststellen zu können, ob und inwiefern Paul Austers *City of Glass* und Peter Handkes *Der Hausierer* einer dieser Kategorien zuordenbar sind.

1.4.2.1. Der innovative Anti-Kriminalroman

Hier werden die Regeln des konventionellen Genres sehr frei gebraucht oder verzerrt. Den Detektiv gibt es noch, doch er ist nicht länger der perfekte Ermittler. Die Möglichkeit menschlicher Irrtümer wird im Zuge des Aufklärungsprozesses deutlich und fördert ein zentrales Problem zutage: das Verhältnis zwischen dem Detektiv und der Bedeutung von Kommunikation und die Relation von Detektion und Realität. Realität ist immer mehrdeutig und vielgestaltig, deshalb kann man nie sicher sein, ob die Lösung, die der Detektiv vermeintlich findet, bloß seine eigene Wunschprojektion, oder nur eine von vielen möglichen Lösungen eines Rätsels ist. So ist eine Aufklärung des Falles im innovativen Anti-Kriminalroman noch vorhanden, wenngleich sie auch teilweise unzufriedenstellend ausfällt. In dieser Lebenswelt einem Phänomen eine einzig gültige Wahrheit zuzuschreiben scheint unmöglich. Für Tani sind diese Romane durch eine vorgefasste soziale Einstellung bezüglich Kriminalität und ihren Ursachen

¹³¹ Tani, S.42.

gekennzeichnet, welche dem klassischen Kriminalroman völlig fremd, im Kriminalroman der hard-boiled Schule jedoch bereits vorzufinden ist.

Im innovativen Anti-Kriminalroman werden also die altbekannten Regeln des Genres modifiziert und in ein etwas dubioses Licht gerückt, aber nicht untergraben. Der Detektiv vollführt immer noch seine Aufklärungsarbeit und fördert eine wackelige Lösung ohne Gerechtigkeit zutage.¹³²

1.4.2.2. Der dekonstruktive Anti-Kriminalroman

Diese Art der Anti-Detektivgeschichte ist gekennzeichnet durch eine ausgesprochen unklare Wahrnehmung von Realität durch den Detektiv. Die ermittelnde Figur ist nicht in der Lage, die äußeren Erscheinungen, denen sie im Zuge der vermeintlichen Aufklärungsarbeit begegnet, zu interpretieren oder ihnen eine Bedeutung zuzuschreiben. Die Realität ist weit verzweigt, unübersichtlich, ein Mysterium für sich und der Detektiv riskiert seine eigene Stabilität und psychische Gesundheit bei dem Versuch, eine Lösung zu finden. Im Verlauf des Textes hört er folglich irgendwann auf, Hinweise zu sammeln und kommt somit dem Sinn, der dem Rätsel zugrunde liegt, etwas näher – er entdeckt, dass, obwohl er zu keiner objektiven Lösung gekommen ist, das Verständnis über seine eigentliche Identität gewachsen ist. Die Konfrontation findet hier naturgemäß nicht mehr zwischen Detektiv und Mörder statt, sondern zwischen Detektiv und Wirklichkeit bzw. dem Bewusstsein des Detektivs und seinem Sinn für Identität, die äußerst instabil und im Begriff ist, auseinander zu fallen. Das Rätsel wird folglich von ihm nicht gelöst, sondern im Gegenteil erst geschaffen. Es entsteht ein Bruch zwischen der Innenwelt des Detektivs und den äußeren Erscheinungen – im Verlauf seiner Suche muss er erkennen, dass er das Rätsel „draußen“ niemals lösen wird, wodurch die Ermittlungsarbeit zu einer existentiellen Suche wird. Die Frage nach Gerechtigkeit, welche die logische Folge einer rationalen Lösung wäre, tut sich hier gar nicht erst auf, da eine Lösung konsequent verweigert wird. Die Regeln des konventionellen Kriminalromans werden im dekonstruktiven Anti-Kriminalroman endgültig untergraben; zudem ist er, im Vergleich zum innovativen Anti-

¹³² frei nach Tani, S.43 und S.52f.

Kriminalroman, durch eine wesentlich höhere Subjektivität charakterisiert, die ans Irrationale grenzt.¹³³

1.4.2.3. Der metafiktionale Anti-Kriminalroman

Das Spiel mit dem Detektivgenre wird mit jeder der von Tani festgelegten Kategorien komplexer und anspruchsvoller. Zudem sind die Texte immer weniger mit Themen aus der Realität wie Gerechtigkeit und Sozialkritik vorbelastet und auch die Objektivität – die Lösung – geht zunehmend verloren. Folglich kann der metafiktionale Kriminalroman, in dem die wesentlichen Elemente des konventionellen Genres – der Detektiv, die Leiche, der Täter – kaum mehr vorhanden sind, nur noch sehr allgemein dem Anti-Detektiv-Genre zugeordnet werden. Zum Detektiv wird nun der Leser, der Sinn und Zusammenhang aus einer unvollendeten Geschichte extrahieren muss, die von einem *playful and perverse “criminal”*¹³⁴, dem Autor, spielerisch verzerrt oder gebrochen wurde. Detektiv, Täter und Ermittlung sind nun nicht mehr innerhalb des Textes vorhanden, sondern außerhalb: der Detektiv ist nicht länger ein Charakter, sondern eine Funktion, die dem Leser zugeteilt wird; der Täter ist nicht länger ein Mörder, sondern der Autor selbst, der durch seine Experimente die logische Nachvollziehbarkeit des Textes „killed“ und somit den Leser zu detektivischer Lesearbeit zwingt. Die Geschichte wird zu einem Vorwand für eine literarische Ermittlung, Verbrechen werden nicht an menschlichen Wesen begangen, sondern am Text. Der „literarische Verbrecher“ innerhalb der Geschichte repräsentiert die Verfahren, die der Schriftsteller am Text angewendet hat. Dadurch verändert sich das Verhältnis zwischen ihm und dem Leser – der Autor selbst ist im metafiktionalen Anti-Detektivroman nicht länger ein abwesender Erzähler, sondern Teil seines Textes, den er beliebig betreten und verlassen kann, ständig daran erinnernd, dass es sich bei der Lektüre um ein fiktionales Werk handelt, ein magisches Spiel, das er selbst dirigiert und lenkt und das keiner anderen Realität folgt als seiner eigenen.¹³⁵

¹³³ frei nach Tani, S.76ff.

¹³⁴ Tani, S.113.

¹³⁵ frei nach Tani, S.113f.

2. Fortgeschrittene Entfremdung – eine Analyse zweier experimenteller Kriminalromane

2.1. Paul Auster: *City of Glass*

2.1.1. Der Autor

Geboren im Jahre 1947 in Newark, New Jersey, studierte Paul Auster an der New Yorker Columbia University Englisch und Vergleichende Literaturwissenschaft, bereiste einige Länder Europas und lebte mehrere Jahre in Paris, bevor er sich 1974 im New Yorker Stadtteil Manhattan niederließ. Im selben Jahr veröffentlichte Auster seinen ersten Gedichtband, dem bis zum Jahr 1980 vier weitere folgten. Er schrieb Film- und Buchkritiken, Essays, versuchte sich an kurzen Dramen und übersetzte, hauptsächlich Gedichte, aus dem Französischen.

Austers Versuche einen Roman zu schreiben können bis in die Jahre 1966/67 zurückverfolgt werden, viele grundlegende Ideen für später entstandene Geschichten stammen aus dieser Zeit¹³⁶, doch der erste Roman, den er unter seinem Namen veröffentlichte, *City of Glass*, erschien erst 1985. Davor publizierte Auster einen Essayband und den autobiografischen Prosatext *The Invention of Solitude* (beide 1982), in dem er den Tod seines Vaters aufarbeitete und den Grundstein für sein weiteres Schreiben legte – viele in Austers Werk ständig wiederkehrende und abgewandelte Motive finden sich in diesem Text.

Heute ist Auster weltbekannt, seine Romane in viele Sprachen übersetzt und der Autor spricht mit seinem Werk – obwohl intellektuell nicht zu unterschätzen und literarisch anspruchsvoll – ein breites Lesepublikum an, vor allem in Europa.

Sein erster Roman *City of Glass*, der erste Teil der *New York Trilogy*, wurde zunächst von 17 Verlagen abgelehnt, bevor ihn der kleine Verlag Sun & Moon Press akzeptierte. Kurioserweise wurde der Roman für den Edgar Award, einen Preis für Mystery-

¹³⁶ vgl. Springer, Carsten: A Paul Auster Sourcebook. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2001. S.63.

Romane, der nur an Kriminalschriftsteller vergeben wird¹³⁷, nominiert, was auf ein Missverstehen des Inhalts hindeutet, nichts desto trotz markiert diese Veröffentlichung Austers literarischen Durchbruch und er avancierte quasi *über Nacht zu einem der amerikanischen postmodernen Vorzeige-Schriftsteller*¹³⁸.

Der *New York Trilogy* (bestehend aus den Romanen *City of Glass*, 1985, *Ghosts*, 1986 und *The Locked Room*, 1987) wurde von der Literaturwissenschaft am meisten Beachtung von Austers bisher publizierten Werken geschenkt. In den mehr als 20 Jahren, die diese Veröffentlichungen nun zurückliegen, hat er nichts an Popularität eingebüsst – im Gegenteil, seine Betätigung als Filmemacher, die er in den 1990er Jahren begann, machte ihn einem noch breiteren Publikum zugänglich und als Autor, der sich *immer auf der Höhe der Theorien von Poststrukturalismus und Dekonstruktion bewegt* wird er auch als *Mittler der Kulturen diesseits und jenseits des Atlantiks* gesehen, da er in Europa ein größeres Lesepublikum anspricht als in den USA, was *nicht zuletzt seiner genauen Kenntnis der französischen Sprache*¹³⁹ und des europäischen kulturellen Erbes zuzuschreiben ist.

Bezüglich seiner Arbeitsweise betont Auster, dass er nur sehr wenig recherchiere, da seine Bücher der Phantasie entstammten, er niemals Reportagen schreibe und er seine politischen und gesellschaftlichen Anliegen zwar als Privatperson, niemals aber als Schriftsteller in seiner Literatur vertrete.¹⁴⁰ Den größten Einfluss auf seine Arbeit schreibt er selbst dem Märchen zu – der oralen Tradition des Geschichtenerzählens – da in diesen *bare-bones narratives* enorme Mengen an Informationen auf sehr geringem Raum, mit wenigen Worten geliefert werden, ohne jedoch ins Detail zu gehen. Der Text fungiert als Sprungbrett für die Phantasie, der Leser muss sich die Geschichte selbst erzählen bzw. in seiner Imagination vervollständigen.¹⁴¹ Als Autor lehnt Auster für sich alle Elemente die einen realistischen Roman ausmachen ab, er versucht viel mehr, in und durch seine Literatur den Dingen auf den Grund zu gehen, die für ihn nicht problemlos fassbar und begreiflich sind. Auster sieht daher den Vergleich von

¹³⁷ Presented annually at a formal dinner in New York, the Edgar Allen Poe Awards, named for the inventor of the detective story, are given by the Mystery Writers of America (MWA) to honor outstanding achievements in mystery writing. Encyclopedia Mysteriosa, S.395.

¹³⁸ Hilpold, Stephan: Salon Sophie. In: rondo, 1.12.2006.

¹³⁹ Lienkamp, A.; Werth, W.; Berkemeier, Ch. (ed.): „As strange as the world“: Annäherungen an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT, 2002. Einleitung, S.9.

¹⁴⁰ vgl. Auster, P.; Cortanze, G.: Die Einsamkeit des Labyrinths. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch GmbH, 1999. S.76 und S.123.

¹⁴¹ vgl. Gregory, S.; McCaffery, L.: Interview with Paul Auster. S. 140. In: Auster, Paul: The Red Notebook. London: Faber and Faber Ltd, 1996. S.116-154.

Schriftsteller und Detektiv als durchaus berechtigt an, da Ähnlichkeiten zwischen den beiden Tätigkeiten des Schreibens und der Beschattung bestünden:

*Jeder sucht eine Wahrheit, die sich oftmals hinter den Dingen verbirgt und die schwer greifbar ist. Der Schriftsteller muß ebenso wie der Detektiv durch den Schein dringen.*¹⁴²

Befremdliche und mystische Elemente finden sich in Austers Literatur zuhauf, es gilt Zeichensysteme und Codes, Zeichen und Bedeutung zu entschlüsseln und der Leser der *New York Trilogy* ist gefordert, einem Detektiv gleich, die vielschichtigen Überlagerungen und Bedeutungsebenen zu erkennen und den roten Faden der Story nicht zu verlieren, um schließlich zu der Erkenntnis zu gelangen, dass in dieser Literatur keine feststehenden Bedeutungen vorzufinden sind.

2.1.2. „Kriminelle Vorgänger“

Schon bevor Paul Auster die postmodernen, der experimentellen Literatur zuordenbaren „Kriminalgeschichten“ der *New York Trilogy* verfasste, hatte sich der Autor intensiver mit dem Genre des Kriminalromans beschäftigt. Auster las laut eigener Aussage *hunderte von Kriminalromanen*, weil ihn die Form reizte und weil er fand, dies sei ein geeignetes Mittel gegen Stress und chronische Angstzustände. Er wählte hauptsächlich Romane der amerikanischen hard-boiled Schule aus und war voller Bewunderung für einige Autoren dieses Genres, wobei er allerdings keine Namen nennt. Er fand, dass *the best ones were humble, no-nonsense writers who not only had more to say about American life than most so-called serious writers, but often seemed to write smarter, crisper sentences as well*¹⁴³. Bevor sein Interesse an dieser Art von Literatur erlosch, schrieb er 1978 *Squeeze Play*, einen Kriminalroman, in dem er viele Motive der hard-boiled detective fiction unterbrachte, und den er selbst als *an exercise in pure imitation* bezeichnet, *a conscious attempt to write a book that sounded like other books*¹⁴⁴. Imitiert werden vor allem die Romane von Raymond Chandler, zu den typischen Motiven zählen unter anderem der Fall, der Anfangs harmlos erscheint, der frühe Tod

¹⁴² Auster; Cortanze, S.77.

¹⁴³ Auster, Paul: *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. London: Faber and Faber Ltd, 1998. S.120.

¹⁴⁴ Auster: *Hand to Mouth*, S.121.

des Klienten, die scheinbar unschuldige Frau, die sich in den Detektiv verliebt und sich später als schuldig erweist, sowie persönliche Attribute des Detektivs – seine Einsamkeit, seine Attraktivität für Frauen, sein schäbiges Büro etc.. Die Grundidee für *Squeeze Play* – ein scheinbarer Mord, der sich als Selbstmord entpuppt – ist die Umkehrung des *plot gimmick* von einem *apparent suicide that turns out to have been a murder*¹⁴⁵ den Raymond Chandler in *The Lady and the Lake* anwendet¹⁴⁶. Der nicht sehr erfolgreiche Roman wurde von vielen Verlegern abgelehnt und erst 1982, also vier Jahre, nachdem der Autor ihn verfasst hatte, publiziert. Der Impuls, einen Kriminalroman zu schreiben, lag bei Auster in demselben Motiv begründet, wie zuvor schon bei Hammett und Chandler – eine finanzielle Notlage, wie der Autor behauptet. Anders als bei den beiden Ahnherren des hard-boiled Kriminalromans sei dies jedoch sein einziger Versuch geblieben, für Geld zu schreiben.¹⁴⁷ *Squeeze Play* wurde zunächst unter dem Pseudonym Paul Benjamin (Austers Vornamen) veröffentlicht und scheint daher in vielen Auster-Bibliografien nicht auf, obwohl der Autor sich später entschloss, zu seinem Werk zu stehen und den Roman 1997 als Beigabe zu der autobiografischen Schrift *Hand to Mouth* unter seinem richtigen Namen veröffentlichte.

2.1.3. Die Struktur des Anti-Detektivromans in *City of Glass*

Daniel Quinn, die Hauptfigur in Paul Austers erstem Roman der *New York Trilogy*, führt seit dem Tod seiner Frau und seines Sohnes vor fünf Jahren ein einsames Leben in einer bescheidenen Wohnung in Manhattan. Einst ambitionierter Schriftsteller, hat er sich nun unter dem Pseudonym William Wilson auf das Verfassen von Kriminalgeschichten spezialisiert, deren Protagonist Max Work die Eigenschaften des typischen Private Eye einer hard-boiled detective novel trägt. Quinn selbst ist auch passionierter Leser von Kriminalromanen und sein gesamtes Wissen über Verbrechen stammt aus Büchern:

Like most people, Quinn knew almost nothing about crime. He had never murdered anyone, had never stolen anything, and he did not know anyone who had. He had never been inside a police station, had never met a private detective, had never spoken to a criminal.

¹⁴⁵ Auster: *Hand to Mouth* S.120.

¹⁴⁶ vgl. Springer: *Sourcebook*, S.22.

¹⁴⁷ vgl. Auster; Cortanze, S.87.

Whatever he knew about these things, he had learned from books, films and newspapers. He did not, however, consider this to be a handicap. What interested him about the stories he wrote was not their relation to the world but their relation to other stories. Even before he became William Wilson, Quinn had been a devoted reader of mystery novels. (CG 7)

Quinn ist fasziniert von diesem Genre und auch von dessen Helden, dem Detektiv. Seine eigene Erfindung, Max Work, ist ihm mit der Zeit sehr ans Herz gewachsen und zu einer Identifikationsfigur geworden. Dieser Idealtypus des Detektivs wird folgendermaßen definiert:

The detective is the one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable. The reader sees the world through the detective's eye, experiencing the proliferation of its details as if for the first time. He has become awake to the things around him, as if they might speak to him, as if, because of the attentiveness he now brings to them, they might begin to carry a meaning other than the simple fact of their existence. Private eye. The term held a triple meaning for Quinn. Not only was it the letter 'i', standing for 'investigator', it was 'I' in the upper case, the tiny life-bud buried in the body of the breathing self. At the same time, it was also the physical eye of the writer, the eye of the man who looks out from himself into the world and demands that the world reveal itself to him. For five years now, Quinn had been living in the grip of this pun. (CG 8)

Als Quinn mehrere Nächte in Folge Anrufe erhält und eine eigenartige, doch sehr markante Stimme am anderen Ende der Leitung immer wieder nach dem Privatdetektiv Paul Auster verlangt, schlüpft er schließlich in diese Rolle und findet sich am nächsten Tag in der Wohnung von Peter und Virginia Stillman ein, von denen er seinen Auftrag erhält. Quinn alias Paul Auster soll Peter Stillman Jr. vor dessen Vater, Peter Stillman Sr., beschützen. Stillman Sr., Theologe und Philosoph, hatte vor langer Zeit seinen damals zweijährigen Sohn infolge eines Sprachexperiments für neun Jahre in einen leeren, dunklen Raum seiner Wohnung gesperrt, damit er, in Ermangelung jeglichen menschlichen Kontaktes, die „Sprache Gottes“ erlernen könne. Durch einen Wohnungsbrand war das Verbrechen entdeckt und Stillman Sr. in eine psychiatrische Klinik eingewiesen worden. Ein Drohbrief an seinen Sohn hatte eine frühere Entlassung verhindert, doch nun ist er frei und auf dem Weg nach New York. Um ein weiteres Verbrechen an Peter Jr. zu verhindern, wird Quinn engagiert, der mit seiner Rolle als Detektiv Paul Auster auch Sprechweise und Auftreten eines hartgesottenen private eye übernommen hat. Auch sein Flirt mit der attraktiven Virginia Stillman – der typischen femme fatale der hard-boiled novel und des Film Noir – entspricht dem Muster des herkömmlichen Kriminalromans. Mit New York als Handlungshintergrund und Quinns

einsamer Wohnung als Ort des Rückzugs imitiert Auster (der Autor) weitere Elemente der traditionellen hard-boiled detective fiction.¹⁴⁸

Der Leser, der bis zu diesem Punkt noch glauben könnte, er hielte einen solchen traditionellen Kriminalroman in Händen, wird jedoch von Beginn an aufgefordert, aufmerksam zu lesen. So mancher Hinweis steckt schon in der Begründung für Quinns Vorliebe für Detektivromane:

In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if its not significant, it has the potential to be so – which amounts to the same thing. The world of the book comes to life, seething with possibilities, with secrets and contradictions. Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. Everything becomes essence, the centre of the book shifts with each event that propels it forward. The centre, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end. (CG 8)

Die grundlegenden Faktoren einer Kriminalgeschichte sind bei genauerer Betrachtung allerdings nur bedingt gegeben – wir haben einen Detektiv, der eigentlich keiner ist und sein gesamtes Wissen über Kriminalität aus Büchern und anderen Medien bezieht, und keine Leiche. Ein Verbrechen hat zwar stattgefunden, liegt aber viele Jahre zurück und der Schuldige wurde bereits zur Rechenschaft gezogen.

Um ein weiteres Verbrechen zu verhindern, begibt Quinn sich auf die Spur von Peter Stillman Sr. und wählt als erste Quelle seiner Recherchen – ein Buch. In der Bibliothek der Columbia University liest er Stillmans Werk *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World*, in dem dieser seine wüsten Fantasien über die Errichtung eines neuen, immerwährenden Paradieses ausbreitet, in welchem die Menschen die Sprache Gottes sprechen und das Schicksal der Menschheit in Händen halten würden. Danach fährt Quinn zur Grand Central Station, um auf die Ankunft Stillmans zu warten, den er anhand einer Fotografie identifizieren soll, findet dort allerdings zwei Männer vor, die sich außer durch ihre Kleidung durch nichts unterscheiden, und entschließt sich spontan, jenem zu folgen, der in seiner Erscheinung schäbiger und weltfremder wirkt als der andere. Dieser vermeintliche Peter Stillman Sr. steigt in einem Hotel ab und unternimmt täglich scheinbar ziellose Wanderungen durch die Stadt, wobei er Gegenstände von der Straße aufammelt. Quinn folgt Stillman auf Schritt und Tritt und obwohl er keinen Sinn in den Unternehmungen des alten Mannes entdecken kann, hält

¹⁴⁸ vgl. Holzapfel, S.29.

er gewissenhaft alles was er sieht in einem roten Notizbuch fest. Unzufrieden über die Tatsache, dass er sich mit dieser Art der Ermittlung nur an der Oberfläche der Dinge aufhält, beginnt Quinn an der Sinnhaftigkeit seiner Aufgabe zu zweifeln, zumal ihm Virginia Stillman bei seinen täglichen Anrufen immer wieder versichert, Stillman Sr. habe keinen Versuch unternommen, Kontakt zu seinem Sohn aufzunehmen.

The essential thing was to stay involved. Little by little, Quinn began to feel cut off from his original intentions, and he wondered now if he had not embarked on a meaningless project. (CG 60)

Quinn fühlt sich als Versager, der Sinn der Verfolgung Stillmans wäre gewesen, diesen kennen und verstehen zu lernen – ganz im Sinne von Poes Detektiv Dupin – um vorausahnen zu können, welchen Schritt er als nächsten plane:

And yet, what is it that Dupin says in Poe? 'An identification of the reasoner's intellect with that of his opponent.' But here it would apply to Stillman senior. (CG 40)

Zutiefst desillusioniert, weil seine Methode sich als wenig hilfreich herausgestellt hat, zeichnet Quinn Stillmans Wege durch die Stadt nach und findet eine Buchstabenreihe, die, wenn man sie vervollständigt, „The Tower of Babel“ ergibt. Ermutigt durch dieses Zeichen provoziert Quinn in den folgenden Tagen drei Treffen mit dem alten Stillman, bei denen er sich jeweils unter anderem Namen vorstellt, ohne dass der scheinbar verwirrte Mann ihn wieder erkennt. Dabei erfährt der vermeintliche Detektiv, dass Stillman kurz vor dem Durchbruch stehe, eine neue Sprache zu erfinden, in der jedes Wort mit dem Ding das es bezeichnet übereinstimmt.

Am nächsten Tag ist Stillman Sr. spurlos verschwunden und in seiner Hilflosigkeit beschließt Quinn, sich an den echten Detektiv Paul Auster um Hilfe zu wenden. Dieser ist jedoch, wie sich herausstellt, kein Detektiv, sondern Schriftsteller, der gerade an einem Essay über die wahre Autorschaft von Cervantes *Don Quixote* arbeitet. Außerdem trifft Quinn in Austers Wohnung auch auf dessen Sohn Daniel und seine Frau Siri, was ihn völlig aus der Fassung bringt, da Auster mit seinem Leben und seiner Familie all das verkörpert, was er selbst verloren hat.

Quinn was nowhere now. He had nothing, he knew nothing, he knew that he knew nothing. Not only had he been sent back to the beginning, he was now before the beginning, and so far before the beginning that it was worse than any end he could imagine. (CG 104)

Alle Spuren haben ins Nichts geführt, weg von dem Fall und einer eventuellen Lösung. Auch der Leser, wenn er der Aufforderung des Autors, jedes Detail in der Detektivgeschichte zu beachten, folgt, wird immer wieder mit anderen Themenbereichen konfrontiert. *In City of Glass, all clues have lost their order-oriented function, thus steering the novel towards its non-solution.*¹⁴⁹

Als auch der Versuch, Peter und Virginia Stillman von den neuen Entwicklungen bzw. der Auflösung des Falles zu unterrichten, scheitert, da diese telefonisch nicht mehr erreichbar sind, postiert Quinn sich vor deren Haus und beobachtet die Eingangstür, um die beiden vor eventuellen Übergriffen des alten Stillman zu beschützen. Die dunkle, einsame Straße einer Großstadt, die dark alley, wo Verbrechen ohne Zeugen begangen werden, ist ein typisches und viel gebrauchtes Motiv der hard-boiled detective novel, welches Auster hier aufgreift und abwandelt. Viele Wochen vergehen, in denen Quinn ständig im Freien lebt, völlig verwahrlost und wie besessen die Eingangstür bewacht. Hier, am Beginn des zwölften und somit vorletzten Kapitels des Romans, also ungefähr an einem Punkt, wo im klassischen Detektivroman ein Wechsel vom Erzähler zur Innenperspektive des Detektivs stattfindet, um dem Leser eine Lösung zu präsentieren, meldet sich erstmals in *City of Glass* der – unbekannte? – Autor explizit zu Wort, aber nicht, um Dinge aufzuklären, sondern um sie im Gegenteil noch etwas mehr zu verschleiern:

A long time passed. Exactly how long it is impossible to say. Weeks certainly, but perhaps even months. The account of this period is less full than the author would have liked. But information is scarce, and he has preferred to pass over in silence what could not be definitely confirmed. Since this story is based entirely on facts, the author feels it his duty not to overstep the bounds of the verifiable, to resist at all costs the perils of invention. Even the red notebook, which until now has provided a detailed account of Quinn's experiences, is suspect. We cannot say for certain what happened to Quinn during this period, for it is at this point in the story that he began to lose his grip. (CG 114)

All seine Bedürfnisse hat Quinn auf ein Minimum reduziert, und als ihm schließlich doch das Geld ausgeht, ruft er Paul Auster an, der einen Scheck von Virginia Stillman für ihn einlösen wollte, um ihn um das Geld zu bitten. Von Auster erfährt er, dass der Scheck nicht gedeckt war und vor allem, dass Stillman Sr. vor zweieinhalb Monaten Selbstmord begangen hatte, indem er von der Brooklyn Bridge gesprungen war.

¹⁴⁹ Holzapfel, S.31.

Wieder steht Quinn vor dem Nichts. Als das einzig Sinnvolle erscheint ihm nun, in sein Appartement zurückzukehren, doch als er dort ankommt, muss er feststellen, dass es an jemand anderen vermietet wurde, da er mehrere Monate seine Miete nicht bezahlt hatte. Auch alle seine Sachen sind verschwunden.

Quinn let out a deep sigh. He had come to the end of himself. He could feel it now, as though a great truth had finally dawned in him. There was nothing left. (CG 126)

Nachdem sich alle Hoffnungen, den Fall zu lösen, längst in Luft aufgelöst haben, ist nun auch deutlich die Verweigerung der zirkulären Struktur erkennbar – Quinn, der nach seinem langen Aufenthalt im Freien aussieht wie ein Obdachloser, ist nun auch tatsächlich zu einem solchen geworden – eine Rückkehr in sein ehemaliges Zuhause ist nicht mehr möglich.

So geht Quinn nun zurück zum Appartementhaus der Stillmans, gelangt ohne Schlüssel und ohne sich darüber zu wundern problemlos in deren leere, verlassene Wohnung, geht in das hinterste Zimmer, zieht sich aus und legt sich auf den Boden um zu schlafen. Als er erwacht, steht ein Tablett mit Essen im Raum und Quinn nimmt auch dies ohne Überraschung hin. Er isst, schläft und schreibt in sein rotes Notizbuch. Seine Gedanken entfernen sich immer mehr vom Stillman-Fall, von sich selbst und von weltlichen Belangen überhaupt:

For the case was far behind him now, and he no longer bothered to think about it. It had been a bridge to another place in his life, and now that he had crossed it, its meaning had been lost. Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower. They no longer had anything to do with him. (CG 131)

Quinn fragt sich, was wohl passieren wird, wenn alle Seiten des roten Notizbuchs voll geschrieben sind – und an dieser Stelle bricht die Geschichte ab.

Abschließend wendet sich wieder der Erzähler, ein Freund des fiktiven Paul Auster, wie man nun erfährt, an den Leser, um zu erklären wie er, gemeinsam mit Auster, auf der Suche nach Quinn in der ehemaligen Wohnung der Stillmans das rote Notizbuch fand und basierend auf den darin gefundenen Aufzeichnungen diese Geschichte schrieb.

2.2. Identität(en) - Quinns Versuch, sich selbst zu verlieren

Quinn wird gleich zu Beginn des Romans als einsamer Mensch vorgestellt, der durch den Tod seiner Familie alles verloren hat und alles vergessen möchte, was an sein früheres, glückliches Leben erinnert. Auch seine literarischen Ambitionen hat er aufgegeben – als junger Mann schrieb er Gedichte, Stücke, Essays und arbeitete an einer Reihe von Übersetzungen – dass er nun die Gedichte gegen die oberflächlicheren formula-stories des Detektivromans ersetzt, entspricht seinen Bestrebungen, an der Oberfläche der Dinge zu bleiben, zu schreiben, ohne sich mit seinem Inneren auseinandersetzen zu müssen:

A part of him had died, he told his friends, and he did not want it coming back to haunt him. It was then that he had taken on the name of William Wilson. Quinn was no longer that part of him that could write books, and though in many ways Quinn continued to exist, he no longer existed for anyone but himself. He had continued to write because it was the only thing he felt he could do. (CG 4)

Das Pseudonym William Wilson ermöglicht ihm, sich zu verstecken und anonym zu bleiben. Er hat keine Freunde mehr und sogar die Korrespondenz mit Verlegern und seinem Agenten findet nur auf schriftlichem Wege statt. Quinn ist der Gesellschaft völlig entfremdet, desintegriert und beinahe unsichtbar, sein vorangeschrittener Realitätsverlust wird auch durch seine enge Bindung an Max Work, den Protagonisten seiner Detektivgeschichten, deutlich:

Over the years, Work had become very close to Quinn. Whereas William Wilson remained an abstract figure for him, Work had increasingly come to life. In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist. Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. If Wilson was an illusion, he nevertheless justified the lives of the other two. If Wilson did not exist, he nevertheless was the bridge that allowed Quinn to pass from himself into Work. And little by little, Work had become a presence in Quinn's life, his interior brother, his comrade in solitude. (CG 6)

Die Figur Max Work ermöglicht Quinn, in seine fiktive Welt einzutauchen, die Identität von jemandem anzunehmen, der ein aufregenderes und leichteres Leben führt, als er selbst. Diese Methode, vor sich selbst zu fliehen, macht schon am Beginn des Romans deutlich, dass Quinns eigentliches Leben nur innerhalb von Texten stattfindet.

Eine weitere eskapistische Attitüde des Protagonisten sind seine ausschweifenden Spaziergänge durch New York, die Stadt, die sich nicht nur als Handlungshintergrund einer hard-boiled detective novel bestens eignet, sondern auch die passende anonyme Atmosphäre bereitstellt, die Quinn braucht, um völlig loslassen zu können:

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighbourhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. (CG 4)

Quinn wünscht sich also nichts mehr als diese Leere, lebt aber gleichzeitig als multiple Persönlichkeit, wobei *die Zersplitterung der eigenen Person* dabei nicht als *Identitätserweiterung, sondern umgekehrt als Methode der Identitätsauslöschung bzw. der Vermeidung einer eigenen Identität* zu sehen ist: *Wilson und Work ermöglichen Quinn ein Leben außerhalb der Welt, ein Dasein ohne jede Spur und Erinnerung*¹⁵⁰.

Für den zweifellos äußerst instabilen Charakter Quinn ist es daher kein großer Schritt, in die Rolle des angeblichen Detektivs Paul Auster zu schlüpfen, als er den mysteriösen nächtlichen Anruf erhält. Als Modell für seine Rolle als Detektiv dient ihm hier wiederum seine Roman- und Identifikationsfigur Max Work. *Quinns vorrangiges Bestreben, keine eigene Identität auszubilden, bleibt dadurch gewahrt: Er bleibt das anonyme Nichts, der Dummy, der hinter der Maske einer fiktiven Figur an die Öffentlichkeit tritt.*¹⁵¹ Gleichzeitig ist der fiktive Detektiv Paul Auster für Quinn ein unbeschriebenes Blatt, ohne Identität und Vergangenheit, und dient damit dem gleichen Zweck wie die endlosen Spaziergänge – die Last des eigenen Bewusstseins loszuwerden.

Quinn, der Autor, der zum Detektiv geworden ist, kauft sich für diesen neuen Job ein rotes Notizbuch – und markiert es ausgerechnet mit seinen eigenen Initialen, was er seit Jahren nicht mehr getan hat. Durch diesen Akt bringt er nun doch wieder sich selbst ins Spiel, seine Identität, die unter all den Alter Egos zu verschwinden droht. Für Quinn,

¹⁵⁰ Deggerich, Georg: Watching the Detectives: Identitätssuche und Identitätsverlust in Paul Austers New York Trilogy. S.121. In: Lienkamp, A.; Werth, W.; Berkemeier, Ch. (ed.): „As strange as the world“: Annäherungen an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT, 2002. S.119-130.

¹⁵¹ Deggerich, S.121.

der im Laufe der Verfolgung Stillmans alle seine Beobachtungen detailliert notiert und auch nach dessen Verschwinden weiter schreibt, der also gemäß des Hinweises *In effect, the writer and the detective are interchangeable* (CG 8) vom Autor zum Detektiv und wieder zum Autor wechselt, wird Schreiben im wahrsten Sinne des Wortes zu einer Existenzfrage, *denn der Prozeß des Erzählens bedeutet und behindert, sichert und gefährdet zugleich die Identitätsfindung, die Konstitution des eigenen Ichs als Einheit*¹⁵².

Anhand der Eintragungen in das rote Notizbuch wird deutlich, dass Quinn im Begriff ist, sich selbst in der Vielzahl seiner Alter Egos völlig zu verlieren:

And then, most important of all: to remember who I am. To remember who I am supposed to be. I do not think this is a game. On the other hand, nothing is clear. For example: who are you? And if you think you know, why do you keep lying about it? I have no answer. All I can say is this: listen to me. My name is Paul Auster. That is not my real name. (CG 40)

Quinn arbeitet verbissen an seinem Auftrag, je undurchsichtiger Stillmans Tun wird, desto hartnäckiger hält er an dem Fall fest, und da *die Lösung des Rätsels immer mehr zur Obsession* wird, *die Quinns Identität festhält und bestimmt*¹⁵³, initiiert Quinn in seiner Rolle als Auster drei „zufällige“ Zusammentreffen mit dem alten Stillman, bei denen er wiederum jeweils in eine andere Rolle schlüpft. Während des ersten Gesprächs stellt er sich als Quinn vor, beim zweiten als Henry Dark¹⁵⁴ und beim dritten Treffen als Peter Stillman, wobei der Alte ihn bei keiner der Begegnungen wieder erkennt – beim dritten Gespräch kommt er zu der Annahme, er habe seinen Sohn vor sich – und auch nichts von sich gibt, das Quinn einen Einblick in seine weiteren Absichten ermöglichen würde. Dass Quinn nicht wieder erkannt wird, deutet, abgesehen von dem geistig verwirrten Zustand des alten Stillman, wiederum auf seinen instabilen Charakter und die Flüchtigkeit seiner gesamten Person hin.

Als Quinn sich schließlich durch Stillmans Verschwinden in einer Sackgasse befindet, fällt ihm der „echte“ Paul Auster wieder ein, in dessen Rolle er geschlüpft ist:

Things had happened too quickly, and he had taken it for granted, that he would fill in for Paul Auster. Once he had taken the leap into that name, he had stopped thinking about

¹⁵² Klepper, S.251.

¹⁵³ Deggerich, S.122.

¹⁵⁴ Henry Dark ist eine von Stillman Sr. erfundene Figur, die ihm zur Untermauerung der in seinem Werk aufgestellten Thesen dienen sollte.

Auster himself. If this man was as good a detective as the Stillmans thought he was, perhaps he would be able to help with the case. (CG 91)

Auster entpuppt sich jedoch als Schriftsteller und seine Identität ist somit eine völlig andere, als Quinn vermutet hatte. Er beschäftigt sich wiederum mit dem Thema Identität, indem er in einem Essay eine Theorie über die wahre Autorschaft des *Don Quixote* aufstellt. Am schlimmsten jedoch trifft Quinn die Tatsache, dass Auster genau das Leben führt, das er selbst einmal hatte und in ihm somit jene Erinnerungen wachruft, vor denen er seit Jahren flieht, die der Auslöser waren für seine Identitätsverschiebungen:

It was too much for Quinn. He felt as though Auster was taunting him with the things he had lost, and he responded with envy and rage, a lacerating self-pity. Yes, he too would have liked to have this wife and this child, to sit around all day spouting drivel about old books, to be surrounded by yoyos and ham omelettes and fountain pens. He prayed to himself for deliverance. (CG 102)

Im wahrsten Sinne des Wortes ist Quinn nun auf sich selbst zurückgeworfen. Alle Hoffnungen, als Detektiv ein Rätsel zu lösen und zugleich seine eigentliche Identität hinter sich zu lassen, sind vernichtet. Dennoch scheint ihn noch ein unsichtbares Band mit Stillman Sr. zu verbinden:

As he walked up Riverside Drive, he became aware of the fact, that he was no longer following Stillman. It felt as though he had lost half of himself. For two weeks he had been tied by an invisible thread to the old man. (CG 92)

Der Fall wäre nach den Regeln eines konventionellen Detektivromans längst erledigt – der vermeintliche Täter und auch die Auftraggeber sind verschwunden. Doch in Quinns Kopf setzt sich die Geschichte fort – hier wird deutlich, wie eng Identität, die Konfrontation mit Alter Egos und Sprache miteinander verlinkt sind. Martin Klepper erklärt dies folgendermaßen:

Die Suche nach dem Anderen draußen [...] ist dabei immer gleichzeitig eine Reise ins Innere, eine Suche nach der eigenen Identität, angedeutet durch die quintessentielle Doppelgänger-Beziehung, in der bei Auster alle Suchenden zu den Gesuchten stehen. Das Doppelgänger-Phänomen ist wiederum Folge (und Metapher) des Problems der Sprache: denn das versprachlichte Produkt, der Text, ist einerseits Ausdruck der eigenen Identität und damit ‚Ich‘, als Ausdruck andererseits aber ‚Verkleidung‘ dieser Identität mit ‚fremden‘ Mitteln (der Sprache) und damit ‚Nicht-Ich‘. So finden Austers Protagonisten und Erzähler für immer Doppelgänger, verkleidete Versionen ihrer selbst, die

*unkontrollierbar sind, unberechenbar, weil sie neben dem Erzähler auch der Sprache gehorchen und sich beide gegeneinander ausspielen.*¹⁵⁵

Wie es scheint, ist auch der gesuchte Stillman Sr. längst Teil von Quinns Identität geworden¹⁵⁶ - diese Identifikation wird auf einem von Quinns Spaziergängen deutlich – er beginnt, Verhaltensmuster des alten Mannes zu übernehmen und greift dabei auf das ihm als Autor vertraute Hilfsmittel des Schreibens zurück:

For the first time since he had bought the red notebook, what he wrote that day had nothing to do with the Stillman case. Rather, he concentrated on the things he had seen while walking. (CG 108)

Der „Fall“ ist nun in eine neue Phase übergetreten – Quinn, der bisher versuchte, eine Leere in sich zu erschaffen, indem er verschiedene Identitäten annahm und in unterschiedliche Rollen schlüpfte, ist nach der Begegnung mit Auster an einem Nullpunkt angekommen. Ab diesem Punkt beginnt Quinn, sich immer mehr zu verflüchtigen – auf verschiedene Formen der Reduktion folgt sein vollständiges Verschwinden.

Zunächst reduziert er seine täglichen Bedürfnisse wie Schlaf und Nahrung auf ein Minimum, während er die Eingangstür der Stillmans bewacht, ist allerdings mit dem Level, den er erreicht, nicht zufrieden: *In the best of all worlds, he might have been able to approach absolute zero (CG 115)*. Von der Außenwelt völlig abgeschnitten, wird er wiederum von niemandem bemerkt, als wäre er unsichtbar: *Remarkable as it seems, no one ever noticed Quinn. It was as though he had melted into the walls of the city (CG 117)*. Alle seine Identifikationsfiguren sind nicht länger greifbar, die Doppelungen, die es ihm bisher ermöglicht haben, sein Inneres zu leeren, funktionieren nicht mehr und Quinn lebt nun in absoluter Abgeschiedenheit und Einsamkeit:

Quinn had always thought of himself as a man who liked to be alone. For the past five years, in fact, he had actively sought it. But it was only now, as his life continued in the alley, that he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. And of all the things he discovered during the days he was there, this was the one he did not doubt: that he was falling. (CG 118)

¹⁵⁵ Klepper, S.251.

¹⁵⁶ vgl. Deggerich, S.123.

Dieser Fall und Quinns Wandlung zum Obdachlosen während der im Freien verbrachten Zeit bezeichnen einmal mehr eine voranschreitende Loslösung von der äußeren Welt. Nach dem Verlust seines Appartements ist der letzte Faden zu seinem früheren Leben gerissen, Quinn geht in die Wohnung der Stillmans und zieht sich nackt aus, was Georg Deggerich als *symbolische Häutung seiner alten Identität* bezeichnet, durch die er *schließlich den Fall Stillman genauso hinter sich lassen kann wie das komplexe Ensemble seiner fiktiven Masken*¹⁵⁷. Quinn streift seine alte Existenz ab und existiert fortan nur noch durch die Aufzeichnungen im roten Notizbuch, es findet eine weitere Reduktion, die auf das geschriebene Wort, statt und *he develops himself back to the writer he had been before the loss of his family*¹⁵⁸. Diese Wandlung vom Äußeren zum Inneren wird zusätzlich durch den Ortswechsel – von der Straße in den geschlossenen Raum¹⁵⁹ – symbolisiert.

Quinn schreibt in sein Notizbuch und seine Welt besteht von nun an aus Text. Als die letzte Seite gefüllt ist, verschwindet er. Holzapfel deutet dieses Verschwinden folgendermaßen: *The answer to his final question about what will happen after the notebook is filled, has to be that Quinn himself is reduced to thoughts.*¹⁶⁰

¹⁵⁷ Deggerich, S.123.

¹⁵⁸ Holzapfel, S.36.

¹⁵⁹ Das Motiv des geschlossenen Raumes – the locked room mystery – das hier in *City of Glass* und noch deutlicher in *The Locked Room*, dem dritten Teil der Trilogie, aufgegriffen wird, wurde von Edgar Allen Poe in *The Murders in the Rue Morgue* etabliert und später auch von Agatha Christie immer wieder angewandt. In diesen klassischen Kriminalromanen wird üblicherweise eine Leiche in einem scheinbar von innen verschlossenen Raum aufgefunden, wodurch dem Detektiv zusätzliche Rätsel um den Vorgang des Mordes aufgegeben werden. Durch die Einbettung dieses bekannten, klassischen Motivs in Austers Anti-Kriminalroman kann Quinns freiwilliger Rückzug in den geschlossenen Raum auf der Identitätsebene auch als Akt der Selbstausslöschung gewertet werden.

¹⁶⁰ Holzapfel, S.37.

2.3. Sprachskepsis

2.3.1. Sprache in der Postmoderne

For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. (CG 77)

Das zentrale Thema der experimentellen Literatur ist die Sprache, sie ist zugleich Untersuchungsobjekt und Anliegen, die Auseinandersetzung mit diesem komplexen Thema äußert sich oft im Sprachexperiment, wobei Sprachskepsis, Sprachkritik, Sprachreflexion, Sprachanalyse und geschärftes Sprachbewusstsein das Fundament bilden. Der Antrieb für Veränderungen in der Sprache und für Manipulationen an ihrer Struktur liegt im Wissen um ihre Schwächen und Defizite. In der experimentellen Literatur kommt es immer wieder darauf an, darauf hinzuweisen, dass Wirklichkeit sich durch die Sprache konstituiert und daher immer ein Sprachereignis sein muss. Da Sprache sich vor das Bewusstsein, vor die Wahrnehmung schiebt, kann nur eine veränderte, eine zerstörte Sprache neue, authentische, befreite Wahrnehmungen transportieren.¹⁶¹

Die Begriffe „Postmoderne“ und „experimentelle Literatur“ stehen nicht nur zeitlich, sondern auch durch ihre Denkansätze in enger Verbindung zu den von Peter Engelmann als Differenzphilosophien bezeichneten philosophischen Denkansätzen, zu deren Vertretern Jean-François Lyotard und vor allem Jacques Derrida zählen.

Der Poststrukturalist Derrida knüpft bei der Entwicklung des Verfahrens der Dekonstruktion an die semiotischen Überlegungen Ferdinand de Saussures an. Grundlage der Dekonstruktion ist, bestehende Ordnungen und Kategorien in der Philosophie zu hinterfragen und *Heterogenität zu berücksichtigen, ohne die Tatsache aus den Augen zu verlieren, daß unsere Sprache metaphysisch strukturiert ist*. Bedeutungskonstitution soll differentiell beschrieben werden, *ohne die Vorstellung*

¹⁶¹ vgl. Mayer, Cornelia: Sprachwissenschaftliche Untersuchungen experimenteller Prosatexte der österreichischen Gegenwartsliteratur – Bodo Hell als Beispiel. Dipl. Arb., Wien, 1995. S.12.

eines transzendentalen Signifikats zu Hilfe zu nehmen.¹⁶² Dekonstruktion stellt sprachliche Festlegungen im Sinne einer logozentrischen abendländischen Weltanschauung in Frage und wird getragen von einem *Verständnis der Wirklichkeit als Text*. [...] *Wirklichkeit als Text ist in Derridas Sicht ein Gewebe von Differenzen ohne Zentrum. Die Beziehung zwischen der Wirklichkeit als Wirklichkeit und der Wirklichkeit als Text ist eine Beziehung zwischen Texten.*¹⁶³ Der Text ist daher ein Gewebe, dessen Sinn sich aus Kontexten konstituiert, wobei in diesem Gewebe jedoch kein Zentrum und kein letzter Sinn existiert. *Jedes Letzte ist wieder Resultat eines Verweisungsprozesses.*¹⁶⁴ Im endlosen Zusammenspiel der Signifikanten sind daher sowohl Ursprung als auch ein letztendlicher Sinn verloren gegangen und können auch nicht mehr heraufbeschworen werden.¹⁶⁵

Aus poststrukturalistischer Sicht wird die Bedeutung in der Sprache also durch Zusammenhänge und Beziehungen zwischen den Wörtern konstruiert und nicht durch die naive Annahme, dass Wörter auf Dinge außerhalb ihrer selbst verweisen. Eine realistische Schreibweise erscheint daher auch nicht länger angebracht, denn: *Words don't refer to the 'real' but to other words; meaning is always internal.*¹⁶⁶ Demnach sprechen wir niemals über Dinge, sondern lediglich über Beziehungen zwischen Dingen, und diese Relationen zeigen an, was ein Ding nicht ist, da das Reale durch Abwesenheit gekennzeichnet und nicht greifbar ist:

The subject of fiction is therefore not the real world, but the ways in which we structure its absence, which is to say, the ways in which we construct and narrate fiction – including the common sense fictions we rely upon in our everyday lives. One ideal of Post-Structuralism thus sounds like a hangover from high-Modernism – the creation of a purely self-contained system, reliant upon nothing outside of itself; not a reflection or second-hand copy of something else but self-constitutive, independent, wholly abstract. [...], all books are purely about other books, with no way out of this linguistic short-circuit. An airless library, a labyrinth of mirrors, one's own reflection infinitely refracted; is this what language is? Not a mirror upon the real, but an artificial attempt to impose order upon the formless (and thereby disguise its own arbitrariness)?¹⁶⁷

¹⁶² Engelmann, Peter: Positionen der Differenz: Jacques Derrida und Jean-François Lyotard. S.116. In: Berger, A.; Moser, G. E. (ed.): *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien: Passagen Verlag, 1994. S.103-120.

¹⁶³ Engelmann, S.116.

¹⁶⁴ Engelmann, S.117.

¹⁶⁵ vgl. Schweiger, Christiane: *Paul Austers City of Glass: Ein dekonstruktivistischer Kriminalroman und seine Übersetzung ins Deutsche*. Dipl.Arb. Graz, 2005. S.28.

¹⁶⁶ Bilton, Alan: *An Introduction to Contemporary American Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2002. S.11.

¹⁶⁷ Bilton, S.11.

2.3.2. Die Sprachauffassung der Protagonisten von *City of Glass*

In der gesamten *New York Trilogy*, und in *City of Glass* im Besonderen, sehnen sich die Protagonisten nach einer transparenten Sprache, nach einer direkten Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat, durch die das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden eine unauflösbare Einheit bildet. Doch schon der Titel *City of Glass* lässt eine poststrukturalistische Interpretation zu – demnach werden Worte nicht als Fenster, sondern als Spiegel gesehen: *signs reflecting other signs, an optical illusion of reality which actually has nothing in common with any such thing.*¹⁶⁸

Da nun der Detektiv jemand ist, der versucht, Zeichen zu lesen, ihnen einen Sinn zuzuschreiben und Zusammenhänge zu erkennen, die Sprache wiederum ein Zeichensystem ist, aus dem der Leser eine Bedeutung extrahieren muss, scheint der Detektivroman der ideale Rahmen zu sein für eine Geschichte, in der nach einer transparenten Sprache gesucht wird, die in direkter Relation steht zu der Realität die sie repräsentiert.

2.3.2.1. Peter Stillman Junior

Anhand der Person von Peter Stillman Jr. wird deutlich, wie untrennbar Sprache und Identität – die beiden Themen, die das zentrale Anliegen Austers in *City of Glass* sind – miteinander verbunden sind.

In einem konventionellen Detektivroman mit der klassischen Figurenkonstellation Täter, Opfer, Detektiv, wäre Peter das Opfer und somit längst tot. Opfer ist er auch in Austers Anti-Kriminalroman und durch die Art des Verbrechens, das an ihm begangen wurde, tritt das Thema Sprache in den Vordergrund. Peter war von seinem Vater neun Jahre lang in einem dunklen, leeren Raum eingesperrt worden, ohne jeglichen Kontakt zur Außenwelt. Er sollte durch dieses Experiment „Gottes Sprache“, die „Ursprache“ der Menschheit, erlernen, eine „unschuldige“ Sprache, wie Adam sie vor dem Fall aus dem Paradies gesprochen hat. Nach neun Jahren Gefangenschaft und Abgeschiedenheit ist Peter durch einen Wohnungsbrand entdeckt und aus seinem Gefängnis befreit worden. Es folgte für ihn eine schwere Zeit, in der er intensiv betreut wurde, um sich an seine neue Umgebung zu gewöhnen, vor allem musste er sich einer langen und

¹⁶⁸ Bilton, S.58.

intensiven Sprachtherapie unterziehen. Folglich hat er gelernt, sich in einer Sprache zu verständigen und zu kommunizieren, zu der er keinerlei Bezug hat und obwohl er nun ein relativ normales Leben zu führen versucht, haben seine traumatischen Kindheitserlebnisse untilgbare Spuren an ihm hinterlassen. Bei seiner Begegnung mit Quinn registriert dieser, wie Peters Bewegungen denen einer Marionette gleichen und dass seine gesamte Erscheinung nahezu transparent ist, fast unsichtbar. Zu sprechen kostet ihm genauso viel Anstrengung, wie seine Motorik zu kontrollieren. Diese Sprache ist kein Teil von ihm, ist ihm fremd geblieben, da er sie so spät erlernt hat. Während seines Monologes¹⁶⁹ wird Peters gespaltenes Verhältnis zur Sprache auf vielfältige Art deutlich. Er baut in seine Erzählung immer wieder unsinnige „Wörter“ ein, die er mechanisch wiederholt, spricht von sich selbst in der dritten Person und besteht immer wieder darauf, dass sein wahrer Name nicht Peter Stillman sei. Den Signifikanten „Ich“ mit seiner Person in Verbindung zu bringen stellt ein großes Problem für ihn dar - ein Phänomen, das mit der Theorie Jacques Lacans erklärt werden kann, welcher ein linguistisches Modell entwickelte, um den Eintritt des Menschen in die soziale Ordnung zu erklären. Lacan zufolge gibt es in der Entwicklung jedes Kleinkindes einen entscheidenden Moment, in dem es sich den Begriff „Ich“ aneignet. Dieser dient dem menschlichen Subjekt als Mittel dazu, sich selbst von Anderen zu unterscheiden. In den Entwicklungsstadien davor besitzt das Kleinkind kein Bewusstsein über den Unterschied zwischen Selbst und Anderen. Das Pronomen „Ich“ muss, wie jedes Zeichen, einen Bezug zu anderen Signifikanten herstellen, um Bedeutung zu generieren. Nur durch die Differenz von anderen linguistischen Zeichen kann ein Signifikat einen Signifikanten annehmen, kann ihm eine Bedeutung zugeordnet werden. Diese These, die Lacan von Ferdinand de Saussures Semiologie übernahm, gilt auch für den Akt des Sprechens über sich selbst, wenn ein Mensch den Signifikanten „Ich“ anwendet. Dem zufolge kann sich das menschliche Subjekt nur durch die In-Bezug-Setzung zu und die daraus folgende Abgrenzung von Anderen definieren; eine Identitätskonstruktion aus dem eigenen Inneren heraus ist folglich nicht möglich. Identität kann laut Lacan niemals stabil sein, sondern ist notwendigerweise

¹⁶⁹ siehe *City of Glass*, S.15-22.

veränderlich, fließend und unscharf – eine Behauptung, die auf Peter Stillman Jr. auch wahrhaft zutrifft.¹⁷⁰

Peter, der während seiner Gefangenschaft in einem Stadium, welches Lacan das „Reale“ nennt – die pure, frühkindliche Materialität – verharren konnte, was in seinem Fall bedeutet: *The caca piles. The pipi lakes. [...] Numb and naked (CG 16)* wurde durch den späten Spracherwerb aus diesem Seinszustand herausgerissen, was zu einem vollständigen Zerfall seiner ohnehin schwachen Identität geführt hat.¹⁷¹ Peter kann keine klaren Grenzen zwischen sich und anderen ziehen, so verwendet er abwechselnd erste und dritte Person, wenn er von sich selbst spricht, genauso wie er Dinge wiederholt, die ihm von anderen gesagt wurden. Der Spracherwerb hat ihm nicht dabei geholfen, eine Person mit eigener Identität zu werden. Sein Name, den er erst im Alter von zwölf Jahren erfahren hat, ist ebenso nicht mehr als eine leere Worthülle für ihn, fremd und nicht identitätsstiftend – daher gibt er sich selbst immer wieder andere Namen, die der jeweiligen Situation oder Stimmung besser entsprechen, wie *Mr. Sad, Peter Rabbit, Mr. Green, Mr. White, Peter Nobody*. Die Worte, die er benutzt, sind nichts weiter als leere Hüllen und auch die Namen, die er sich selbst gibt, werden ungültig, sobald sie der Situation nicht mehr entsprechen – Spracherwerb ist also für Peter keinesfalls identitätsfestigend, sondern stiftet noch mehr Verwirrung für ihn.

Peter sieht Englisch nicht als seine Sprache an, sondern als Fremdsprache und verfällt phasenweise wieder in seine eigene, private Sprache, die er während seiner Gefangenschaft entwickelt hat und von der er, genau wie sein Vater, denkt, es sei die Sprache Gottes – die reine, unbefleckte Sprache der Unschuld, die allein das wahre Wesen der Dinge erfassen könne:

Wimble click crumblechaw beloo. Clack clack bedrack. Numb noise, flacklemuch, chewmanna. Ya, ya, ya. Excuse me. I am the only one who understands these words.
(CG 17)

Peter can talk like people now. But he still has the other words in his head. They are God's language, and no one else can speak them. They cannot be translated. That is why Peter lives so close to God. That is why he is a famous poet. (CG 20)

¹⁷⁰ vgl. Felluga, Dino: „Modules on Lacan: On the Gaze.“ *Introductory Guide to Critical Theory*. <http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/lacangaze.html>.

¹⁷¹ vgl. Karl, Margarethe: *Language in Paul Auster's City of Glass*. Dipl.Ar. Innsbruck 2005. S.65.

In seiner eigenen Sprache erfindet Peter ständig neue Worte und schreibt sogar Gedichte, von deren Schönheit er zutiefst überzeugt ist: *So beautiful the whole world will weep (CG 19)*.

Trotz seiner problematischen Beziehung zur englischen Sprache liegt für ihn auch eine gewisse Faszination darin, die hauptsächlich auf ihren Klangqualitäten zu beruhen scheint – er hat Spaß an Wortspielereien, die auch tatsächlich onomatopoietische Züge tragen (wie das oben stehende Zitat veranschaulicht), die Bedeutung und der Sinn der Worte sind dabei völlig sekundär, ja austauschbar:

So I am telling you about the father. It is a good story, even if I do not understand it. I can tell it to you because I know the words. And that is something, is it not? To know the words I mean. Sometimes I am so proud of myself! Excuse me! This is what my wife says. She says the father talked about God. That is a funny word to me. When you put it backwards, it spells dog. And a dog is not much like God, is it? Woof, woof. Bow wow. Those are dog words. I think they are beautiful. So pretty and true. Like the words I make up. (CG 20)

Diese Passage ist sehr bezeichnend für Peters Zugang zur Sprache, anhand des Wortspiels wird nicht nur deutlich, wie unwichtig bzw. austauschbar Bedeutungen für ihn sind – der drastische Unterschied zwischen dem abstrakten Wort God und Dog ist ihm nicht weiter wichtig, nur das Anagramm und die damit verbundenen Assoziationen wecken seine Aufmerksamkeit. Außerdem ist hier sehr klar ersichtlich, welche Worte der Erzählung er von anderen, in dem Fall seiner Frau, übernommen hat und wie wenig Sinn er in diesen Worten findet – es klingt wie ein Tonband, das man an der falschen Stelle abspult. Peters unbändige Bereitschaft zu Wortspielen ist also nur ein weiteres Indiz für seine Verwirrung, die es ihm unmöglich macht, Worten eine Bedeutung zuzuschreiben.

Nach Lacan ist es die Sprache, welche die Identität eines Subjekts konstituiert, und demnach ist Peter Stillman Jr. in seiner Rolle als *puppet boy (CG 22)* gefangen, sein Manko an stabilem Selbst und Identität macht es beinahe unmöglich für ihn, *to at last grow up and become real (CG 22)*.

2.3.2.2. Peter Stillman Senior

Durch den Protagonisten Peter Stillman Sr. führt Auster Sprachtheorie in den Roman ein. Für Stillman ist die Tatsache, dass Sprache – die immerhin das geläufigste Mittel zur Kommunikation darstellt – ihre Funktion, die Realität zu repräsentieren, verloren hat, unerträglich. Linguistische Zeichen haben keine feststehende Bedeutung mehr, sie verweisen lediglich auf andere Zeichen und erzeugen dadurch höchstens eine vorübergehende Bedeutung. Die Wörter die wir benutzen sind willkürlich und haben keine natürliche Verbindung zu den Dingen, die sie benennen. Es ist die Sprache, die es uns ermöglicht, die Realität zu bestimmen, zu ordnen und zu strukturieren und folglich auch, über diese Realität zu sprechen. Die Verbindung der Sprache zu dem, was sie eigentlich repräsentieren soll – die uns umgebende Welt – wurde durchtrennt. Folglich erscheinen uns die Dinge willkürlich, launenhaft, mehrdeutig und unverständlich. Die Menschheit hat dadurch ihren Bezug zur Schöpfung und somit auch zu Gott verloren. In seinem Werk *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World*, das der Linguist in jungen Jahren veröffentlichte, untersucht er den Fall aus dem Garten Eden aus sprachwissenschaftlicher Perspektive. Vor dem Fall gab es weder Gut noch Böse, die *prelapsarian language* war unschuldig und frei von moralischen Konnotationen, Signifikant und Signifikat bildeten eine natürliche Einheit, während die Sprache seit dem Fall vom Wissen um das Böse überschattet und daher immer mehrdeutig ist:

Adam's one task in the Garden had been to invent language, to give each creature and thing its name. In that state of innocence, his tongue had gone straight to the quick of the world. His words had not been merely appended to the things he saw, they had revealed their essences, had literally brought them to life. A thing and its name were interchangeable. After the fall, this was no longer true. Names became detached from things; words devolved into a collection of arbitrary signs; language had been severed from God. The story of the Garden, therefore, not only records the fall of man, but the fall of language. (CG 43)

Der Turmbau zu Babel und die daraus resultierende Sprachverwirrung ist, Stillmans Ansicht nach, eine exakte Rekapitulation des Falles aus dem Garten Eden – mit weiter reichender Wirkung, da die gesamte Menschheit davon betroffen ist. Menschliches Leben, wie wir es kennen, ist also erst nach dem Turmbau zu Babel entstanden.

Stillman Sr. ist von der Möglichkeit, die Sprachverwirrung rückgängig zu machen, überzeugt und hat sich genau dies zur Aufgabe gemacht, um die Menschheit vor dem Bösen zu retten und sie wieder mit Gott zu vereinen. Genau aus diesem Grund sperrte er

seinen damals zweijährigen Sohn ein, damit dieser, in völliger Abgeschlossenheit von der Welt, Gottes Sprache erlernen könne, in der die Worte ihre natürliche Verbindung zu den Dingen, die sie benennen, wieder erlangen. Die Menschheit könne durch diese *prelapsarian language* wieder in einen Zustand der Unschuld und Reinheit zurückgeführt werden.

Das Verbrechen an seinem Sohn wurde entdeckt und Stillman Sr. kam für viele Jahre in eine psychiatrische Klinik. Doch an seiner Theorie hielt er fest und nach seiner Entlassung irrt er nun durch die Straßen New Yorks und sammelt zerbrochene Dinge auf, um sie neu zu benennen – wiederum mit dem Ziel, die natürliche Verbindung zwischen Zeichen und Referenten wieder herzustellen, um zu einer transparenten, unschuldigen Sprache zurück zu finden. Carsten Springer bezeichnet Stillmans Überzeugung als naiven Logozentrismus und meint, Auster wolle mit der Etablierung dieses grotesken linguistischen Konzeptes auf die während seiner eigenen Studienzeit in Amerika sehr geläufigen Diskussionen um poststrukturalistische Theorien verweisen: *Auster uses the character Stillman sen. to mark logocentrism as the illusion of a mentally ill person. In postmodern times the split of signifier and signified appears as complete and irreversible.*¹⁷²

Interessant ist weiters, dass Stillmans Theorien auf den Texten des Alten Testaments und vor allem auf Miltons *Paradise Lost* und *Paradise Regained* basieren, er geht also von Textmaterial aus und nicht von der Realität – genauso wie Quinn, der selbst verfasste Detektivgeschichten in seine Lebenswelt hineinprojiziert – was ein weiteres Indiz für die Unhaltbarkeit dieser Theorien ist.¹⁷³

Trotz seines Skeptizismus der referentiellen Funktion der Sprache gegenüber, die er so gerne revolutionieren möchte, gibt es einen Aspekt der Sprache, den Stillman Sr. zu schätzen weiß – ihre Klangqualitäten. Genau wie sein Sohn ist er von Sprachspielen fasziniert, was während der ersten Begegnung mit Quinn deutlich wird, bei der sich dieser mit seinem richtigen Namen vorstellt. Stillman findet, Quinn sei ein *most resonant word* (CG 74) und findet sofort eine Reihe von Reimen. Mit dem ersten Reimwort *twin* trifft er Quinns Lebenssituation haargenau, da dieser während seiner

¹⁷² Springer, Carsten: *Crises: The Works of Paul Auster*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2001. S.100.

¹⁷³ vgl. Karl, S.100.

Verfolgung ja tatsächlich zu einer Art Doppelgänger Stillmans wird und gleichsam die Kontrolle über die Sprache verliert¹⁷⁴.

Hmmm. Very interesting. I see many possibilities for this word, this Quinn, this... quintessence...of quiddity. Quick, for example. And quill. And quack. And quirk. Hmmm. Rhymes with grin. Not to speak of kin. Hmmm. Very interesting. And win. And fin. And din. And gin. And pin. And tin. And bin. Even rhymes with djinn. Hmmm. And if you say it right, with been. Hmmm. Yes, very interesting. I like your name enormously, Mr. Quinn. It flies off in so many little directions at once. (CG 74)

Interpretiert man den letzten Satz als Ahnung, Quinns zersplitterte Persönlichkeit betreffend, als intuitive Vorausschau auf seine schleichende Auflösung und sein letztendliches Verschwinden, so kommt Stillman dem wahren Wesen Quinns mit seinen Sprachspielereien sehr nahe, wenngleich dies auch seine einzige Entdeckung sein mag, *for in all his other linguistic efforts he fails*¹⁷⁵.

Auster verbindet die sprachlichen Aspekte von *City of Glass* mit den Charakteren und Elementen des konventionellen Detektivromans und Stillman Sr., der in einem solchen die Rolle des Täters innehatte, entzieht sich durch seinen Selbstmord sowohl der Geschichte, als auch der Lösung des Falles und verhindert somit einmal mehr eine zirkuläre Struktur des Romans. Außerdem ist Stillman Sr., wie Quinn, als gespaltenen Charakter anzusehen – da das Zentrum seines Lebens eine fragmentierte Sprache ist, die er, in Ermangelung einer Alternative, gezwungen ist zu benutzen, ist Einheit für ihn nur mit großen Schwierigkeiten zu erreichen. Seine Gespaltenheit wird in der Szene am Grand Central Bahnhof klar demonstriert, als Quinn plötzlich mit zwei identisch aussehenden Männern konfrontiert ist und sich für einen entscheiden muss. Durch seine altertümliche Suche dekonstruiert Stillman sich selbst – ein Unterfangen, das auch als Austers Ablehnung des Logozentrismus verstanden werden kann.¹⁷⁶

¹⁷⁴ vgl. Springer: Crises, S.101.

¹⁷⁵ Karl, S.103.

¹⁷⁶ vgl. Holzapfel, S.42.

2.3.2.3. Quinn

Für den Schriftsteller Quinn ist Sprache eng mit Identität verbunden. Vor dem Tod seiner Familie schrieb er Stücke und Essays, vor allem aber Gedichte. Nach diesem Schicksalsschlag, der für Quinn den Beginn eines neuen Lebensabschnittes bedeutet, in dem er sich fühlt *as if he were somehow living a posthumous life (CG 5)*, ändert sich auch seine schriftstellerische Arbeit. Gedichte zu schreiben erfordert ein intensives persönliches Engagement, und da es Quinn ein Anliegen ist, zu vergessen, und er fühlt, *that Quinn was no longer that part of him that could write books (CG 4)*, schreibt er seither Detektivgeschichten unter dem Pseudonym William Wilson. Schreiben an sich ist ein essentieller Bestandteil seines Lebens, damit aufzuhören also keine Alternative. Durch die Detektivgeschichten hat er einen Weg gefunden, seine Vergangenheit zu verdrängen, indem er seine schriftstellerischen Gewohnheiten veränderte. Der physische Akt des Schreibens ermöglicht ihm, sich von seinen Leiden zu distanzieren und als Ersatz für ein eigenes Leben in die Abenteuer seines fiktionalen Helden Max Work abzutauchen.

Quinn, der auch passionierter Leser von Kriminalliteratur ist, völlig isoliert lebt und durch die Identifikation mit seinem Protagonisten Max Work in seine eigenen Geschichten eintaucht, hat mit der Zeit jeglichen Sinn für Realität verloren und die Welt, in der er sich bewegt, besteht eigentlich nur aus Text. Auch als Quinn in die Rolle des Detektivs schlüpft, orientiert er sich am fiktiven Vorbild Max Work und glaubt, dass dessen Methoden ihm bei der Aufklärung des Falles nützlich sein können. Quinns Texte haben aber keinen Bezug zur Realität, sondern lediglich *a relation to other stories (CG 7)* – ein Statement, das die Aufmerksamkeit des Lesers eher auf das Thema Sprache lenken soll, als dass es die erfolgreiche Aufklärung eines Verbrechens erhoffen lässt:

*As Quinn has learnt everything about detection in films, books and newspapers, which represent an already distorted image of the world, his mystery novels are not the representation of the world, but a representation of the world as portrayed by the media. By projecting the fictitious world of his Max Work books onto the world, reality, as perceived by Quinn, becomes the representation of the representation of the distorted representation of reality.*¹⁷⁷

¹⁷⁷ Karl, S.86.

Quinns Glaube an die Sprache ist tatsächlich sehr stark, auch er ist, wie Stillman Sr., der Überzeugung, dass ein Signifikant letzten Endes immer auf ein Signifikat hinweist und hält an der überalteten Denkweise fest, dass Sprache die Welt begreifbar macht. Dass Zeichen jedoch immer arbiträr sind wird schon in der Szene am Grand Central angedeutet – Quinn muss sich für einen der beiden Stillmans entscheiden und wird nie sicher sein, ob er sich für den richtigen Mann entschieden hat, es gibt keine Möglichkeit, herauszufinden, auf welchen der beiden zur Verfügung stehenden Referenten der Name Peter Stillman verweist.

Quinn glaubt jedoch fest daran, *that the key to good detective work was a close observation of details*¹⁷⁸ und aus diesem Grund folgt er Stillman Sr. auf den Fersen. Indem er den alten Mann beobachtet und alles notiert, was er sieht, beginnt er, ihm immer ähnlicher und zu seinem Doppelgänger zu werden, *losing, like the old man, linguistic control*¹⁷⁹. Seine Notizen entpuppen sich als *jumbled, illegible palimpsest* (CG 62), doch Quinn ist überzeugt, dass er durch den Versuch, Zeichen zu dekodieren und Hinweise zu interpretieren, eine versteckte Bedeutung hinter allem aufdecken wird. Quinn liest die Realität wie einen Text, in der Hoffnung, eine Beziehung zwischen Zeichen und Referenten herzustellen und so Antworten auf seine Fragen zu finden, was in der Passage des Romans deutlich wird, in der er entdeckt, dass Stillmans scheinbar ziellose Wanderungen durch New York als Buchstabenfolge interpretiert werden können, die, wenn man sie ergänzt, „The Tower of Babel“ ergibt. Doch anstatt das Rätsel um die Familie Stillman zu lösen, befindet Quinn sich schließlich in einem Reich von Zeichen, die sich einer Bedeutung entziehen.¹⁸⁰

Nachdem schließlich der vermeintliche Täter und auch das Opfer aus dem Text verschwinden und kein Verbrechen geschehen ist, der Fall sich also in Luft aufgelöst hat und Quinn durch die Begegnung mit dem Protagonisten Auster mit seiner eigenen Vergangenheit konfrontiert wird, ist er auf seine ursprüngliche Intention – sich selbst zu verlieren – zurückgeworfen. Dies geschieht nach und nach, denn Quinn setzt (unbewusst) die Suche Stillmans nach einer transparenten Sprache fort. Er schreibt weiterhin in sein rotes Notizbuch und seine Sprache verändert sich, kommt einer privaten Sprache¹⁸¹ wie der Peter Stillman Jr.’s sehr nahe:

¹⁷⁸ Karl, S.67.

¹⁷⁹ Springer, S.101.

¹⁸⁰ vgl. Karl, S.88.

¹⁸¹ vgl. Klepper, S.261.

Quinn is closer to his original intentions to lose himself than ever before; his self slowly disintegrates. Moreover, his notes in the red notebook reveal that the nature of his language has changed considerably, as he has now become a poet again. As a writer, he hopes to re-establish his author-ity over the text of reality, an authority that has slipped out of his hands during the Stillman case.¹⁸²

Der Akt des Schreibens ermöglicht Quinn, die Last seines Bewusstseins hinter sich zu lassen, und sich völlig im Text zu verlieren – es *beginnt sich eine Ganzheit, eine Einheit von Wort und Ding, abzuzeichnen*¹⁸³:

Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower. (CG 131)

Als die letzte Seite des Notizbuchs voll geschrieben ist, verschwindet er – *genau an dem Punkt, an dem er beginnt, die gewünschte Transparenz der Sprache zu erfahren. Doch diese hat dann gar nichts mehr mit ihm zu tun, und sie ist schon gar nicht mehr vermittelbar, denn sie beginnt, wo sein Text endet. [...] Der Logozentrismus [...] dekonstruiert sich in City of Glass von selbst.*¹⁸⁴

2.4. Metafiktion und Autorschaft

2.4.1. Begriffserklärung

Der Begriff Metafiktion wurde 1970 von dem amerikanischen Autor und Kritiker William H. Gass geprägt und bezeichnet ein seit den 1960er Jahren gesteigertes, allgemeines kulturelles Interesse daran, wie Menschen ihre Erfahrungen mit und in der Welt reflektieren, konstruieren und vor allem vermitteln. Metafiktion geht diesen Fragen durch ihre formale Selbsterforschung nach und bezieht sich dabei auf die traditionelle Metapher von der Welt als Buch, wobei diese aber auch oft umgeformt und

¹⁸² Karl, S.94.

¹⁸³ Klepper, S.265.

¹⁸⁴ Klepper, S.266.

auf Denkkategorien der zeitgenössischen philosophischen, linguistischen und literarischen Theorien angewendet wird.

Wenn wir heute als Individuen eher eine Rolle als ein Selbst besetzen, dann mag die Beschäftigung mit Charakteren in Romanen ein hilfreiches Modell dafür bereitstellen, ein Verständnis für die Konstruktion von Subjektivität in der Welt außerhalb eines Romans zu entwickeln. Da unser Wissen von der Welt heute als ein durch die Sprache vermitteltes angesehen wird, so wird literarische Fiktion – d.h. gänzlich durch Sprache konstruierte Welten – zu einem hilfreichen Modell, um über die Konstruktion von Realität selbst zu lernen.

Das gewachsene Bewusstsein über Metaebenen von Diskursen und Erfahrungen innerhalb der zeitgenössischen Kultur spiegelt auch ein größeres Bewusstsein über die Funktion von Sprache bei der Konstruktion und Erhaltung unseres Sinnes für Alltagsrealität wider. Die einfache Vorstellung, dass Sprache auf passive Art eine kohärente, bedeutungsvolle und objektive Welt reflektiert, ist nicht länger haltbar. Sprache ist ein unabhängiges, in sich geschlossenes System, das seine eigenen Bedeutungen generiert. Ihre Beziehung zur Erscheinungswelt ist hoch komplex, problematisch und wird durch Konventionen reguliert. Um die Beziehungen zwischen diesem willkürlichen linguistischen System und der Welt, auf die es verweist, zu erforschen, sind Metabegriffe erforderlich.¹⁸⁵ Bei Patricia Waugh findet sich folgende zusammenfassende Erklärung für den komplexen Begriff der Metafiktionalität:

*Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.*¹⁸⁶

¹⁸⁵ vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge, 1990. S.2f, eigene Übersetzung.

¹⁸⁶ Waugh, S.2.

2.4.2. Der Autor im Roman

Zu Beginn seiner Karriere als Romanschriftsteller beschäftigte Auster sich intensiv mit den während seiner Studienzeit stark diskutierten philosophischen und linguistischen postmodernen Theorien und sein Zweifel an der Sprache und ihrer Fähigkeit, Realität zu repräsentieren, manifestierte sich in den Romanen der *New York Trilogy*.

Eine sehr geläufige Form von Metafiktionalität ist die Parodie eines konventionellen literarischen Genres, was Auster in dem Anti-Kriminalroman *City of Glass* auch umgesetzt hat. Patricia Waugh sieht im Detektivroman die möglicherweise *most formulaic of the popular fictional forms used in contemporary writing*, die Veränderungen gegenüber sehr resistent ist und daher *a very effective marker of change when used explicitly against itself*.¹⁸⁷

Stefano Tani, der das Genre des Anti-Detektivromans in drei Kategorien einteilt, definiert den metafictionalen Anti-Detektivroman folgendermaßen:

*[T]hese novels are only in a very general way anti-detective novels. They emphasize that „book-conscious-of-its-bookness“ aspect [...]. Here the detection is present in the relation between the writer who deviously writes („hides“) his own text and the reader who wants to make sense out of it (who „seeks“ a solution). A similar „hide-and-see“ relation corresponds within the fiction.*¹⁸⁸

In *City of Glass* bleiben die Rätsel um die Protagonisten ungelöst, während Auster den „Verdacht“ des Lesers durchwegs auf eine Metaebene lenkt – die Problematisierung von Sprache und Autorschaft.

Während der Lektüre eines realistischen Romans soll sich der Leser des Autors nicht bewusst sein, es gibt eine strikte Unterscheidung zwischen den beiden ontologischen Ebenen – der Welt im Roman und der realen Welt des Autors.¹⁸⁹ Eine sehr effektive metafictionale Methode Austers besteht nun darin, sich selbst, also Paul Auster den Autor, als Paul Auster den Protagonisten in den Roman zu integrieren:

I think it stemmed from a desire to implicate myself in the machinery of the book. I don't mean my author self, that mysterious other who lives inside me and puts my name on the covers of books. What I was hoping to do, in effect, was to take my name off the cover and put it inside the story. I wanted to open up the process, to break down walls, to expose the

¹⁸⁷ Waugh, S.82.

¹⁸⁸ Tani, S.43f, Tani zieht hier als konkrete Beispiele Nabokovs *Pale Fire* und Calvins *Se una notte d'inverno un viaggiatore* heran.

¹⁸⁹ vgl. Six, Hannelore: Paul Auster's *The New York Trilogy* and *Leviathan*: A Comparison. Dipl.Ar. Salzburg, 1998. S.28.

plumbing. There's a strange kind of trickery involved in the writing and reading of novels, after all. You see Leo Tolstoy's name on the cover of War and Peace, but once you open the book, Leo Tolstoy disappears. It's as though no one has really written the words you're reading. I find this 'no one' terribly fascinating – for there's finally a profound truth to it. On the one hand, it's an illusion: on the other hand, it has everything to do with how stories are written. For the author of a novel can never be sure where any of it comes from. The self that exists in the world – the self whose name appears on the cover of books – is finally not the same self who writes the book.¹⁹⁰

Durch die Anwesenheit des Protagonisten Auster stellt sich die Frage nach der Autorschaft des Romans – umso mehr, als sich der vermeintliche Detektiv, der sich als Schriftsteller herausstellt, in seiner Arbeit ebenfalls mit dem Thema Autorschaft befasst. Aktuell arbeitet Auster an einem Essay über die wahre Autorschaft von Cervantes *Don Quixote* – er erklärt Quinn, wie Cervantes in weiten Teilen des Romans versucht, den Leser davon zu überzeugen, dass er nicht der Autor sei, dass das Buch auf Arabisch von Cid Hamete Benengeli geschrieben wurde und er selbst lediglich der Auftraggeber und Herausgeber der spanischen Übersetzung sei. Auster (der Protagonist) geht nun der Frage der Identität von Cid Hamete Benengeli nach und kommt zu der Ansicht, dass es sich um eine Kombination von vier Charakteren im Roman handle, welche Sancho Panza, der Pfarrer, der Barbier und Sansón Carrasco, der Junggeselle von Salamanca, seien. Sancho, der Zeuge, habe dem Pfarrer und dem Barbier die Geschichte erzählt, diese hätten sie – auf Spanisch – in eine geeignete Form gebracht und Carrasco habe die Geschichte ins Arabische übersetzt. Dieses *speculative* und *imaginative reading* (CG 97) des Romans würde auch erklären, warum Cervantes selbst lediglich als Herausgeber der spanischen Übersetzung fungierte. Doch damit nicht genug – Auster behauptet weiters, dass Don Quixote überhaupt nicht verrückt gewesen sei, sondern dies nur vorgetäuscht habe:

In fact, he orchestrated the whole thing himself. Remember: throughout the book Don Quixote is preoccupied by the question of posterity. Again and again he wonders how accurately his chronicler will record his adventures. This implies knowledge on his part; he knows beforehand that this chronicler exists. [...] It was Don Quixote who engineered the Benengeli quartet. And not only did he select the authors, it was probably he who translated the Arabic manuscript back into Spanish. (CG 99)

Durch die Theorie, dass Don Quixote selbst indirekt für den Roman verantwortlich gemacht werden kann, wäre er einerseits ein Charakter *im* Roman, welcher während des

¹⁹⁰ Gregory, S.; McCaffery, L.: Interview with Paul Auster. S.137.

gesamten Verlaufs der Handlung im Vorfeld weiß, was als nächstes geschieht, genauso wie er andererseits als interpretierender Autor auch außerhalb der Geschichte ist. Hier werden eindeutige Parallelen zu *City of Glass* deutlich, worin ebenfalls verschiedene Autor-Charaktere auftreten: zunächst Paul Auster, der fiktive Schriftsteller und sein Freund, der Erzähler, der in detektivischer Detailarbeit Quinns rotes Notizbuch transkribiert, dann natürlich Quinn, der vermeintlich wahre Autor der Geschichte, die dem Notizbuch entstammt und schließlich der reale Paul Auster, Autor von *City of Glass*.

Als der fiktive Paul Auster seine Theorie zu Ende erzählt hat, lehnt er sich zurück und *smiled with a certain ironic pleasure (CG 100)*, was Quinn (der die selben Initialen hat wie Cervantes Held) sehr verstört und was wiederum darauf hindeutet, dass hier der reale Paul Auster auf die Parallelen von *Don Quixote* und *City of Glass* hinweisen möchte und sich über das konstruierte Verwirrspiel rund um Namen und Autorschaft amüsiert.

Auch der Name Paul Auster wird vom realen Autor mit seinen Protagonisten geteilt – mit dem fiktiven Paul Auster genauso wie mit Quinn – was Sieghild Bertl in ihrer Diplomarbeit zu der Vermutung führt, dass die Fragmentierung des Autornamens möglicherweise auch eine Fragmentierung der Autorschaft bedeutet – *consequently, who the actual author is can only be answered on a level beyond the book.*¹⁹¹

Bleibt noch die Frage, wer der anonyme Erzähler ist, der die Geschichte vom Standpunkt einer dritten Person erzählt. Die Erzählperspektive wird bis zum letzten Kapitel gewissenhaft beibehalten – erst am Ende des Romans gibt sich der Erzähler als Freund des Protagonisten Paul Auster zu erkennen – davor, beinahe den gesamten Roman hindurch, bleibt diese Frage offen für beliebige Interpretationen. Doch auch der Erzähler beansprucht die Autorschaft nicht völlig für sich, sondern verweist auf Quinns rotes Notizbuch, das er gemeinsam mit Auster im verlassenen Appartement der Stillmans gefunden hat. Der Protagonist Auster gibt das Notizbuch und somit die Autorschaft an seinen Freund, den Erzähler, weiter, welcher wiederum darauf verweist, dass er sich in seinem Bericht exakt an die Vorlage gehalten habe:

¹⁹¹ Bertl, Sieghild: Ambiguities of Postmodern Identity: Paul Auster's *The New York Trilogy*. Dipl.Arbeits. Graz, 1993. S.75.

I have followed the red notebook as closely as I could, and any inaccuracies in the story should be blamed on me. There were moments when the text was difficult to decipher, but I have done my best with it and have refrained from any interpretations. (CG 133)

Demnach läge die Verantwortung also wieder bei Quinn. Der Erzähler erklärt abschließend, dass er Auster wegen dessen durchwegs schlechten Benehmens die Freundschaft gekündigt habe. Die Frage der Autorschaft wird hier weitergereicht und bleibt – ganz im Sinne von Roland Barthes Aufsatz *The Death of the Author* – am Ende unbeantwortet, wodurch die endgültige Verantwortung, dem Text einen Sinn einzuschreiben, dem Leser zuteil wird.¹⁹²

2.5. Intertextualität

Neben den vielen schreibenden Protagonisten – Quinn, Stillman Sr., Auster (und auf seine eigene Art sogar Peter Stillman Jr.) in *City of Glass* und *Black, Blue, Fanshawe* und das Erzähler-Ich in den beiden weiteren Teilen der Trilogie – trifft der Leser von Austers Romanen auf eine Vielzahl von offenen und verdeckten Verweisen auf Autoren und Schriften aus Vergangenheit und Gegenwart. Ganz im Sinne der von Roland Barthes in seinem Essay *Le Plaisir du Texte* (1973) formulierten Theorien nutzt Auster vielfältige Möglichkeiten, um seine Texte durch direkte oder indirekte Zitate, Verweise oder Imitationen¹⁹³ zu bereichern. Mit dieser in der Postmoderne verstärkt angewandten Methode der Intertextualität erfüllt er den Anspruch der Zeit, die Grenzen zwischen Avantgarde und kommerzieller Kunst zu verwischen.

Der Kriminalroman als Gattung benutzt Intertextualität vor allem als Gerüst der Konstituierung, da Gattungen aus Texten bestehen, *die ihren Zusammenhang als Reihe oder Gruppe dadurch erhalten, daß sie aufeinander bezogen sind, und ihre Bezogenheit auf andere Texte in der Regel durch deutliche, von jedem Rezipienten zu lesende Signale und Markierungen zum Ausdruck bringen.*¹⁹⁴ Der Kriminalroman an sich ist

¹⁹² vgl. Barthes, Roland: *The Death of the Author*. In: Barthes: *Image Music Text*. New York: Hill and Wang, 1978. S.142-148.

¹⁹³ vgl. Karl, S.11.

¹⁹⁴ Suerbaum, Ulrich: *Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen*. S.58. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (ed.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemayer, 1985. S.58-77.

eine sehr klar umrissene Gattung und seine Entstehung lässt sich, wie im ersten Kapitel dieser Arbeit bereits deutlich gemacht wurde, sehr genau rekonstruieren und auch seine Merkmale sind genau definiert. Aus diesem Grund eignet sich dieses Schema auch als Transportmedium und *Tragegerüst für andere Materialien*¹⁹⁵, die Autoren in ihre Werke einbringen. So ist schon das Verfassen eines Anti-Kriminalromans an sich ein intertextuelles Unterfangen, das mit den Erwartungen des Lesers spielt, der mit den Regeln des Genres vertraut ist. Indem diese Regeln konsequent zerspielt und untergraben werden, wird die Lesererwartung enttäuscht und die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf andere Themen und Ebenen gelenkt, die wiederum einem postmodernen Textverständnis im Sinne des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion entsprechen. Laut Roland Barthes und auch Jacques Derrida existiert ein *universaler Intertext*, wonach einem Text andere Texte, textuelle Strukturen, Codes und Bedeutungssysteme vorgegeben sind, so dass sich individuelle Prätexte überhaupt nicht mehr isolieren lassen:

*In jeden Text schreiben sich die Spuren – und seien sie auch noch so undeutlich und verwischt – des ganzen Universums der Texte ein, des «texte général» [...]. Prätext jedes einzelnen Textes ist damit nicht nur das Gesamt aller Texte (im weitesten Sinn), sondern darüber hinaus das Gesamt aller diesen Texten zugrundeliegender Codes und Sinnsysteme.*¹⁹⁶

In *City of Glass* ist sehr deutlich, dass Austers Text eine Reaktion auf vorausgegangene Texte ist und dass die Reflexion über diese Texte in sein eigenes Werk eingewebt wurde. Die oben beschriebene *globale Konzeption eines unendlichen Intertextes*¹⁹⁷ muss für eine Analyse an einem spezifischen literarischen Text naturgemäß eingegrenzt werden, um konkret greifbare Bezüge herstellen zu können. So besteht nun eine Herausforderung an Austers Roman darin, diese intertextuellen Verweise und ihre Funktion zu decodieren, denn *[m]uch of the appeal and the fun of the book is lost, if the reader loses track of relationships, allusions, and parallels*¹⁹⁸.

Die für Quinn so charakteristische Bemerkung, dass alles, was er über Verbrechen weiß, aus *books, films, and newspapers* stammt und der Satz *[w]hat interested him about the*

¹⁹⁵ Suerbaum, S.74.

¹⁹⁶ Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, S.13. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (ed.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemayer, 1985. S.1-30.

¹⁹⁷ Pfister: Konzepte der Intertextualität. S.13.

¹⁹⁸ Freywald, S.153.

stories he wrote was not their relation to the world but their relation to other stories (CG 7) bekommen, auf der Ebene der Intertextualität angewandt, eine völlig neue Bedeutung. Da Austers Texte starke Referenzen zu anderen Texten beinhalten, bedeutet ein Erkennen derselben einen großen Gewinn nicht nur den Lesegenuss, sondern auch das Textverständnis betreffend. Im Folgenden sollen daher einige wesentliche Bezüge zu Einzeltexten verschiedener Autoren festgehalten werden.

2.5.1. Edgar Allan Poe

Der Altmeister des Kriminalromans ist in *City of Glass* allgegenwärtig. Nicht nur nimmt sich Quinn für seine Detektivarbeit den berühmten Dupin zum Vorbild (CG 40)¹⁹⁹, auch sein Pseudonym William Wilson ist der gleichnamigen Kurzgeschichte Poes entnommen, in der ein Mann von seinem Doppelgänger verfolgt wird, diesen am Ende tötet und feststellt, dass er die bessere Hälfte seines Alter Ego erstochen hat. Auch Quinn hat nach dem Tod seiner Familie einen Teil seines Selbst „getötet“ und möchte nicht mehr an sein Leben vor dem Unglück erinnert werden.

In Stillmans ziellosen Wanderungen durch New York sieht Christiane Ackermann eine eindeutige Anspielung auf Poes *The Man of the Crowd*. In dieser Kurzgeschichte folgt der Erzähler einem alten Mann auf seinen endlosen Wegen durch die Stadt, kann diesen keinen Sinn entnehmen und kommt am Ende zu dem Schluss, *dass ein solcher Genius ‚sich nicht lesen‘ lässt*²⁰⁰. Quinn ergeht es mit Stillman Sr. ebenso – dessen Unternehmungen sind genau so wenig ‚lesbar‘, auch wenn die vermeintliche Buchstabenreihe, die Quinn nach Stillmans Wanderungen zeichnet, ihn dies zunächst erhoffen lässt.

Als er „The Tower of Babel“ zu entziffern vermeint, denkt Quinn sofort an das Ende von Poes *Arthur Gordon Pym* (CG 70), in dem der fiktive Herausgeber ebenfalls glaubt, die vom Protagonisten durchgeführten Wanderungen seien als Buchstabenfolge zu interpretieren.²⁰¹

¹⁹⁹ siehe auch diese Arbeit Kapitel 2.1.3.

²⁰⁰ Ackermann, Christiane: „It flies off in so many little directions at once“: Das Subjekt als Hyperstruktur in Paul Austers *City of Glass*. S.106. In: Lienkamp, A.; Werth, W.; Berkemeier, Ch. (ed.): „As strange as the world“: Annäherungen an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT, 2002. S.99-117.

²⁰¹ Springer: Sourcebook, S.26.

2.5.2. Samuel Beckett

Ihrer formalen Konstruktion und auch der thematischen Prägung wegen erinnert die gesamte *New York Trilogy* an Becketts Trilogie, bestehend aus *Molloy*, *Malone stirbt* und *Der Namenlose*. Eine Parallele besteht darin, dass beide Autoren in ihren als Trilogien ausgewiesenen Werken die Wesensmerkmale einer traditionellen Trilogie unterwandern. Während beide Trilogien mit einer Suche beginnen und man im Verlauf der Handlungen eine graduelle Auflösung und eine Bewegung in Richtung Geschlossenheit erwarten würde, wird die Geschichte in den Werken beider Autoren sehr bald sabotiert. Die aufgeworfenen Fragen vervielfältigen sich und eröffnen immer neue Blickwinkel auf die dargestellten Komplikationen. Außerdem sind die Geschichten innerhalb beider Trilogien nur sehr lose miteinander verbunden.

Die engste Verbindung wird immer wieder zwischen *City of Glass* und *Molloy* hergestellt, da beide im Grunde mit einer Personensuche beginnen, sich aber bald herausstellt, dass es die eigene Identität ist, nach der die Protagonisten suchen. Auch das Doppelgängermotiv, das die Unsicherheiten der Figuren bezüglich ihrer selbst unterstreicht, ist in beiden Romanen präsent, ebenso wie die Tatsache, dass sie ihre Unternehmungen schriftlich festhalten, was wiederum als Hinweis auf eine Identitätssuche innerhalb des Schreibvorganges verstanden werden kann. Durch sein asketisches Leben während der im Freien, vor dem Haus der Stillmans verbrachten Zeit, reduziert Quinn seine physische Erscheinung. Dadurch und durch die Rückkehr in das verlassene Appartement entsteht eine Ähnlichkeit zu Stillman Jr., was Springer wiederum als deutliche Parallele zu *Molloy* wertet, in dem der Charakter Jacques Moran *turns into the man he was supposed to find (Molloy) and who eventually loses everything*²⁰². Obwohl sowohl Quinns als auch Morans Suche scheitert, erreichen daraufhin paradoxer Weise beide Protagonisten eine neue, unbekannte Ebene des Selbst-Erkennens.

Zwischen *City of Glass* und *Malone stirbt* können wiederum durch bestimmte Motive, welche die Textualität der Geschichten betonen, Analogien hergestellt werden: Im Appartement der Stillmans fragt Quinn sich gegen Ende des Romans, was wohl passieren wird, wenn das rote Notizbuch voll geschrieben ist. Als dieser Fall eintritt, verschwindet er einfach – Quinn existiert nur so lange, wie die Wörter, die er schreibt, existieren, und als ihm das Papier ausgeht, verschwindet auch er aus der Geschichte.

²⁰² Springer: Sourcebook, S.27.

Auch Malone überträgt sich selbst in einen Text und während er dies tut, wird sein Bleistift kleiner und kleiner. Seine Angst gilt daher dem Tag, an dem der Stift zu klein sein wird, um damit zu schreiben. Beide Charaktere erschreiben sich ihre Identität, indem – und nur so lange – sie ihre Notizbücher füllen. Gleichzeitig existieren sie jedoch auch als fiktive Wesen nur deshalb und nur so lange ihre Autoren sie in den Text einschreiben. Im letzten Kapitel von *City of Glass* ist Quinn von völliger Dunkelheit umgeben – in *Malone stirbt* und auch in *Der Namenlose* befinden sich die Sprecher in derselben Situation. Auch die Erfahrung der Auflösung, welche die Protagonisten aller drei Romane der *New York Trilogy* machen, ist eng verbunden mit *Malone stirbt*. Außerdem stellen der namenlose Erzähler von *The Locked Room* und Fanshawes Weigerung, seinen Namen weiterhin zu tragen, eine Verbindung zu Becketts *Der Namenlose* her.²⁰³

Als am Ende der *New York Trilogy* der Erzähler von *The Locked Room* Fanshawes rotes Notizbuch liest, stellt er fest, dass *[e]ach sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible*²⁰⁴. Dadurch wird ein Bezug zu *Der Namenlose* hergestellt, in dem genau dies der Fall ist. Bei Auster ist der tatsächliche Text des Notizbuchs, anders als bei Beckett, jedoch nicht in die Geschichte integriert. Als Gesamtes bleiben beide Trilogien am Ende ergebnislos und unbestimmt, was nicht zuletzt durch die komplizierte Verbindung zwischen Autor und Charakteren, zwischen Text und Stimme heraufbeschworen wird. Auster schrieb Becketts Werke in die Texte seiner Trilogie ein und benutzte sie insofern, um Bedeutungen zu produzieren, wenngleich dadurch auch keine Antworten bereitgestellt werden können.²⁰⁵

Schließlich findet sich in *City of Glass* noch ein Bezug zu einem weiteren Werk Becketts – während Quinn vor dem Haus der Stillmans im Freien auf der Lauer liegt, dient ihm eine Mülltonne als Zufluchtsort vor Regen und Kälte. Trotz des fürchterlichen Gestankes bietet sie Schutz. Diese Szenen verweisen auf das Stück *Endgame*.²⁰⁶

²⁰³ vgl. Springer: Sourcebook, S.32.

²⁰⁴ Auster, Paul: *The Locked Room*, S.313. In: *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber Ltd, 2004. S.199-314.

²⁰⁵ vgl. Varvogli, Alik: *The World that is the Book: Paul Austers Fiction*. Liverpool: University Press, 2001. S.79-87.

²⁰⁶ Freywald, S.151.

2.5.3. Miguel de Cervantes' *Don Quixote*

Durch den Protagonisten Auster und seinen Essay über die wahre Autorschaft von *Don Quixote* können Parallelen zwischen *City of Glass* und Cervantes Werk gezogen werden, wobei dies nicht die einzige Verbindung zwischen den beiden Romanen ist.

Beide Autoren benutzen ein in ihrer Zeit etabliertes literarisches Genre als Vorlage für ihre Romane, dessen strenge Formel sie aber unterwandern – Cervantes die des Ritterromans und Auster bekanntlich die des Detektivromans.

Quinn ist, wie der Ritter von der traurigen Gestalt, fasziniert von Romanen und beide fühlen sich in einer fiktiven Welt besser aufgehoben als in der Realität. Auch die in den beiden Werken aufgeworfenen Fragen sind ganz ähnlich: *what is the line between madness and creativity, what is the line between the real and the imaginary.*²⁰⁷

Als Quinn Virginia Stillman danach fragt, wer ihn empfohlen habe, bekommt er zur Antwort: *Mrs Saavedra's husband, Michael (CG 30)* - Saavedra ist Miguel de Cervantes' Familienname, Michael die englische Entsprechung des spanischen Vornamens Miguel.

2.5.4. Peter Handkes *Kaspar*

Nach seinem Gespräch mit Peter Stillman Jr., in dem Quinn von dessen Schicksal erfährt, erinnert er sich an ähnliche überlieferte Fälle von Sprachexperimenten an Kindern – von Herodot im siebenten Jahrhundert vor Christus bis zu Kaspar Hauser, der 1828 in Nürnberg entdeckt worden war (CG 33ff).

Tatsächlich kann Peter Stillman Jr. als postmoderner Kaspar Hauser gesehen werden, denn die beiden Schicksale ähneln einander sehr. Es erscheint auch durchaus nahe liegend, dass Auster im Zuge seiner Recherchen bezüglich historischer Sprachexperimente auch Peter Handkes Stück *Kaspar* gelesen hat, welches bereits in den 1970er Jahren in englischer Übersetzung auflag. In *Kaspar* sowie in *City of Glass* dient Sprache als Instrument der Macht und Autorität, das jene, welche keinen vollständigen Zugang dazu haben, tyrannisiert.²⁰⁸

²⁰⁷ Mallia, Joseph: Interview with Paul Auster. S.271. In: Auster, Paul: *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews, The Red Notebook*. New York: Penguin Books, 1993. S.264-276.

²⁰⁸ vgl. Karl, S.63.

Handke beschreibt Kaspars Bewegungen in seinen detailliert ausgeführten Regieanweisungen folgendermaßen: *Seine Art zu gehen ist eine sehr mechanische, künstliche, eine, die es nicht gibt. Er geht freilich auch nicht wie eine Marionette.*²⁰⁹

Kaspar trägt eine Maske, *ihre Gesichtsfarbe ist »bleich«*²¹⁰. Peter Stillman wird von Auster ähnlich beschrieben: *It was like watching a marionette trying to walk without strings. Everything about Peter Stillman was white. [...] Against the pallor of his skin, the flaxen thinness of his hair, the effect was almost transparent (CG 15).*

Am Ende des Romans, im Appartement der Stillmans, erhält Quinn Essen, das immer, wenn er aufwacht, bereitsteht – hier wird wiederum eine Verbindung zu Peter Stillman Jr. und Kaspar Hauser hergestellt, denen es ebenso ergangen ist, außerdem verweist diese Szenerie laut Springer auf Melvilles *Bartleby, the Scrivener* und auf Nabokovs *Bend Sinister*²¹¹.

2.5.5. Weitere Bezüge

In dem Titel *City of Glass* sehen einige Autoren der Sekundärliteratur einen Bezug zu *The City of God*, einem Werk des Heiligen Augustinus.²¹²

Stillman Sr.'s Sprachtheorien basieren auf Analysen von Miltons *Paradise Lost* und *Paradise Regained*.

Die Ideen rund um das Tower of Babel-Thema und Stillmans Hoffnungen, den biblischen Fall und die Sprachverwirrung rückgängig zu machen, erinnern an Herman Melvilles Roman *Redburn*, in dem ähnliche Gedanken ihren Ausdruck finden.²¹³

Während eines Gesprächs zwischen Quinn und Stillman Sr. lässt Auster seinen Protagonisten direkt aus Lewis Carrolls *Through the Looking Glass* zitieren – die Initialen des von Stillman erfundenen Charakters Henry Dark beziehen sich auf Humpty Dumpty, das zerbrochene Ei, das seiner Meinung nach *the purest embodiment of the human condition (CG 81)* und gleichzeitig ein Prophet und sein Vorbild ist, da es Autor-ität über die Sprache für sich beansprucht.

²⁰⁹ Handke, Peter: Kaspar. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. S.12.

²¹⁰ Handke: Kaspar, S.12.

²¹¹ Springer: Sourcebook, S.28.

²¹² vgl. Springer: Sourcebook, S.24. Diesen Bezug hat zuerst Allison Russell in ihrem berühmten Aufsatz über Austers Trilogie hergestellt: *Deconstructing the New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*. S.72. In: Critique 31,2, Winter 1990. S.71-84.

²¹³ vgl. Springer: Sourcebook, S.25.

Die Idee, die diesem Dialog zugrunde liegt, findet sich in einem Aufsatz Jacques Lacans, welcher die selbe Passage aus Carrolls literarischer Vorlage zitiert wie Auster, um deutlich zu machen, *welch souveräne Freiheit [...] Humpty Dumpty beweist, wenn er Alice daran erinnert, daß er zumindest Herr des Signifikanten, wenn schon nicht Herr des Signifikats ist, in dem sein Sein Gestalt angenommen hat.*²¹⁴

Quinn (genauso wie viele andere Protagonisten Austers) gelangt im Laufe der Geschichte an einen Punkt, an dem er sich beinahe zu Tode hungert – dieser Hunger ist sowohl wörtlich als auch metaphorisch zu verstehen und erinnert an Kafkas Erzählungen *Ein Hungerkünstler* und *Forschungen eines Hundes*, sowie an Knut Hamsuns *Hunger*. Kafkas enormer Einfluss auf sein Schreiben wird von Auster in *The Art of Hunger*, einer Sammlung früher Essays und Interviews, explizit hervorgehoben und mit dem Thema Askese beschäftigte er sich ebenfalls sehr intensiv – die genannte Veröffentlichung ist nach einem Essay über Hamsuns Roman betitelt.

2.5.6. Autobiographisches Material

Paul Auster verarbeitet in seinen Romanen für gewöhnlich viel autobiographisches Material, so manches Motiv findet man in seinen Werken immer wieder. So kann zum Beispiel *City of Glass* als Reaktion auf die in *The Invention of Solitude* angesprochenen verschiedenen Blickwinkel auf sich selbst und auf sein Leben gesehen werden, wenngleich die autobiografischen Elemente keinesfalls überbewertet werden dürfen.

Quinns Einsamkeit, seine psychische Zwangslage und all die Doppel- und Wiedergänger²¹⁵ seiner selbst und seiner verstorbenen Familie verweisen auf Austers reale Situation nach der Scheidung von seiner ersten Frau, Ende der 1970er Jahre. Insofern ist *City of Glass* auch eine Hommage an Siri Hustvedt, Austers zweite Frau – in gewisser Weise *a love letter in the form of a novel*²¹⁶, wie der Autor selbst erklärt. Er versuchte, sich vorzustellen, was aus ihm geworden wäre, hätte er sie nicht getroffen – und was dabei herauskam, war der Protagonist Quinn.

²¹⁴ Lacan, Jacques: Die Resonanz der Interpretation und die Zeit des Subjekts in der psychoanalytischen Technik. S.136. In: Lacan, Jacques: Schriften I. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag AG, 1973. S.131-169.

²¹⁵ vgl. Gregory, S.; McCaffery, L.: Interview with Paul Auster. S.136.

²¹⁶ Gregory, S.; McCaffery, L.: Interview with Paul Auster. S.142.

Auch Austers schriftstellerische Arbeiten vor seiner Scheidung und die von Quinn vor dem Verlust seiner Familie decken sich: *As a young man he had published several books of poetry, had written plays, critical essays, and had worked on a number of long translations* (CG 4).

Quinn hat, wie Auster, an der Columbia University studiert.

Die Leidenschaft, Kriminalromane in großen Mengen zu lesen, teilen Auster und der Protagonist von *City of Glass* ebenfalls. Auster beschreibt, wie diese (vorübergehende) Vorliebe in einer früheren Phase seines Lebens dazu führte, selbst einen Kriminalroman zu schreiben²¹⁷ und Quinn ergeht es ebenso: *Even before he became William Wilson, Quinn had been a devoted reader of mystery novels* (CG 7). Die von Auster in den späten 1960er Jahren für eine Zeitschrift der Columbia University verfassten Buchbesprechungen zeichnete er mit dem Namen Paul Quinn.²¹⁸

Quinns Schicksal, seine Frau und seinen Sohn verloren zu haben, erinnert an eine Geschichte, die Auster in *Hand to Mouth* beschreibt – ein Mann erzählte ihm davon, wie er innerhalb von sechzehn Monaten seine gesamte Familie durch Unfälle und Krankheiten verlor, was ihn völlig aus der Bahn geworfen hat und zum Herumtreiber werden ließ.²¹⁹

Während Quinn am Grand Central Bahnhof auf die Ankunft Stillman Sr.'s wartet, trifft er auf ein Mädchen, das eines seiner unter dem Namen William Wilson veröffentlichten Bücher liest – es ist der erste der Max Work-Romane und der Titel lautet *Suicide Squeeze*, was als Verweis auf Austers ersten, unter Pseudonym veröffentlichten, Kriminalroman *Squeeze Play* gewertet werden kann. Die Erfahrung, einen Roman unter Pseudonym zu schreiben, hat auch wesentlich dazu beigetragen, Quinns Charakter so auszuarbeiten wie es in *City of Glass* geschehen ist, wie Auster selbst in einem Interview erklärt²²⁰.

Die Episode, in der Quinn nächtliche Anrufe erhält, in denen nach dem Detektiv Auster verlangt wird, entstammt ebenfalls einer wahren Begebenheit im Leben Paul Austers – er selbst erhielt 1980 mehrere Anrufe, in denen nach der „Pinkerton Agency“ verlangt wurde, was Auster dazu brachte, sich zu fragen, was passiert wäre, wenn er sich als Pinkerton-Agent ausgegeben hätte. Die falsche Telefonnummer war nicht nur der

²¹⁷ vgl. Auster, Paul: *Hand to Mouth*, S.120.

²¹⁸ vgl. Auster, Paul: *Hand to Mouth*, S.46f.

²¹⁹ vgl. Auster, Paul: *Hand to Mouth*, S.14f.

²²⁰ vgl. Gregory, S.; McCaffery, L.: Interview with Paul Auster, S.138f.

Anstoß für diese Episode im Roman, sie lieferte Auster sowohl die Idee, sich selbst in den Roman zu integrieren, als auch jene, den Detektivroman als Vorlage zu verwenden.²²¹

Siri und Daniel sind die Namen von Austers zweiter Frau und seinem Sohn aus erster Ehe – im Roman stellen die beiden die Familie des Protagonisten Auster dar, sozusagen eine idealisierte Variante.

2.5.7. Querverweise innerhalb der Trilogie

Die drei Romane der *New York Trilogy* sind im Grunde als verschiedene Varianten derselben Geschichte anzusehen, die Protagonisten machen ähnliche Erfahrungen – Quinn und der Erzähler von *The Locked Room* sind Schriftsteller, die durch die Konfrontation mit einem vermeintlichen Fall zu Detektiven werden, Blue in *Ghosts* wird umgekehrt vom Privatdetektiv zum Schriftsteller. Es wird immer wieder die gleiche Problematik aufgegriffen, jeder der drei Romane stellt unterschiedliche Aspekte des selben Themas dar und obwohl die einzelnen Teile der Trilogie auch unabhängig voneinander gelesen werden können, sind sie durch Stil und Sujet miteinander verlinkt – die Fragen nach Identität und Sprache werden in jedem Band von neuem aufgegriffen. In *The Locked Room*, dem letzten Teil der Trilogie, scheint es zunächst, als würden einige Fäden zusammenlaufen, viele Namen von Protagonisten aus *City of Glass* tauchen hier wieder auf. So heuert beispielsweise Sophie Fanshawe einen Privatdetektiv namens Quinn an, um nach ihrem verschwundenen Ehemann zu suchen – Quinn ist, wenig überraschend, zwar sehr eifrig aber nicht erfolgreich in diesem Unterfangen und als später in der Geschichte der Erzähler versucht, Quinn zu finden, ist dieser verschwunden, ohne eine Spur hinterlassen zu haben.

Auch einem Peter Stillman begegnet der Leser im letzten Teil der Trilogie wieder – in einer Pariser Bar trifft der Erzähler einen jungen Amerikaner mit diesem Namen, doch dieser hat weder in seiner äußeren Erscheinung, noch in der Beherrschung von Sprache und Motorik Ähnlichkeiten mit Peter Stillman Jr. aus *City of Glass*. Der Erzähler ist der festen, jedoch falschen Überzeugung, es handle sich bei diesem Peter Stillman um

²²¹ vgl. Gregory, S.; McCaffery, L.: Interview with Paul Auster. S.138.

Fanshawe, er beginnt, ihn zu verfolgen, es kommt zu einem Kampf – und Stillman gewinnt.

Fanshawe nimmt, nachdem er Sophie verlassen hat, das Pseudonym Henry Dark an, er verschanzt sich in einem einzelnen Raum eines Hauses in Boston und wird von einer Frau versorgt, die er niemals sieht. Quinn wird bekanntlich in der Wohnung der Stillmans ebenfalls auf mysteriöse Weise mit Nahrung versorgt, sein Lebensraum beschränkt sich auch auf einen einzigen kleinen Raum.

Fanshawe kampiert, wie Quinn, vor einem Appartementhaus in Manhattan und er kannte in Paris einen gewissen Dr. Wyshnegradsky, welcher den gleichen Namen trägt wie Peter Stillman Jr.'s Arzt in *City of Glass*.

Der Erzähler übernimmt die Rolle des Sancho Panza an Fanshawes Seite, was auf die Unterhaltung Quinns mit dem fiktiven Paul Auster in *City of Glass* Bezug nimmt.²²²

Diese Verbindungen können von Bedeutung sein oder auch nicht. Der Aspekt des puren Zufalls, der den Leser auf falsche Fährten lenken soll, ist genauso plausibel wie viele andere mögliche Arten der Interpretation. Die angeführten intertextuellen Verbindungen innerhalb der Trilogie ändern im Allgemeinen nichts an den Romanen, eventuell erweitern sie den imaginären Raum für den Leser.²²³

Eine tatsächliche Veränderung erfährt allerdings die Erzählperspektive aller Bände der Trilogie, wenn der Erzähler von *The Locked Room* plötzlich die Autorschaft der drei Romane für sich beansprucht:

*The entire story comes down to what happened at the end, and without that end inside me now, I could not have started this book. The same holds for the two books that come before it, City of Glass and Ghosts. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about.*²²⁴

Durch diese „Beichte“ des impliziten Autors wird der wichtigste Aspekt, der die drei Romane zusammenhält, angesprochen – die verschiedenen Stadien der Bewusstwerdung in Bezug auf Sprache, Autorschaft und Identität. In *The Locked Room* werden zwar die in den beiden vorangehenden Romanen aufgeworfenen Fragen und Probleme nicht gelöst,

²²² vgl. Holzapfel, S.112.

²²³ vgl. Bertl, S.90.

²²⁴ Auster: *The Locked Room*, S.294.

*but its narrator is clearer in articulating these problems, while the author's position in relation to them also becomes clearer. The anonymous narrator is not unlike Quinn or Blue, but he is a more mature version of these two. [...], they both displayed an increasing scepticism and mistrust concerning the nature of language as well as the nature of the self, the intelligibility of the world and the role of chance and free will, but it remains this narrator's task to articulate these misgivings.*²²⁵

Die fortgeschrittene Desillusionierung wird in der finalen Geste veranschaulicht, in welcher der Erzähler Fanshawes rotes Notizbuch zerreißt – *The New York Trilogy ends with the symbolic tearing to pieces of the absent writer's notebook. If this gesture does not imply total erasure, it is not because there is a recovery of meaning, but because uncertainty itself has become the modus operandi.*²²⁶

2.6. Kategorisierung nach Tani

Schon aus der Untersuchung der Struktur von *City of Glass* und der Betrachtung der verschiedenen Identitätsebenen, auf denen Quinn sich bewegt, geht sehr deutlich seine unklare Wahrnehmung der Realität hervor. Als vermeintlicher Detektiv ist er nicht in der Lage, die äußeren Erscheinungen, denen er im Zuge seiner Ermittlungsarbeit begegnet, zu interpretieren bzw. ihre Bedeutung zu erfassen. Der Auftrag der Stillmans, auf den er sich einlässt, zwingt ihn, in der Welt zu agieren, von der er sich normalerweise zurückzieht. So riskiert Quinn als ohnehin instabiler Charakter in den Unübersichtlichkeiten und Verzweigungen dieser undurchschaubaren Realität seine psychische Gesundheit, als er sich auf die Suche nach der Lösung des vermeintlichen Stillman-Falles macht. Als er schließlich aufhört, Hinweise zu sammeln, kommt er dem Wesen und dem Sinn des Rätsels, das ihm auferlegt wurde, näher, da sein subjektives Verständnis von seiner eigenen Identität gewachsen ist. In *City of Glass* findet keine Konfrontation zwischen dem Detektiv und einem Mörder statt, sondern eine Konfrontation Quinns mit seinem Bewusstsein und seinem Sinn für Identität, die im Begriff ist, auseinander zu fallen. So wird durch den Detektiv auch kein Rätsel gelöst, sondern im Verlauf seiner Ermittlungsarbeit erst geschaffen, wodurch seine Suche zu einer existentiellen Suche wird. Im Verlauf des Romans erkennt Quinn, dass er das

²²⁵ Varvogli, S.51f.

²²⁶ Varvogli, S.52.

Rätsel „draußen“ niemals lösen wird und zieht sich ganz und gar in eine Innenwelt zurück. Die Handlung funktioniert nicht auf einer rationalen Ebene und dadurch kann es auch keine rationale Lösung geben – die Frage nach Gerechtigkeit, wie sie in einem konventionellen Kriminalroman vorherrschend ist, tut sich hier erst gar nicht auf, die Regeln des Modells werden auf verschiedenen Ebenen untergraben. Eine Lösung aller aufgeworfenen Fragen wird konsequent verweigert, der Roman ist durch die hohe Subjektivität des Protagonisten gekennzeichnet, die ans Irrationale grenzt. Insofern erfüllt *City of Glass* alle wesentlichen Merkmale, die laut Tani den dekonstruktiven Anti-Kriminalroman kennzeichnen.

Dem Typus des metafikionalen Anti-Kriminalromans, der wesentlich schwerer dingfest zu machen ist, entspricht jedoch ebenfalls so manches Element. So ist in dem Werk kein eigentlicher Detektiv vorhanden – weder Quinn noch der Protagonist Paul Auster sind professionelle Ermittler. Es gibt keine Leiche und auch keinen Täter. Zwar wird zu Beginn des Romans der Eindruck erweckt, als seien alle Elemente, die eine Ermittlung braucht, vorhanden, im Verlauf der Handlung lösen sich jedoch alle vermeintlich fest stehenden Rollen auf. Bedeutungen werden verzerrt und gebrochen, der Leser muss selbst die Rolle des Detektivs übernehmen, um den Text für sich nachvollziehen zu können. Auch der Autor bringt sich als Figur in den Text ein, den er beliebig betritt und verlässt. Damit wird als eine weitere Frage die nach der wahren Autorschaft des Textes aufgeworfen. Am Ende des Romans gibt es mehr offene Fragen als zu Beginn, sicher ist nur, dass der Text keiner Realität folgt als seiner eigenen.

2.7. Peter Handke: *Der Hausierer*

2.7.1. Der Autor

Peter Handke, fünf Jahre älter als sein Zeitgenosse Paul Auster, wurde 1942 in Altenmarkt, einem der Gemeinde Griffen zugehörigen Ort in Kärnten, in kleinbürgerliche, der nationalsozialistischen Ideologie nicht abgeneigte Verhältnisse hineingeboren. Ein besonderes Interesse für Literatur entwickelte er während seines Aufenthaltes in einem katholischen Knabeninternat, *wo man von vornherein bestimmt war, Priester zu werden*²²⁷. Hier schuf er sich durch verbotene Literatur eine Gegenwelt zu einem repressiven Internatsalltag. Seine ersten eigenen Schreibversuche, von Beginn an Prosa, stammen ebenfalls aus dieser Zeit. Ab 1961, als Student der Rechtswissenschaften in Graz, entwickelte er eine rege Schreibtätigkeit und trat in Kontakt zu der Künstlervereinigung Forum Stadtpark, welche ein Ort lebhafter geistiger Auseinandersetzung war. Hier wurde zunächst versucht, sich einer durch den Krieg versäumten, zeitgenössischen Kunst anzunähern. Die Autoren des Forums, welches später als Grazer Gruppe bekannt werden sollte, strebten allesamt neue Formen der Literatur an. 1964 wurden hier erstmals Texte von Handke gelesen und die Forum-Zeitschrift *manuskripte* publizierte Kurzprosa des Autors. Im steirischen Lokalprogramm des Österreichischen Rundfunks wurden im selben Jahr *Die Hornissen* und *Der Hausierer* gesendet, Vorgängertexte zu den ersten experimentellen Romanveröffentlichungen Handkes, welche auch die selben Titel tragen. In der Folge erweiterte er seine Tätigkeit beim Rundfunk indem er Feuilletons und Romanrezensionen schrieb und auch einen Roman dramatisierte. Im Jahr 1966 fand schließlich der entscheidende Durchbruch für die Karriere des jungen Schriftstellers statt: Handkes erstes Theaterstück, die *Publikumsbeschimpfung*, wurde auf der Experimenta I in Frankfurt am Main uraufgeführt und war die *Sensation dieser avantgardistischen Theaterreihe*²²⁸. Außerdem wurde sein erster Roman *Die Hornissen*

²²⁷ Arnold, Heinz Ludwig: „Nicht Literatur machen, sondern als Schriftsteller leben“: Gespräch mit Peter Handke. S.7. In: Arnold, Heinz Ludwig: Als Schriftsteller leben: Gespräche mit Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günther Grass. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1979. S.7-34.

²²⁸ Holzinger, Alfred: Peter Handkes literarische Anfänge in Graz, S.21. In: Fellingner, Raimund (ed.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1985. S.11-24.

publiziert, woraufhin er sein Studium abbrach und Graz verließ.²²⁹ Ebenfalls im Jahr 1966 fand der allseits bekannt gewordene Auftritt bei der Tagung der Gruppe 47 in Princeton statt, wo Handke heftige Kritik an einigen Autoren übte, indem er ihrer Methode des *neuen Realismus* eine *Beschreibungsimpotenz*²³⁰ vorwarf. Dadurch wurde dem Autor und seinem Werk große Aufmerksamkeit zuteil. Vor allem im deutschsprachigen Raum wurde Handke von Übel wollenden Kritikern noch lange Zeit vorgeworfen, diesen Auftritt schon im Vorfeld geplant und seinen Ruhm lediglich auf der daraus resultierenden Publicity begründet zu haben. Alfred Holzinger, Redakteur des Österreichischen Rundfunks Graz und Mentor Peter Handkes, verteidigt den Künstler jedoch gegen solcherlei Verdachtsmomente, da ihn seine *nachprüfbaren literarischen Leistungen in Graz und die Kontinuität seines ästhetischen Urteilens*²³¹ davon freisprechen würden. Tatsächlich hatte der Autor, der sich wegen seines Princeton-Auftrittes genötigt sah, sich erschöpfend zu rechtfertigen und der schließlich in dem Aufsatz *Zur Tagung der Gruppe 47 in USA* versuchte, Missverständnisse klar zu stellen und seine Meinung ins rechte Licht zu rücken, sich schon in sehr jungen Jahren intensiv mit den Vorgängen des Schreibens und der Wirkung von Literatur und Sprache auseinandergesetzt:

*Schon in den ersten Texten [...] sucht er genau die Wirklichkeitsgrade zu unterscheiden, ist er sich der neue Wirklichkeiten schaffenden Sprache und ihrer imaginativen, nahezu magischen Möglichkeiten bewußt, überlegt er die klare Trennung von Wirklichkeit der Literatur und selbsterlebter Wirklichkeit, die auf mehr oder weniger scharfe Erinnerungsbilder reduziert ist und den Prozeß des Schreibens beeinflusst. Damals schon wählte Handke nicht die gängige realistische Methode [...] Er sucht nach neuen Methoden des Schreibens, wobei er sich auf poetologische Erfahrungen und Erkenntnisse stützt. Nicht Geschichten, stories, erfindet er, nicht seine Phantasie tritt in Wettstreit mit der sensorisch erfaßten und im Gedächtnis bewahrten Wirklichkeit. Er reflektiert über den Vorgang des Schreibens, die Wirkung, die von poetischer, nicht mimetischer Literatur ausgehen kann, und über den autonomen Wirklichkeitsgrad des durch Sprache Geschaffenen.*²³²

Die Meinungen seiner Kritiker differieren, Fakt ist jedoch, dass der Autor sich mit dem „Princeton-Eklat“ ins literarische Gespräch gebracht hatte und fortan nicht mehr daraus

²²⁹ vgl. Holzinger, S.13-23.

²³⁰ Handke, Peter: Zur Tagung der Gruppe 47 in USA. S.29. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S.29-34.

²³¹ Holzinger, S.23.

²³² Holzinger, S.13.

verschwinden sollte. Die erste Auszeichnung seines Werkes folgte auch schon 1967 mit dem Gerhart-Hauptmann-Preis.²³³

Ganz anders als sein Schriftstellerkollege Auster, der den Einfluss der Tradition des Geschichtenerzählens, des Märchens, auf seine Arbeit betont, der auf die Fabel nicht verzichten kann und sprachphilosophische Reflexionen in chronologisch aufgebaute Stories einfließt, ging Handke in seinem Frühwerk vor. Die ersten Romane *Die Hornissen* (1966), *Der Hausierer* (1967) und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1969) sind verfremdende, *scheinbar unpersönliche Sprachexperimente*²³⁴, in denen mehr oder weniger stark darauf verzichtet wird, Zusammenhänge zu verdeutlichen. Seine Überlegungen zu ästhetischen und poetologischen Fragen veröffentlichte Handke in programmatischen Aufsätzen, welche zum Teil der theoretischen Untermauerung seiner literarischen Experimente dienten und die Günter Heintz auch als *frühe Selbstdarstellung*²³⁵ bezeichnete. Eine Sammlung dieser Aufsätze erschien 1972 in dem Band *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Die in diesen Schriften dargelegten Forderungen beziehen sich allerdings nicht nur auf epische, sondern auch auf dramatische Texte. Handke beschreibt darin das Theater als *Relikt aus einer vergangenen Zeit*²³⁶ und polemisiert auch auf provokante Art gegen Brecht. In seinem ersten abendfüllenden Theaterstück *Kaspar* von 1967 demonstriert der Autor anhand eines abstrahierten Modells der realen Kaspar Hauser-Figur, wie jemand *durch Sprache in die Wirklichkeit überführt werden und durch Sprache Wirklichkeit erfahren soll*. Das Stück thematisiert den Prozess der *Spracherlernung durch andere*²³⁷ – ein Prozess, der, wie auch Auster anhand von Peter Stillman Jr. demonstrierte, mit Zwang und Gewalt verbunden ist. Handke nannte sein Stück daher auch *Sprechfolterung*²³⁸.

Ab den frühen 1970er Jahren ist innerhalb Handkes Werk eine Änderung der Erzählstrategie zu bemerken, er scheint sich in seinen theoretischen und literarischen Texten vom Experiment abzuwenden und traditionelleren Schreibweisen wieder anzunähern – diese Texte suchen *nach einer Unmittelbarkeit der Erfahrung und nach*

²³³ vgl. Nägele, R.; Voris, R.: Peter Handke. München: Beck & Verlag edition text und kritik, 1978. S. 32.

²³⁴ Nägele; Voris, S.32.

²³⁵ Heintz, Günther: Peter Handke. München: Oldenbourg Verlag, 1974. S.73.

²³⁶ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. S.27. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S.19-28.

²³⁷ Bekes, Peter: Peter Handke: Kaspar: Sprache als Folter. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1984. S.32.

²³⁸ Handke: Kaspar, S.7.

dem *authentischen Subjekt*²³⁹. Es ist in zunehmendem Maße zu bemerken, wie Handkes Schreiben sich um eine *autobiographische Mitte* zentriert und die *autobiographische Erinnerung* sich als *Voraussetzung der ästhetischen Imagination* zu erkennen gibt²⁴⁰.

2.7.2. Die Struktur des Detektivromans in *Der Hausierer*

Der Begriff „experimentell“ in Bezug auf Literatur und Kunst begann in Europa in den 1950er Jahren eine Rolle zu spielen, und zwar deshalb, *weil er das Primat der Methode beim Entstehen von Texten gegenüber den inhaltlichen Festlegungen, den ideologiebestimmten Wertsetzungen ausdrückte*²⁴¹. Der junge Peter Handke war mit der Kunst und ihren Theorien seiner Zeit bestens vertraut und erprobte in seinen ersten Romanen (sowie auch in den Sprech- und Theaterstücken) der 1960er Jahre neue Methoden des Schreibens.

Sein zweiter Roman, *Der Hausierer*, ist ein reines Formexperiment und folgt dem Schema und den vertrauten Regeln des Kriminalromans. Durch seine Struktur und die Art der Umsetzung wird jedoch nicht eine Kriminalgeschichte in traditionellem Sinne erzählt, sondern das ihr zugrunde liegende Modell verdeutlicht, wie der Autor selbst erläutert:

*Für den Roman, an dem ich jetzt gearbeitet habe, übernahm ich als Vehikel einfach das Schema einer Fiktion. Ich habe keine Geschichte erfunden, ich habe eine Geschichte gefunden. Ich fand einen äußeren Handlungsablauf, der schon fertig war, das Handlungsschema des Kriminalromans, mit seinen Darstellungsklischees des Mordens, des Sterbens, des Schreckens, der Angst, der Verfolgung, der Folterung. In diesen Schemata erkannte ich, als ich über sie nachdachte, Verhaltensweisen, Existenzformen, Erlebnisgewohnheiten von mir selber wieder. Ich erkannte, daß diese Automatismen der Darstellung einmal aus der Wirklichkeit entstanden waren, daß sie einmal eine realistische Methode gewesen waren. Würde ich also nur mir diese Schemata des Sterbens, des Schreckens, des Schmerzes usw. bewußt machen, so könnte ich mit Hilfe der reflektierten Schemata den wirklichen Schrecken, den wirklichen Schmerz zeigen.*²⁴²

Der Handlungsablauf in *Der Hausierer* ist in zwölf Kapitel unterteilt, deren Überschriften die jeweiligen Entwicklungsstufen eines konventionellen Kriminalromans

²³⁹ Nägele; Voris, S.139.

²⁴⁰ Renner, Rolf Günter: Peter Handke. Stuttgart: Metzler, 1985. S.180.

²⁴¹ Mon, Franz: Meine 50er Jahre, S.48. In: Drews, Jörg (ed.): Vom «Kahlschlag» zu «movens»: Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre. München: Edition Text und Kritik, 1980. S.37-54.

²⁴² Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S.28.

nachzeichnen – er extrahiert sozusagen das Skelett, die Regeln dieser Genre-Geschichten. Um das zum Klischee erstarrte Vorlagenmodell zu verdeutlichen wurde weiters innerhalb jedes Kapitels eine strikte Trennung zwischen Erzähltext und Reflexionstext vorgenommen. Der erste, kursiv gedruckte Abschnitt jedes Kapitels, gibt eine theoretische Analyse des Handlungsverlaufs, der an den jeweiligen „Stationen“ der Geschichte traditioneller Weise stattzufinden hat. Der Autor fasst hier *unterschiedliche Versatzstücke von Kriminalhandlungen zusammen und gibt darüber hinaus interpretierende Lesehilfen für eine potentielle Lektüre von Kriminalromanen*²⁴³. Der zweite Abschnitt, in normaler Schrift, enthält die eigentliche Handlung von Handkes Mordgeschichte, die sich jedoch nicht als zusammenhängender Text präsentiert, sondern eine Aneinanderreihung von vielen möglichen Sätzen in einer bzw. verschiedenen Kriminalgeschichten darstellt. Scheinbar ohne chronologische Ordnung werden Wahrnehmungen, Zitate und Gedanken beschrieben und namen- und gesichtslose Personen eingeführt, allen voran der Hausierer, dessen Wahrnehmungen die Perspektive für das Erzählte liefern und der demnach die Rolle des Beobachtenden und des Aufdeckenden, des Detektivs einnimmt. Innerhalb des Beschreibungstextes finden sich auch vereinzelte, kursiv gedruckte Einschübe, die wiederum dem Reflexionstext zuzuordnen sind. Der Text präsentiert verdächtige Personen, mögliche Mordwaffen, anrühige Situationen und all jene Zutaten, die eine Kriminalgeschichte braucht, doch durch die narrative Struktur des Romans wird zwischen diesen einzelnen Elementen keine Verbindung hergestellt:

*Ich wollte Verfolgung, Folterung und Tod auch nicht mit den üblichen Mitteln der logisch glatt aufeinanderfolgenden Sätze zeigen: Die Anordnung der Sätze zueinander sollte schon an der Darstellung des Schreckens mitwirken; die Schnittstellen der Sätze sollten Bedeutungen haben: Die alogische Struktur der Sätze sollten die Geschichte des Schreckens erzählen.*²⁴⁴

Die Zusammenhänge innerhalb der Handlung werden verweigert, Personen werden nicht charakterisiert und für den Leser gibt es keine verbindliche Auflösung, die den Mörder, sein Motiv und die Art des Verbrechens erklären würde. Der Autor zielt mit dieser Vorgehensweise darauf ab, dass *der Leser die im Text selbst nicht vollzogene*

²⁴³ Renner, S.9.

²⁴⁴ Handke, Peter: Über meinen neuen Roman *Der Hausierer*. S.37. In: Fellingner, Raimund (ed.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2004. S.36-37.

*Synthetisierung des Satzmaterials zu einer Geschichte selbst vollzieht*²⁴⁵, wodurch Lutz Köpnick zu dem Schluss kommt, dass Handke, obwohl es ihm gelingt, die Lesererwartungen auf diese Art zu frustrieren, *im ganzen den Begriff der Geschichte nicht verabschieden*²⁴⁶ möchte. Dies belegen auch Aussagen des Autors selbst, die mitunter durchaus auch widersprüchlich geartet sind:

*Jeder Satz steht für sich allein. Der Leser, wenn er eine Geschichte zusammensuchen will, kann sich nur an das äußere Kriminalgeschichtenschema halten, es gibt keine Geschichte zum Zusammensuchen, die Sätze lassen sich nicht logisch zusammensetzen; eine besondere, erfundene Geschichte wird ihm nicht erzählt, er wird nur Satzreflexionen und Satzreflexe auf das äußere Handlungsschema finden: Die Sätze des Romans geben ihm Material dazu; sie lenken ihn nicht mit einer fabulierten Geschichte von sich ab, sondern lassen es auf seine Sensibilität, seine Antwortbereitschaft, seinen Möglichkeitssinn ankommen.*²⁴⁷

Dennoch lässt sich innerhalb dieser scheinbar chaotischen Aneinanderreihung von Sätzen, die Momentaufnahmen einer Kamera gleichen, eine Struktur erkennen – durch immer wiederkehrende Bilder, Motive und Sätze wird der Leser herausgefordert, *einer Spur zu folgen, wie er es beim gewöhnlichen Lesen von Kriminalromanen unternimmt*²⁴⁸. Doch der Erzähltext ist hier eine bloße Simulation – wie Handke in obigem Zitat²⁴⁹ selbst ausführt, ist er am Modell des Kriminalgenres interessiert, und der typische Satz in seinem Roman soll daher immer das Modell einer idealen, nicht einer tatsächlich eintretenden Situation darstellen. *Der Hausierer* ist daher nicht *eine* Mordgeschichte, er ist *die* Mordgeschichte – eine Synthese aller möglichen Mordgeschichten schlechthin.²⁵⁰ *Handke's novel is therefore an abstraction rather than a recreation of reality [...] he has abandoned the last remnants of traditional storytelling.*²⁵¹ Dennoch weist der Roman in seiner Anlage all jene Elemente und stereotypen Situationen auf, welche das Genre des konventionellen Kriminalromans konstituieren, was schon anhand der Kapitelüberschriften deutlich wird: *Die Ordnung vor der ersten Unordnung; Die erste Unordnung; Die Ordnung der Unordnung; Die*

²⁴⁵ Köpnick, Lutz: Zwischen Avantgarde und postmodernem Antidetektivroman: Eine Revision von Peter Handkes *Der Hausierer*. S.102. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (ed.): *verLOCKERUNGEN: Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Ergebnisse eines Symposions*, Stanford Mai 1991. Wien: Verlag Edition Praesens, 1994. S.95-127.

²⁴⁶ Köpnick, S.102.

²⁴⁷ Handke: Über meinen neuen Roman *Der Hausierer*, S.37.

²⁴⁸ Renner, S.11.

²⁴⁹ siehe S.104 dieser Arbeit

²⁵⁰ vgl. Klinkowitz, J.; Knowlton, J.: *Peter Handke and the Postmodern Transformation: The Goalie's Journey Home*. Columbia: University of Missouri Press, 1983. S.23.

²⁵¹ Klinkowitz; Knowlton, S.23.

Entlarvung der anfangs gezeigten Ordnung; Die Verfolgung; Die Befragung; Die scheinbare Wiederkehr der Ordnung und die Ereignislosigkeit vor der zweiten Unordnung; Die zweite Unordnung; Die falsche Entlarvung; Die Ruhe vor der Entlarvung; Die Entlarvung; Die endgültige Wiederkehr der Ordnung.

Die Bedeutung, die dem Gegensatzpaar *Ordnung - Unordnung* hier beigemessen wird, lässt zunächst eine Anlehnung der Geschichte an das Schema und das duale Prinzip des klassischen Kriminalromans vermuten, in dem bekanntlich durch den Mord eine bestehende soziale und gesellschaftliche Ordnung gestört wird, und in der am Ende, durch die Aufklärung des Falles, die Idylle wieder hergestellt werden kann. Der Titel des zwölften und letzten Kapitels, *Die endgültige Wiederkehr der Ordnung*, weckt die Erwartung nach einer zirkulären Struktur. Das dem Roman vorangestellte Zitat Raymond Chandlers verweist jedoch auf den hard-boiled Kriminalroman, in dessen fiktionalen Welten eine soziale und gesellschaftliche Ordnung nicht länger existent ist, und diese daher auch nur teilweise, durch die Aufklärung des Verbrechens, wiedererlangt werden kann:

*Es gibt nichts, was leerer aussieht
als ein leeres Schwimmbecken.²⁵²*

Das Zitat stammt aus *The Long Good-Bye*, Chandlers düsterstem, sentimentalstem Roman, in dem von Beginn an ein resignativer Ton und eine existentielle Leere deutlich spürbar sind:

We have that kind of world. Two wars gave it to us and we are going to keep it.²⁵³

Lange bevor der erste Mord geschieht, ist in *The Long Good-Bye* eine deutliche Entfremdung von der Gesellschaft und der die Protagonisten umgebenden Wirklichkeit präsent, die dem Leser von vornherein die beruhigende Annahme verwehrt, die Welt sei durch den heldenhaften Detektiv wieder in Ordnung zu bringen und alle Unklarheiten könnten beseitigt werden. Sicherheiten und Behaglichkeit fehlen in dieser Kriminalgeschichte Chandlers, genau jene Attribute, die auch Handke ablehnt:

²⁵² Der Originaltext lautet: *Off to my left there was an empty swimming-pool, and nothing ever looks emptier than an empty swimming-pool.* Chandler, Raymond: *The Long Good-Bye*. London: Penguin Group, 2005. S.138.

²⁵³ Chandler: *The Long Good-Bye*, S.20.

*Deshalb auch mag ich keine Fiktion, keine Geschichte [...], weil die Methode der Geschichte, der Phantasie, für mich etwas Behagliches, etwas Geordnetes, etwas unangebracht Idyllisches hat. Die Methode der Geschichte ist für mich nur noch anwendbar als reflektierte Verneinung ihrer selbst: eine Geschichte zur Verhöhnung der Geschichte.*²⁵⁴

*Überhaupt scheint mir der Fortschritt der Literatur in einem allmählichen Entfernen von unnötigen Fiktionen zu bestehen. Immer mehr Vehikel fallen weg, die Geschichte wird unnötig, das Erfinden wird unnötig, es geht mehr um die Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nicht sprachlichen, und dazu ist es nicht mehr nötig, eine Geschichte zu erfinden.*²⁵⁵

Seinen programmatischen Schriften entsprechend geht Handke in *Der Hausierer* über das durch Chandler evozierte Motto – Leere, Entfremdung – einen Schritt hinaus. Die narrative Technik dient ihm nicht mehr als Vehikel für eine kohärente Erzählung. Dem Leser wird die beruhigende Gewissheit, in eine Geschichte eintauchen zu können, verwehrt, stattdessen stellt die Geschichte selbst nun das puzzleartige Rätsel dar, das der Freund der konventionellen Kriminalgeschichte schätzt – er muss sich die Story aus all den Versatzstücken selbst zusammenstellen.

Dass Handke sich in den reflexiven Textpassagen jedoch an das Vorlagenmodell des konventionellen Kriminalromans halten möchte, und dieses auch einer sehr genauen Analyse unterzogen hat, lässt schon der Beginn des ersten Kapitels, *Die Ordnung vor der ersten Unordnung*, vermuten:

Die Mordgeschichte beginnt, wie alle Geschichten, als die Fortsetzung einer anderen Geschichte. Die Personen und Dinge, die beschrieben werden, sind schon bekannt aus der anderen Geschichte, die nicht geschrieben, sondern nur stillschweigend vorausgesetzt ist. Wie jede Geschichte gibt sich auch die Mordgeschichte als die Fortsetzung einer nichtvorhandenen Geschichte. (H 7)

In den theoretischen Abhandlungen Ernst Blochs und Bertolt Brechts über den Kriminalroman finden sich ähnlich lautende Textstellen:

*[U]nd das Aufdeckende geht [...] auf Vorgänge, die aus ihrem Unerzählten, Vor-Geschichtehaften erst herauszubringen sind. Dies [...] Kennzeichen ist das charakteristischste der Detektivgeschichte und macht sie, sogar weit vom Detektiv, unverwechselbar. Vor ihrem ersten Wort, vor dem ersten Kapitel geschah etwas, niemand weiß es, scheinbar auch der Erzähler nicht.*²⁵⁶

²⁵⁴ Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S.26.

²⁵⁵ Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S.24.

²⁵⁶ Bloch, S.247.

*Der Mord ist geschehen. Was hat sich da zuvor zusammengezogen? Was war geschehen? Was für eine Situation war entstanden? Nun, man kann es vielleicht erschließen.*²⁵⁷

In Handkes Roman ist der Mord im ersten Kapitel, wie es im klassischen Kriminalroman üblich wäre, noch nicht geschehen. Die Wahrnehmungen des Hausierers, welcher in einem ihm fremden Ort angekommen ist, in dem er niemanden kennt, lassen die vermeintliche Ordnung jedoch äußerst Unheil verkündend wirken – der vom Autor intendierte Schrecken ist im Erzähltext durchaus von Beginn an präsent, die beschriebenen Gegenstände können bereits auf ihre Eignung als Mordwaffe überprüft werden:

Die Fingernägel graben sich in die Handflächen. Es kann nichts geschehen. Er hat Zeit, sich zu wundern. An einem solchen Tag denkt niemand an den Tod. Aus dem Schotterhäuschen schaut der Stiel einer Schaufel. Die Straße ist nicht leer. Der Hausierer erblickt einen Stein von der Größe einer Kinderfaust. Die Kopfhaut zieht sich zusammen. Niemand wischt sich mit dem Taschentuch schnell über das Gesicht. Der Gehsteig liegt ziemlich hoch über der Straße. Der Mantel reicht dem Hausierer bis zu den Knöcheln. Aus dem Spalt unter der Ladentür dringt Seifenschaum. Die Flasche schwimmt fast aufrecht im Wasser. Fenster wechseln mit Türen ab. (H 13)

Durch die Figur des Hausierers wird die unerzählte Vorgeschichte verdeutlicht. Als Fremder an einem fremden Ort – *Er ist ein heruntergekommener Fremder (H 9)*, in dem er als Fremder wahrgenommen und behandelt wird – *Der Hausierer bemerkt aus den Augenwinkeln, wie man ihn aus den Augenwinkeln beobachtet (H 17)* und auch selbst wahrnimmt wie jemand, der fremd ist – *Die Geschichte geht von einer Person aus, die immer nur dazukommt und nie dazugehört (H 8)*, bietet seine Figur den optimalen Ausgangspunkt für die „nicht vorhandene“ Geschichte. Durch sein heruntergekommenes Äußeres und sein genaues Beobachten gleicht er einem hard-boiled Detektiv, welcher wiederum selbst des Öfteren in die Position eines Verdächtigen gerät – *Sein Gehaben, seine Blicke, sein Auftreten, sein Gang müssen so sein, daß sie geeignet sind, später Verdacht zu erregen (H 9)*. Sein Fremd-Sein gibt dem Autor Gelegenheit, eine übersteigerte Wahrnehmung darzustellen, wodurch scheinbar nebensächliche, alltägliche Gegenstände ins Blickfeld gerückt werden, die in einer Mordgeschichte jedoch potentiell Bedeutung erlangen können – *Die Mordgeschichte*

²⁵⁷ Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans. S.457. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. Bd.19. S.450-457.

verschweigt die wahre Beziehung der beschriebenen Gegenstände zueinander. Sie besteht in einem Versteckspiel der Sätze (H 8). Jeder Satz wird somit zu einem potentiell bedeutungsschweren Satz.

In Kapitel zwei, *Die erste Unordnung*, erfolgt schließlich der Mord, der die vermeintliche Ordnung zerstört, wodurch sich aber das im ersten Kapitel entstandene Unbehagen erklärt: *Schon in der Beschreibung der Ordnung stehen Sätze, die sich zwar scheinbar in die anderen Sätze einordnen, aber nachher ebensogut zu der künftigen Unordnung passen (H 26).* Die observierenden Wahrnehmungen des Hausierers machen ihn nun, da ein Mord geschehen ist, zur Detektivfigur, er ist derjenige, der innerhalb des Textes Bezüge herstellen muss, auch wenn diese dem Leser nicht mitgeteilt werden.

Die Rechtfertigung der schon vorher beschriebenen Gegenstände geschieht erst im Nachhinein durch den Mord. Durch den Mord werden Beziehungen hergestellt, oder es werden ausdrücklich Beziehungen verschwiegen, die im künftigen Hergang der Geschichte aufgedeckt werden sollen. Nur ein Satz fehlt. Um diesen Satz entsteht die Geschichte. Um diesen Satz entsteht der Fall. (H 27)

Im Reflexionstext des zweiten Kapitels werden nun verschiedenste Erzählmechanismen extrahiert, wie sie in einem konventionellen Kriminalroman direkt vor und nach der Tat üblicherweise angewendet werden. *Das Ermordungskapitel beginnt in der Regel mit der Beschreibung eines nebensächlichen Gegenstandes, der sich aber am künftigen Tatort befindet (H 27).* Gleichzeitig führt Handke dieses Strukturmodell im Erzähltext jedoch ad absurdum – der erste Satz des Erzähltextes lautet: *Das Wurstblatt hängt aus der Semmel (H 30).* Die Art der Wahrnehmungen und Beschreibungen hat sich durch den Mord nicht verändert – die Unordnung ist ebenso wie die vermeintliche Ordnung lediglich eine theoretische, beschriebene, deren Umsetzung innerhalb des Textes zwar sprachlich erfolgt, die Darstellungsweisen von Ordnung und Unordnung unterscheiden sich jedoch nicht. Durch die Verweigerung der Zusammenhänge entsteht eine gewisse Monotonie, aus dem ersten Kapitel bereits bekannte Bilder und Motive kehren von nun an immer wieder – als implizite Aufforderung an den Leser, Indizien zu sammeln, zu ordnen, und Bezüge selbst herzustellen. Diese *Ordnung der Unordnung* soll in Kapitel drei erfolgen:

Es geht jetzt darum, die Unordnung, die durch die Tat entstanden ist, zu ordnen, indem diese Unordnung aufgezählt und beschrieben wird. Die Aufzählung ist eine Aufzählung der

größtmöglichen Einzelheiten. Die Aufzählung möglichst vieler Einzelheiten dient der größtmöglichen Aussonderung. (H 46)

Diese Passage erinnert an Quinn, wie er Stillman Sr. durch die Strassen Manhattans folgt und dessen Handlungen detailliert beschreibt. Doch während Quinn auf der Suche nach dem Sinn hinter all diesen undurchschaubaren Vorgängen ist und Stillman Sr. versucht, den Dingen ihre Signifikanten im Sinne der Sprache Gottes zuzuordnen, sucht der Leser im *Hausierer* noch nach einer Geschichte und wird feststellen, dass es unmöglich ist, Einzelheiten auszusondern, da das Modell dieses Romans es darauf anlegt, jeden Satz als einen Satz darzustellen, der genau der eine sein könnte der fehlt, um der Geschichte einen Sinn zu geben. Auf der Ebene der Sprachkritik besteht hier eine Analogie zwischen den beiden Romanen – in jedem Fall werden feststehende Bedeutungen verweigert, wenn auch die Umsetzung der sprachphilosophischen Überlegungen im Text unterschiedlicher kaum sein könnte.

Jedes Objekt im *Hausierer* ist ein mögliches Indiz, jede Person der mögliche Mörder, die Anzahl der Varianten und Möglichkeiten ist groß. Die bisher erfolgten Beschreibungen in Handkes Mordgeschichte beziehen sich jedoch lediglich auf Wahrnehmungen der alltäglichen Wirklichkeit, deren Ordnung durch den Mord gestört wurde, wobei im vierten Kapitel, *Die Entlarvung der Anfangs gezeigten Ordnung*, darauf hingewiesen wird, dass es diese vermeintliche Ordnung tatsächlich nicht gab:

Daß vor dem Mord eine scheinbare Ordnung gezeigt wurde, ist nur die List der Mordgeschichte gewesen. Diese Ordnung erschien nur jemandem, der dazukam, als Ordnung. [...] Dadurch, daß der Mord die Ordnung entlarvte, kam die Zeit ins Spiel, das heißt, die Zeit, die war, bevor der Fremde dazukam, und in der die Voraussetzungen für die Unordnung entstanden. [...] Die Ordnung, die sich den Sinnen zeigte, kann es wirklich nie gegeben haben. (H 61)

Durch diese Klarstellung wird deutlich, dass *Der Hausierer* das Modell und den Weltentwurf des hard-boiled Detektivromans nachzeichnet, in dem sich die Ursachen für ein Verbrechen erst durch das Aufdecken von persönlichen Verstrickungen und das Erfassen von gesellschaftlichen Zusammenhängen rund um das Opfer herauskristallisieren. Die beharrliche Suche nach dem einen Satz, der die in Unordnung gebrachte Wirklichkeit wieder in einen Zustand der Ordnung zurückführen kann, steht dazu scheinbar in krassem Gegensatz.

Als Fremder, Dazugekommener, fühlt sich der Hausierer berechtigt Fragen zu stellen – *Als Außenstehender kann er ungezwungen fragen. Ein Dazukommender ist neugierig. Er möchte selbstverständlich die Verhältnisse kennenlernen (H 64)*, und wie der Detektiv im Zuge seiner Ermittlungen, stößt auch er auf Widerstand bei den Befragten – *In diesem Kapitel der Mordgeschichte stößt der Fragende nur auf Hindernisse (H 64)*. Ein in den Beschreibungstext eingebauter, kursiv gedruckter, Satz bringt in diesem Kapitel schließlich auch die Frau ins Spiel, die den Kenner von Kriminalgeschichten einen Bezug zur obligatorischen femme fatale des hard-boiled Genres herstellen lässt, gegen deren Ausstrahlung auch der Detektiv nicht immun ist und die sich oft als schuldig erweist – *Immer hat auch eine Frau mit der Geschichte zu tun (H 68)*. In Kapitel fünf, *Die Verfolgung*, entfernt sich der Text schließlich von den Wahrnehmungsbeschreibungen der alltäglichen Wirklichkeit, da der Fragende, der sich durch List nicht von seinen Nachforschungen hat abhalten lassen, nun selbst zu einem Verfolgten wird – *so werden jetzt Handlungen gesetzt, die gewaltsam sein Urteil unmöglich machen sollen, indem sie sich unmittelbar gegen seine Person richten und versuchen, durch seine Beseitigung allen Fragen ein Ende zu machen (H 79)*. Im Erzähltext finden sich nun die Wahrnehmungen eines sich verfolgt Fühlenden, der alles, was er sieht, auf sich selbst bezieht. Die scheinbare Gefahr und mit ihr die Beklemmung wachsen im Verlauf des Erzählten, denn der Leser weiß bereits aus dem Reflexionstext – *das Ende der Verfolgung wird der Versuch des Verfolgers sein, ihn zu erreichen (H 82)*. Nach offenbar erfolgreich beendeter Verfolgung befindet sich der Hausierer in Kapitel sechs, *Die Befragung*, in der Gewalt mehrerer Personen von unbekannter Identität – *Der Befragte, an dieser Stelle der Mordgeschichte, ist entweder in der unpersönlichen Gewalt eines Gesetzes oder in der ungesetzlichen Gewalt einer Person, die die Folgen selbstherrlich setzen kann. Aber auch das Gesetz wirkt als Erpressung (H 104)*. Die Befragung erfolgt ausgesprochen gewaltsam, und durch Hinweise auf schalldichte Türen und Protokolle, die geschrieben werden, entsteht doch sehr stark der Eindruck, der Hausierer befinde sich in der Gewalt der Polizei – was dem hart gesottenen Detektiv durchaus des Öfteren widerfährt und wodurch wiederum eine Parallele zu *The Long Good-Bye* hergestellt werden kann: In Chandlers Roman wird Philip Marlowe von einem Polizei-Captain während eines Verhörs brutal geschlagen, grundlos eingesperrt und kommt wieder frei, ohne ausgesagt zu haben. Entsprechend entwickelt auch Handke sein Modell weiter – *Dieser Abschnitt, zumindest in der*

Mordgeschichte, endet in der Regel so, daß es dem Befragten gelingt, ohne Antwort oder ohne richtige Antwort davonzukommen, wobei schließlich er es ist, der Gewalt anwendet, eben um davonzukommen (H 107). Nach diesem vorläufigen Höhepunkt der Spannung, während dessen die *Formgesetze der Mordgeschichte die alltägliche Wirklichkeit verdrängt (H 124)* hatten, kommt nun *die Wirklichkeit wieder ins Spiel (H 124)*, was in Kapitel sieben, *Die scheinbare Wiederkehr der Ordnung und die Ereignislosigkeit vor der zweiten Unordnung*, der Fall ist, in dem es zunächst scheint, als sei die Aufklärung des Verbrechens endgültig fehlgeschlagen. Nichts geschieht. Es herrscht eine Art stumpfsinniger Langeweile, die der *Vorbereitung der Beschreibung der zweiten Unordnung (H 143)* dient, die schließlich in Kapitel acht in Form eines zweiten Mordes eintritt. Dieser zweite Mord muss sich in der Beschreibung vom ersten unterscheiden, und so *stirbt das Opfer nicht in der Gegenwart von Zeugen, [...] sondern allein (H 143)*, der Mord wird also erst entdeckt, als das Opfer gefunden wird, was erst am Ende dieses Kapitels geschehen soll. Davor wechseln sich intime Szenen des Hausierers mit der Frau und Beschreibungen des potentiellen Tatortes und des Opfers kontrapunktierend ab – die Erzählweise gewinnt dadurch an Tempo, die Spannung soll wieder steigen. Die Frau wird unweigerlich mit der Tat in Verbindung gebracht, ob sie Opfer, Täter, oder bloß eine Verdächtige ist, bleibt noch ein Rätsel. Bei der Leiche – *Sie muss den Mörder gekannt haben und [s]ie hat zuviel gewußt (H 161)*, handelt es sich jedenfalls um eine Frau. Als der Hausierer im neunten Kapitel, *Die falsche Entlarvung*, erneut in Verdacht gerät, den Mord begangen zu haben, da er die Person ist, die *zuletzt mit dem Opfer gesehen worden (H 163)* ist und die möglicherweise auch die Leiche gefunden hat – *Ein Hausierer neben einem Toten ist von vornherein verdächtig (H 166)*, erhärtet sich der Verdacht, dass es sich bei der Ermordeten um jene Frau handelt, mit der er ein Verhältnis hatte. Alle Umstände sprechen gegen den Hausierer, es kommt zum Verhör, um ihm den einen, entscheidenden Satz zu entlocken, der alle Zweifel beseitigt: das Geständnis – *In der Mordgeschichte kann man jedoch sicher sein, daß der, der besonders schuldig erscheint, unschuldig ist, und am Ende dieser Stelle in der Geschichte stellt sich das auch heraus (H 165f).* Der Hausierer ist nun also, wie auch der Detektiv der hard-boiled detective story so oft, gleichzeitig Verdächtiger und Ermittler, *der nach der Lücke in den Beweisen sucht (H 166)*, um sich von dem Verdacht zu befreien. Um diese Lücke zu finden, besteht das Kapitel zehn, *Die Ruhe vor der Entlarvung*, aus Reflexionen des Detektivs, in denen alles, *was durch die*

Beschreibung schon bekannt ist, [...] noch einmal durchgespielt (H 175) wird. Der Ermittler lässt in Gedanken alle Ereignisse noch einmal revue passieren, auf der Suche nach Widersprüchen – *Es wird nach dem Zeichen gesucht, das übersehen wurde (H 176)*, welches in der Regel schließlich durch einen Zufall gefunden wird. Für den Leser soll deutlich gemacht werden, dass der Detektiv die Lösung gefunden und die *eindeutigen Beziehungen zwischen den Gegenständen hergestellt* hat, *aber die Nennung dieser Beziehungen wird aufgeschoben für die Entlarvung (H 177)*, um die Spannung zu steigern. Der Erzähltext dieses Kapitels beginnt mit demselben Zitat Raymond Chandlers, das auch dem Roman vorangestellt ist. In dem nunmehrigen Zusammenhang kann dieses auch als Metapher interpretiert werden – für eine Aufklärung des Falles, der ins Leere zu laufen scheint, bedarf es einer Füllung dieser Leere mit Bedeutungen. Die am Beginn herrschende statische Ruhe erfährt, nachdem der Hausierer die Lösung gefunden hat, einen Wechsel hin zu Handlung und Bewegung – *Er zieht den Mantel an und macht sich auf den Weg (H 184)*, um in dem nun folgenden, elften Kapitel, *Die Entlarvung*, den Täter zu stellen. Die Überführung des Schuldigen erfolgt, wie der erste Mord, in Gesellschaft, und auch hier geht diesem Höhepunkt eine scheinbare Ordnung voraus – *Die Wirkung der Entlarvung ist umso größer, je spielerischer und sorgloser die gegenwärtige Ordnung ist (H 185)*, daher erfolgt sie optimaler Weise während einer Geselligkeit oder eines Festes, zumeist auch in *geschlossenen Räumen (H 192)*. Der Täter soll nun mit einer List dazu gebracht werden, sich zu versprechen und somit seine Schuld einzugestehen. Der dadurch entstandene Schrecken und die Verlegenheit der Anwesenden geben dem Täter die Gelegenheit, die Gesellschaft in seine Gewalt zu bringen. In dem Vorhaben, die Zeugen zu beseitigen, wiegt er sich nun in Sicherheit und *klärt die noch ungeklärten Fragen. Er nennt, wie es die Regel der Mordgeschichte verlangt, Ursache und Ziel seiner Handlungen, weil nach seiner Ansicht keiner seiner Zuhörer mehr die Gelegenheit haben wird, das Gehörte mitzuteilen (H 187)*. Hierin erliegt der Schuldige jedoch einer weiteren List des Ermittlers, der somit das benötigte, vollständige Geständnis vor Zeugen erwirkt hat und nun seinerseits versucht, den Täter zu überwältigen. Dieser *versucht zu fliehen oder gibt auf (H 187)*. Da in diesem Roman der Schuldige einen Fluchtversuch unternimmt, muss die Geschichte notwendiger Weise mit seinem Tod enden – in diesem Falle wird er erschossen. *Der Tod des Mörders beendet den Fall (H 187)*. Im zwölften und letzten Kapitel, *Die endgültige Wiederkehr der Ordnung*, soll schließlich gezeigt werden, dass eine Rückkehr in die

alltägliche Wirklichkeit stattgefunden hat, welche *keine Geschichte mehr hergibt* (H 201). Der Erzähltext besteht hier bloß aus einem einzigen Satz – *Die Kinder spielen schon den Mord* (H 201), was wiederum als Hinweis darauf gedeutet werden kann, dass, obwohl eine eventuell bestehende Unordnung nicht mehr gezeigt wird, es in einer solchen Gesellschaft auch keine tatsächliche Ordnung geben kann.

Betrachtet man die Struktur des *Hausierer* also genauer, so wird deutlich, dass Peter Handke in der Anordnung der Kapitel und in den reflexiven Textpassagen den Aufbau des konventionellen hard-boiled Kriminalromans detailliert nachzeichnet. Das Modell dieses Genres wird hier keineswegs unterwandert, sondern durch die Aufzählung der verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung verdeutlicht. Die Methode, die Handlungsvorgänge innerhalb des Erzähltextes in detaillierte Momentaufnahmen zu zerstückeln und aneinanderzureihen²⁵⁸, und somit einen linearen Handlungsverlauf zu verweigern, unterwandert jedoch sehr wohl die Gesetze des Genres – die für den herkömmlichen Kriminalroman typische und konstituierende analytische Struktur, die das schrittweise Aufdecken einer Vorgeschichte, in welcher der Konflikt der zur Tat geführt hat begründet liegt, vorsieht, verlangt nach einem linearen, für den Leser nachvollziehbaren Handlungsverlauf, und ein solcher ist in *Der Hausierer* definitiv nicht gegeben. Auch nach dem Ende des Romans, der auf formaler Ebene zwar konventionell schließt, aber dennoch alle Möglichkeiten der tatsächlichen Kriminalhandlung offen lässt, bleibt für den Leser das Rätsel bestehen.

Dennoch ist die Verabschiedung bzw. die Zerstörung der Geschichte, wie Handke sie postuliert hatte, in *Der Hausierer* nicht konsequent durchgeführt, denn auch *wenn der Rezipient nie in der Lage sein wird, eine ganz kohärente Geschichte aus dem Satzmaterial zusammenzusetzen, kann auf seine Fabulierlust nicht verzichtet werden*²⁵⁹.

Durch die Verwendung des Modells des Kriminalromans werden innerhalb des Textes immer wieder Assoziationen an bekannte Detektivgeschichten geweckt, bedient Handke sich einer Geschichte, die er selbst nicht erzählen möchte. Auch der Protagonist bekommt, durch die Einbettung in die Zusammenhänge einer Kriminalhandlung, in der Phantasie des Lesers mitunter den Charakter des typischen hard-boiled Detektivs zugeschrieben. Der Mythos, der rund um die Figur des Detektivs besteht, wird durch die

²⁵⁸ vgl. Köpnick, S.116.

²⁵⁹ Köpnick, S.103.

rein formale Ausarbeitung des Stoffes und den Verzicht auf die Charakterisierung des Protagonisten nicht zerstört, sondern bleibt, im Sinne Roland Barthes, gerade durch den betonten Formalismus erhalten:

[J]e mehr ein System spezifisch in seinen Formen definiert ist, desto mehr ist es der historischen Kritik gefügig. Ein bekanntes Wort parodierend, würde ich sagen, daß ein wenig Formalismus von der Geschichte entfernt, aber daß sehr viel Formalismus zu ihr zurückführt.²⁶⁰

Obwohl also die wesentlichen Handlungselemente außerhalb des Textes stehen, baut *Der Hausierer* stark auf der schon bekannten, allgemeinen Geschichte und den Zusammenhängen des Kriminalgenres auf. Ohne diese Verbindung wäre Handkes Roman nicht denkbar, er bleibt somit *im ganzen gesehen so stark auf die Tradition ausgerichtet, daß von einem radikalen Bruch mit dieser nicht die Rede sein kann²⁶¹*. Laut Reinhard Priessnitz, der Handke und dessen Werk äußerst kritisch betrachtet, könne die Verwendung eines literarischen Modells auch kein tatsächliches Experiment zu Tage fördern, da die experimentelle Literatur unter anderem dadurch gekennzeichnet sei, *dass sie auf die etablierten grossformen in der regel verzichtet [...] weil diese mit ihren methoden nicht vereinbar sind*. Experimentelle Techniken seien nicht übertragbar, *sie in herkömmliche lyrische oder epische formen einzupassen, hiesse, eben jenen zusammenhang wiederherzustellen, aus dem sie mit aller anstrengung auszubrechen trachteten.²⁶²*

Durch den betonten Formalismus des Werkes werden die Regeln des konventionellen Kriminalromans nicht aufgebrochen oder unterwandert, sondern vielmehr deutlich hervorgehoben. Die Intention des Autors war es durchaus, gewisse Klischees und Darstellungsformen zu verdeutlichen. So scheint es zunächst, als wäre der Roman, vor allem wegen des vorhandenen konventionellen Schlusses, keiner der von Tani festgelegten Kategorien des Anti-Kriminalromans zuzuordnen. Da *Der Hausierer* jedoch wesentlich komplexer aufgebaut ist, als es eine reine Strukturanalyse aufzuzeigen vermag, wäre dieser Schluss allzu voreilig. In den folgenden Kapiteln dieser Arbeit soll daher auf die unterschiedlichen Ebenen von Identitäts-,

²⁶⁰ Barthes, Roland: Der Mythos heute, S.89. In: Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964. S.85-151.

²⁶¹ Köpnick, S.104.

²⁶² Priessnitz, Reinhard: Tribut an die Tradition: aspekte einer postexperimentellen literatur. S.177. In: Priessnitz, Reinhard: literatur, gesellschaft etc. Linz; Wien: edition neue texte, 1990. S.174-201.

Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsdarstellung und auf intertextuelle und metafiktionale Verfahren eingegangen werden, die dem *Hausierer* eingeschrieben sind. Selbst Reinhard Priessnitz gesteht Handke ein Gelingen seines Experiments zumindest in Bezug auf einen Aspekt zu:

*handke orientiert seine darstellungsmöglichkeit an der unmöglichkeit der bislang möglichen darstellungswirklichkeiten, vice versa, und dringt in eine neue wirklich vor, in der die gesamtheit der erzählten dinge auch die möglichkeiten der erzählten dinge sind, und das ist recht interessant, [...].*²⁶³

2.8. Identität und Entfremdung – der subjektive Blick

*Ich will sagen, daß genau diese Erlebnisse, die man als Heranwachsender hat, die oft rein magischen Erlebnisse von Angst, damals wichtig waren, daß mir die Gegenstände da als Anlässe für eine Existenzangst dienten. Die Gegenstände waren natürlich klein und rustikal, aber das psychische Abbild, das war mir wichtig, daß sie eigentlich Zeichen waren für psychische Situationen, sonst wäre ich zum Beispiel nie fasziniert gewesen von Robbe-Grillet.*²⁶⁴

Der Hausierer ist in seiner Schreibweise sehr stark vom französischen Nouveau Roman und insbesondere von den Romanen Alain Robbe-Grillet inspiriert, weshalb an dieser Stelle kurz auf die Eigenheiten dieser Gattung und vor allem auf Robbe-Grillet's Auffassung von einer neuen Literatur eingegangen werden soll. Hier finden sich auch richtungsweisende Anstöße für Handkes eigene theoretische Überlegungen bezüglich Literatur und seine Schreibweise der frühen Schaffensperiode.

2.8.1. Alain Robbe-Grillet und der Nouveau Roman

Der Nouveau Roman entstand in Frankreich in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts und stellt eine experimentelle Form des Romans dar, die unter anderen an James Joyce und Marcel Proust anknüpft und deren Wurzeln bis zu Flaubert und Stendhal

²⁶³ Priessnitz, Reinhard: Peter Handke: *Der Hausierer*, S.165. In: Priessnitz, Reinhard: *literatur, gesellschaft etc.* Linz; Wien: edition neue texte, 1990. S.164-165.

²⁶⁴ Durzak, Manfred: Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung: Gespräch mit Peter Handke. S.324. In: Durzak, Manfred: *Gespräche über den Roman: Formbestimmungen und Analysen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976. S.314-343.

zurückverfolgt werden können. Als Wegbereiterin gilt Nathalie Sarraute, die gemeinsam mit Alain Robbe-Grillet und Michel Butor eine der wichtigsten Vertreterinnen dieser Gattung ist. Es handelt sich hierbei keineswegs um eine homogene Bewegung, gemeinsam war den Autoren jedoch die Ansicht, dass sich der herkömmliche Roman in einer Krise befinde. Die daraus folgende Loslösung von dessen Strukturen und die Suche nach neuen Formen, die dem veränderten Menschen- und Weltbild ihrer Zeit besser entsprachen, teilten sie ebenfalls. Die Nouveaux Romanciers verabschiedeten daher die auktoriale Erzählperspektive und lösten sich *von einem realitätsorientierten, von bestimmten Gestalten getragenen Handlungsverlauf und Geschehniszusammenhang*.²⁶⁵ Zusammenfassend findet sich in Metzlers Literaturlexikon folgende, allgemeine Charakteristik der Darstellungsweisen im Nouveau Roman:

*Die Kategorien von Raum und Zeit werden überspielt; in der Darstellung fallen die Welt der Erscheinungen und die Ebene der Sinnbezüge auseinander, Oberflächen- und Tiefenstruktur divergieren. Der N[ouveau] r[oman] bildet einen Realitätsunabhängigen, eigenen Sinnkosmos, in dem die Dinge ein isoliertes, von der Kausalität befreites Gewicht erhalten. Die Dingwelt wird mit laboratoriumsähnlicher Distanziertheit registriert, der Erzählvorgang ebenso in Frage gestellt wie die Möglichkeit des Schreibens überhaupt.*²⁶⁶

Von den Vertretern des Nouveau Roman wurde Alain Robbe-Grillet am meisten Beachtung von den Kritikern geschenkt, was nicht zuletzt daran liegt, dass er von Beginn seiner literarischen Tätigkeit an theoretische Schriften und Zeitschriftenaufsätze verfasste, in welchen er seine Romanpraxis erklärte und auch gegen Angriffe verteidigte. Die Aufmerksamkeit des Lesepublikums bezüglich seiner Romane war allerdings wesentlich geringer als jene der Kritik, da Innovationsbestreben und die Entwicklung neuer Erzählformen bekanntlich die Erwartungen des durchschnittlichen Lesers häufig frustrieren. Die wichtigsten Zeitschriftenaufsätze des Autors aus den Jahren 1955 bis 1963 wurden 1963 in dem Sammelband *Pour un Nouveau Roman* veröffentlicht, wobei diese Absichtserklärungen und Verständnishilfen für den Leser in sich auch oft widersprüchlich sind. Im Grunde strebte Robbe-Grillet danach, Romane als autonome Wortkunstwerke zu schaffen, deren Verwirklichung allein in der Form

²⁶⁵ Schweikle, G.; Schweikle, I. (ed.): Metzler Neues Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen. 2. Aufl. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. S.329.

²⁶⁶ Metzler Literaturlexikon, S.329.

stattfindet.²⁶⁷ Er sprach sich dezidiert gegen den bürgerlichen Roman nach Balzacs Vorbild aus, gegen psychologische Charakterzeichnung, Milieubeschreibung und die Darstellung bestimmter Leidenschaften, die den Verlauf des Plots und die Konzeption des gesamten Werkes bestimmen – all jene Elemente, die im allgemeinen Bewusstsein einen „guten“ Roman ausmachen und daher auch die Zustimmung des Publikums finden. Für Robbe-Grillet war die Vorherrschaft des traditionellen Romans nicht verwunderlich, er sah die Ursache darin, dass *[t]he raw material – the French language – has undergone only very slight modifications for three hundred years* und dass *our intellectual civilization has remained much the same*²⁶⁸, daher leide auch die Kunst des Romans unter Stagnation. Wenn Robbe-Grillet sich also für eine Innovation des Romans aussprach, so war ihm sehr wohl bewusst, dass eine erneuerte Form gegen den seit langem etablierten, herkömmlichen Roman antreten müsse und daher alle Vertreter des Buchmarktes – *the entire caste-system of our literary life*²⁶⁹ – die Leser inklusive, zunächst gegen sich aufbringen würde. Denn da die Gegenwart an den Normen der Vergangenheit gemessen würde, hätten es selbst die Spezialisten auf dem Gebiet der Literatur schwer, aus dem alten Trott auszubrechen:

*Even the least conditioned observer is unable to see the world around him through entirely unprejudiced eyes. Not, of course, that I have in mind the naive concern for objectivity which the analysts of the (subjective) soul find it so easy to smile at. Objectivity in the ordinary sense of the word – total impersonality of observation – is all too obviously an illusion. But freedom of observation should be possible, and yet it is not.*²⁷⁰

Robbe-Grillet wandte sich gegen die Metaphern- und Symbolbeladenheit der Dinge und Gesten, welche ein *universe of „signification“ (psychological, social, functional)*²⁷¹ bildeten und als Zeichen feststehende Bedeutungen und Verweiszusammenhänge etabliert hatten. Um seinen Standpunkt zu verdeutlichen, nahm er das in den 1950er Jahren noch relativ junge Medium Film zu Hilfe, welches Objekte der alltäglichen Realität visuell darstellt und dem Rezipienten daher hilft, die Dinge losgelöst von ihren

²⁶⁷ vgl. Hovorka, Judith: Vom Nouveau Roman zur Nouvelle Autobiographie: Alain Robbe-Grillet & Marguerite Duras. Dipl.Ar., Wien, 2002. S.27f.

²⁶⁸ Robbe-Grillet, Alain: A Future for the Novel. S.227. In: McNees, Eleanor: The Development of the Novel: Literary Sources & Documents. Volume III. The Banks, Mountfield: Helm Information Ltd, 2006. S.226-231.

²⁶⁹ Robbe-Grillet: A Future for the Novel, S.227.

²⁷⁰ Robbe-Grillet: A Future for the Novel, S.228.

²⁷¹ Robbe-Grillet: A Future for the Novel, S.229.

konventionellen, gewohnten Darstellungsformen und Sinnbezügen zu betrachten. Die Objekte, Gesten und Bilder könnten so ihre eigene, eigenständige Realität wieder herstellen und enthüllten gleichzeitig den ungewohnten Aspekt dieser reproduzierten Welt, was der tatsächlichen, ungewohnten Natur der realen, uns umgebenden Welt wesentlich besser entspräche als konventionelle schriftstellerische Darstellungsformen. Um einen unmittelbaren Zugang zu ermöglichen, müssten die Objekte und Gesten zunächst durch ihre Präsenz überzeugen und diese Präsenz müsse sich gegen erklärende Theorien durchsetzen, die versuchen würden, sie in ein System von Referenzen einzubinden. Die Theorie dieses Autors als früher Ausdruck einer postmodernen Weltsicht gründet bereits auf der Verweigerung, feststehende Bedeutungszusammenhänge anzuerkennen und besteht darauf, dass in einer Welt der Entfremdung Bedeutungen nur provisorisch sind und daher nur durch den unmittelbaren Zusammenhang vorübergehend deutlich gemacht werden können:

*No longer will objects be merely the vague reflection of the hero's vague soul, the image of his torments, the shadow of his desires. Or rather, if objects still afford a momentary prop to human passions, they will do so only provisionally, and will accept the tyranny of significations only in appearance – derisively, one might say – the better to show how alien they remain to man.*²⁷²

Der Roman, der eine Ideologie und eine Moral transportiert und der eine Realität darstellt, die nur über den Menschen und psychologisch tiefgehende Charakterdarstellung vermittelt werden kann, wird also von Robbe-Grillet vehement abgelehnt, um einer erneuerten, der Zeit angemesseneren Schreibweise den Weg frei zu machen. Ein Element, das den modernen Menschen radikal vom Roman der Balzac'schen Tradition trennt, sei nämlich äußerst offensichtlich: *it is the destitution of the old myths of "depth"*²⁷³. Im zukünftigen Roman sollten daher Gesten und Dinge zunächst einfach *da* sein, bevor sie *etwas* sind. In seiner Schreibweise strebt Robbe-Grillet eine *metaphernlose Beschreibung der Dingwelt* an, die *dem Menschen nicht mehr funktional zugeordnet ist*²⁷⁴, die Dinge sollen ohne tiefere Sinnzusammenhänge so präsentiert werden, wie sie existieren und wahrgenommen werden. Der die Dinge betrachtende Mensch ist somit nicht mehr Sinngebende Instanz, sondern nimmt diese

²⁷² Robbe-Grillet: A Future for the Novel, S.229f.

²⁷³ Robbe-Grillet: A Future for the Novel, S.230.

²⁷⁴ Wellershoff, Irene: Innen und Außen: Wahrnehmung und Vorstellung bei Alain Robbe-Grillet und Peter Handke. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980. S.11.

mit seinen Sinnen lediglich an der Oberfläche wahr und beschreibt sie. Diese Beschreibungen gleichen dem langsamen Schwenk einer Kamera, die Objekte, ihre Beschaffenheit und Konstellationen zueinander langsam und emotionslos erfasst. Die Romane, die Robbe-Grillet zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit verfasste, *Les gommages*, 1953, *Le voyeur*, 1955, *La jalousie*, 1957 und *Dans le labyrinthe*, 1959, werden aus diesem Grunde auch der Kategorie der *Romane des Blicks*²⁷⁵ zugeordnet. Die kühlen Beschreibungen der Dinge, denen der Mensch fremd gegenübersteht, wurden von Roland Barthes und anderen Kritikern zunächst als objektive Schreibweise interpretiert, was sicherlich nicht zuletzt aus der unpersönlichen Darstellung der Protagonisten resultierte, welche nicht näher beschrieben und charakterisiert werden. Dass Objektivität jedoch nicht allein aus einer emotionslosen und unpersönlichen Darstellungsweise entsteht, wurde anhand der Romane bald deutlich. Robbe-Grillet's Dingbeschreibungen in den Romanen des Blicks sind vielmehr der *Ausdruck subjektiver Wahrnehmung*²⁷⁶ eines Protagonisten, für den Irene Wellershoff den Begriff *personales Medium* verwendet, da die Romanperson nicht beschrieben wird und nur als *Blick vorhanden ist, durch den der Leser die fiktionale Welt sieht*²⁷⁷. Die Dinge werden also im Bewusstsein des personalen Mediums sehr wohl der subjektiven Wahrnehmung entsprechend ausgewählt, umgekehrt lässt sich durch die Art der Darstellung der Dinge auf das wahrnehmende – fiktive – Subjekt und seine Situation schließen. *Da also im Wahrgenommenen der Wahrnehmende erscheint, sind auch Robbe-Grillet's Dingwelten als Bewußtseinswelten zu verstehen.*²⁷⁸

Die detaillierte, scheinbar objektive Beschreibung der Dinge aus tatsächlich subjektiver Perspektive, welche mit den Kommentaren einer auktorialen Erzählinstanz unvereinbar ist, soll den beschriebenen Dingen also eine unmittelbare Präsenz, ein „Da-Sein“ ermöglichen. Für Robbe-Grillet verdeutlicht der Prozess der Ermittlung in einer beliebigen Kriminalgeschichte durch den Gegensatz von Interpretationsarbeit und der bloßen Darstellung von Indizien genau diese Idee. Während der Inspektor nach Bezügen und Zusammenhängen sucht, die eine Erklärung ermöglichen, werden seine Theorien ständig durch unvorhersehbare Wendungen gestört, daher muss immer wieder auf Objekte als untrügbare Indizien zurückgegriffen werden:

²⁷⁵ Wellershoff, S.10.

²⁷⁶ Wellershoff, S.14.

²⁷⁷ Wellershoff, S.12.

²⁷⁸ Wellershoff, S.16.

*And we keep going back to the recorded evidence: the exact position of a piece of furniture, the shape and frequency of a fingerprint, the word scribbled in a message. We have the mounting sense that nothing else is true. Though they may conceal a mystery, or betray it, these elements which make a mockery of systems have only one serious, obvious quality, which is to be there.*²⁷⁹

Unter den Romanen des Blicks finden sich denn auch einige experimentelle Varianten des Kriminalromans. So soll zum Beispiel in *Les gommés* der Agent Wallas einen Mordfall aufklären, der tatsächlich nie stattgefunden hat und missverstandene Indizien bringen ihn dazu, am Ende des Romans selbst einen Mord zu begehen. Da dies bereits im Prolog geklärt wird, ist der Leser zudem in seinem Wissen dem Detektiv voraus.²⁸⁰ Auch bei *Le voyeur* handelt es sich um eine Variation des Kriminalschemas, in der aus der Perspektive des Täters berichtet wird, die Beschreibung der Tat ausgespart bleibt und die sich durch *exakte, photographische Beobachtung der Dinge*, sowie das *Aussparen von Gefühlen, Metaphern etc.*²⁸¹ auszeichnet.

2.8.2. Handke und der Einfluss Robbe-Grillet

In Peter Handkes Romanen und den Theorien der Anfangszeit seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist eine eindeutige Anlehnung an Alain Robbe-Grillet und den Nouveau Roman auszumachen. Dieser Umstand lässt sein Schreiben und seine Postulate etwas weniger originell erscheinen, als man vielleicht auf den ersten Blick vermuten würde. Sigrid Schmid-Bortenschlager nennt daher auch den *Hausierer* ein *Robbe-Grillet Re-Make*, in dem Handke den Anregungen des Franzosen *teilweise blindlings* folgt – nicht nur verfremdet er das Modell des Kriminalromans, wie Robbe-Grillet es in *Le voyeur* vorgemacht hatte, auch die *Methode des Kamera-Blicks und der Aussparung der Vermenschlichung*²⁸² wurden übernommen. In seinem theoretischen Programm wandte Handke sich ebenfalls unter dem Einfluss Robbe-Grillet gegen die Phantasie und gegen die Geschichten, die ihm nur bereits Bekanntes vermitteln würden und ihm daher nichts

²⁷⁹ Robbe-Grillet: A Future for the Novel, S.230.

²⁸⁰ vgl. Hovorka, S.34f.

²⁸¹ Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Konstruktive Literatur: Gesellschaftliche Relevanz und literarische Tradition experimenteller Prosa-Großformen im deutschen, englischen und französischen Sprachraum nach 1945. Bonn: Bouvier, 1985. S.85.

²⁸² Schmid-Bortenschlager, S.122.

zu sagen und mit ihm auch nichts mehr zu tun hätten, nicht einmal mehr unterhaltsam seien. Um Neuigkeiten zu vermitteln sei die Methode des Geschichten-Erfindens unbrauchbar geworden:

Die Fiktion, die Erfindung eines Geschehens als Vehikel zu meiner Information über die Welt ist nicht mehr nötig, sie hindert nur. Überhaupt scheint mir der Fortschritt der Literatur in einem allmählichen Entfernen von unnötigen Fiktionen zu bestehen. Immer mehr Vehikel fallen weg, die Geschichte wird unnötig, das Erfinden wird unnötig, es geht mehr um die Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nicht sprachlichen, und dazu ist es nicht mehr nötig, eine Geschichte zu erfinden. [...] Ich möchte gar nicht erst in die Geschichte »hineinkommen« müssen, ich brauche keine Verkleidung der Sätze mehr, es kommt mir auf jeden einzelnen Satz an.²⁸³

Die Wirklichkeit, sei sie politisch oder gesellschaftlich, könne von der Literatur überhaupt nicht dargestellt werden, unter anderem deshalb, weil viele Dinge dieser Wirklichkeit, seit dem zweiten Weltkrieg insbesondere, so sehr mit Bedeutungen aufgeladen seien, dass sie zu Floskeln degradiert wurden und daher literarisch nicht mehr verwertbar sind. In der Literatur müssten die festgesetzten Bedeutungen dieser Wörter zerstört werden, um die Dinge aus ihren Zusammenhängen zu lösen und sie für sich betrachten zu können. Eine allgemeine Wirklichkeit darzustellen sei weder möglich, noch gehöre dies zu seinen Zielen als Autor, meint Handke. Ihm gehe es allein darum, seine eigene Wirklichkeit zu zeigen, wofür die vorgegaukelte Idylle einer Phantasiegeschichte völlig unbrauchbar sei. Er erwarte *von der Literatur ein Zerschlagen aller endgültig scheinenden Weltbilder*²⁸⁴, habe erkannt, dass er sich durch Literatur und Lektüre selbst ändern und bewusster leben könne und sei auch überzeugt, durch seine Literatur andere ändern zu können, so wie seine Vorbilder Kleist, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Faulkner und Robbe-Grillet sein eigenes Bewusstsein von der Welt geändert haben. Handke bezeichnet sich selbst als *Formalisten* und *Ästhet*, als jemanden, der nach *neuen Methoden der Weltdarstellung* suche – als *Bewohner des Elfenbeinturms*²⁸⁵.

In diesem Sinne müssten die Darstellungsmethoden und Modelle ständig erneuert werden, um nicht zur unreflektierten Manier zu verkommen und somit ihre Wirkung einzubüßen. Gleichzeitig bringt der Autor seine Methoden und Themen von Beginn an

²⁸³ Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S.24.

²⁸⁴ Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S.20.

²⁸⁵ Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S.26.

eng mit seinem eigenen Ichbewusstsein und seinem persönlichen Verhältnis zur Welt in Verbindung, das sehr stark von Erfahrungen der Angst und des Schreckens geprägt ist:

Das ist für mich ein Grunderlebnis in diesen Geschichten; die würd ich nie schreiben, wenn ich das nicht hätte.[...] Das Phänomen beim Kind, das Ichgefühl, was das für ein erschreckendes Gefühl ist, daß ein Ich da ist, das kommt in der Philosophie überall vor, aber das wirkt für mich immer noch, das ist einfach für mich ein Antrieb zum Schreiben; das ist auch ein Antrieb zum Erkennen, zum Schauen, ein Antrieb, etwas in Distanz zu bringen, in Beziehungen.²⁸⁶

Ichbewusstsein und das Erleben der Welt, auch der ihn umgebenden Dingwelt, stehen für Handke keineswegs in einem harmonischen Bezug zueinander, sondern sind mit Angst und Schrecken verbunden – *sie sind auseinandergerissen, nicht in einem Identitätserlebnis vermittelt, sondern als Kollision in einem Schockerlebnis²⁸⁷*. Dieses Schockerlebnis, welches das Kind laut Lacan im Spiegelstadium erfährt, ist bei Handke zu einer Extremform der Negation und der Entfremdung gesteigert. In seiner Literatur äußert sich diese Schreckerfahrung durch Handlungsmotive, welche Bedrohung und Gefährdung konkret verdeutlichen²⁸⁸, wobei allerdings keineswegs eine psychologische Deutung innerhalb der Geschichten unternommen wird – das Erleben des Subjekts und seine Wahrnehmung der äußeren Welt wird lediglich beschrieben. In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und den darauf folgenden Romanen sind Schrecken und Entfremdung anhand von näher charakterisierten Protagonisten dargestellt und Handke vollzieht eine Schrittweise Absage an sein eigenes erzählerisches Programm der frühen Jahre, indem er kohärente Geschichten erzählt.

Der Hausierer stellt innerhalb der Werke Handkes insofern eine Ausnahme dar, als er sich auf ein bereits bestehendes literarisches Modell stützt und damit versucht, seine Theorien und Ideen, insbesondere die Absage an die kohärent erzählte, phantasievoll ausgeschmückte Geschichte umzusetzen. Die für den Autor sehr persönlichen Themen Angst, Schrecken und Entfremdung werden auf das Genre des Kriminalromans übertragen und abstrahiert. Schreckerfahrungen und die *Gegenstände*, die ihm immer schon *als Anlässe für eine Existenzangst dienen²⁸⁹*, werden in Anlehnung an Robbe-

²⁸⁶ Durzak: Gespräch mit Peter Handke, S.334.

²⁸⁷ Durzak, Manfred: Epische Existenzprotokolle: Die Prosaarbeiten von Peter Handke. S.346. In: Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman: Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976. S.344-368.

²⁸⁸ vgl. Durzak: Epische Existenzprotokolle, S.347.

²⁸⁹ Durzak: Gespräch mit Peter Handke, S.324.

Grillet's Theorien und Methoden des Schreibens nun zur Darstellungsmethode innerhalb des festgefahrenen Kriminalschemas, um dieses zu hinterfragen. Die Gegenstände, die ansonsten laut Robbe-Grillet als Indizien die einzig verlässlichen Hinweise zur Aufklärung des Verbrechens darstellen, rücken nun deutlicher als im herkömmlichen Kriminalroman in den Vordergrund und sollen durch die Art der Beschreibung verstärkt Beklemmung und Angst evozieren:

Mich faszinierten die Kanones der Verbrechensdarstellung: Warum werden vor dem Eintritt des Mordes plötzlich nur noch Dinge beschrieben, warum werden vor der Entdeckung eines Toten in der Regel Gegenstände beschrieben, die sich heftigst bewegen: ein schlagender Fensterladen, eine rhythmisch klopfende Tür – diese Schemata des Schreckens wollte ich wieder erlebbar, wirksam machen.²⁹⁰

Handke ging es aber nicht nur darum, Klischees zu verdeutlichen und aufzubrechen, um den Schrecken wieder erfahrbar zu machen, sondern auch um die Darstellung von Fremdheitsmomenten²⁹¹, welche durch die Wahrnehmung und den subjektiven Blick des Hausierers veranschaulicht werden sollen.

2.8.3. Der subjektive Blick des Hausierers

Innerhalb des Erzähltextes des Romans fungiert der Hausierer als personales Medium, als *Zentrum der Optik*²⁹², eine *Art subjektive Kamera*²⁹³ – er ist derjenige, der als Fremder von außen dazukommt und in die Mordgeschichte verwickelt wird. Als Außenstehender ist er optimal geeignet, die Rolle des Beobachters einzunehmen, der mit den Spielregeln der Dorfgemeinschaft nicht vertraut ist. Daher kann die Geschichte vor seinem Blick ablaufen, der Hausierer registriert lediglich die Indizien, er *ist die Verkörperung des verfremdenden ersten Blicks*²⁹⁴. Dem Leser wird eine rein subjektive Welterfahrung des Protagonisten vermittelt. Außerhalb seiner Perspektive gibt es keine

²⁹⁰ Handke: Über meinen neuen Roman *Der Hausierer*, S.36f.

²⁹¹ vgl. Durzak: Gespräch mit Peter Handke, S.333.

²⁹² Nägele; Voris, S.44.

²⁹³ Lex, Egila: Peter Handke und die Unschuld des Sehens: Untersuchungen zum Verhältnis von Sehvorgängen und Sprache in Peter Handkes Prosa und Gedichten. Thalwil/Zürich: Paeda-Media-Genossenschaftsverlag, 1984. S.31.

²⁹⁴ Nägele; Voris, S.44

Einsichten²⁹⁵, da auch für den Autor, genau wie Robbe-Grillet zuvor konstatiert hatte, keine gesellschaftlich allgemein anerkannte Weltinterpretation mehr gültig ist. Für beide Autoren existiert *keine verbindliche Transzendenz mehr*, und *was die Romanfiguren nicht wissen und verstehen, wird auch dem Leser nicht erklärt*. Durch die personale Darstellung ergibt sich ein *szenischer Stil*, welcher *der Darstellung eines Bewusstseins, das sich fast in der Wahrnehmung erschöpft*²⁹⁶, besonders entgegen kommt. So wird der Leser in die Wahrnehmungswelt des personalen Mediums hineingezogen, da sich ihm wegen des Nicht-Vorhanden-Seins eines auktorialen Erzählers keine Distanzierungsmöglichkeit bietet. Die minutiöse Darstellung des Wahrgenommenen bewirkt im personalen Roman üblicherweise eine Verdichtung des Augenblickes, was zur Folge hat, dass die erzählte Zeit eine nur kurze Spanne umfasst. Dies trifft auf den *Hausierer* zu und entspricht ebenso der allgemeinen Darstellungsweise des Kriminalromans, in dem die Aufklärung eines Verbrechens innerhalb weniger Tage erfolgt. *Der Hausierer* bildet jedoch insofern auch hier eine Ausnahme, als er keine kontinuierlichen Wahrnehmungsprozesse und Zeitabläufe beschreibt, sondern sprunghaft vorgegangen wird und einzelne Stationen veranschaulicht werden.²⁹⁷

Die Wahrnehmungen des personalen Mediums erfolgen als Zersplitterung der Einzelheiten in ihre kleinsten Teile, was Irene Wellershoff *Atomisierung der Wahrnehmung* nennt, welche ein Ausdruck dafür ist, dass die *Dinge nicht mehr als Ganzheit in einer Aura von kulturellen, sozialen und persönlichen Bedeutungen* gesehen werden können. Ohne sie zu interpretieren, werden sie daher in ihre *sinnlich wahrnehmbaren Einzelteile zerlegt*. *Die verlorene Hierarchie der Funktions-, Ordnungs- und Bewertungszusammenhänge führt dazu, daß alles, was mit den Sinnen erfassbar ist, auch auffällig werden kann, und alle diese Einzelheiten stehen nun unverbunden nebeneinander*.²⁹⁸ Anders als Robbe-Grillet, dessen Darstellungstechnik einer langsamen Kamerafahrt gleicht, die durch den Raum gleitet und systematisch alle Einzelheiten erfasst, verwendet Handke das *Mittel des „Spotlight“*²⁹⁹, um zwischen den Objekten, die jeweils nur sehr kurz beleuchtet werden, hin und her zu springen. Die

²⁹⁵ Die Erläuterungen und Einsichten in den reflexiven Textpassagen des *Hausierer* beziehen sich lediglich auf Struktur, Aufbau und allgemeine Handlungsabläufe des Kriminalschemas

²⁹⁶ Wellershoff, S.18.

²⁹⁷ vgl. Wellershoff, S.18f.

²⁹⁸ Wellershoff, S.42.

²⁹⁹ Wellershoff, S.43.

Sätze geben zusammenhanglos Eindrücke wieder und somit steht jeder Satz und jedes Detail für sich allein, was mitunter einer Verdichtung des Augenblicks zuwiderläuft. Jede kleinste Veränderung der alltäglichen Dinge wird registriert, jedoch ohne Bezüge zwischen dem Mord und all den möglichen Indizien herzustellen. Durch das Einfügen dieser Methode in das Schema des Kriminalromans verweisen die Dinge jedoch auf den Zustand des Individuums. Der Blick des Protagonisten ist der eines Fremden, dessen Wahrnehmung sich nach dem Mord, durch die veränderte Situation, zunehmend mit Schrecken erfüllt. Die individuelle Subjektivität in der Darstellung des Hausierers leidet dennoch unter den Vorgaben des Modells und bleibt plakativ. Handkes Bestreben, *mit Hilfe der reflektierten Schemata den wirklichen Schrecken, den wirklichen Schmerz*³⁰⁰ zu zeigen, wird nicht so sehr durch das dargestellte Subjekt eingelöst als es durch die Mechanismen des bekannten Schemas transportiert wird, was der eigentlichen Intention des Autors entgegenläuft. Eine tatsächlich existentiell bedrohliche Situation durch die verzerrte Perspektive eines verstörten Individuums darzustellen, gelang Handke schließlich in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. In diesem Roman, der sich der konkreten Fabel wieder stark annähert, und der ebenfalls eine Kriminalhandlung aufweist, entfernt der Autor sich allerdings bereits von seinem Anspruch, in seinem Schreiben einer zuvor aufgestellten These³⁰¹ gerecht zu werden. Der erzählmethodische Ansatz des *Hausierers* ist zwar in dem Nachfolgeroman noch deutlich zu erkennen, der intendierte Schrecken und die Entfremdung des Protagonisten Bloch sind jedoch wesentlich authentischer und individueller umgesetzt, als in *Der Hausierer*. Im *Tormann* gelingt es Handke, *das sichtbar zu machen, was für ihn der Ausgangspunkt allen Schreibens ist: der Erkenntnisschock, der aus der Kollision zwischen dem eigenen Ich und der Wirklichkeit entsteht, der Ekel vor beiden, die Flucht aus allen Orientierung und Beruhigung versprechenden Normen*³⁰².

³⁰⁰ Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S.28.

³⁰¹ vgl. Durzak: Epische Existenzprotokolle, S.350.

³⁰² Durzak: Epische Existenzprotokolle, S.351.

2.8.4. Identität, Klischee, Fremd-Sein

Obwohl der Hausierer nicht näher beschrieben wird und keine seiner charakterlichen Eigenschaften direkt mitgeteilt werden, ja seine Funktion beinahe auf die einer Kamera reduziert ist, vor deren Objektiv sich die Unordnung der Dinge präsentiert, bedient sein Berufsstand doch ein gewisses Klischee, welches mit eindeutigen Assoziationen verbunden ist. In dem Kurztext aus dem Jahre 1964, der ebenfalls den Titel *Der Hausierer* trägt und in dem mit unterschiedlichen Wirklichkeits- und Darstellungsebenen gespielt wird, zeichnet Handke zunächst ein allgemeines, doch optisch sehr konkretes Bild eines Hausierers. Die ohnehin bloß vage erfassbare Identitätsebene des Hausierer-Charakters ist darauf angelegt, sich vollständig zu verflüchtigen. Ein Hausierer sollte laut diesem frühen Text folgendermaßen aussehen:

Die Kleider eines Hausierers sind gewöhnlich braun; manchmal sind sie auch grau; die Hose ist zu weit und flattert um seine Beine, wenn er geht. An den Knien ist sie meist zerrissen; [...] Ein Hausierer bewegt sich, indem er den oberen Teil seines Körpers schief nach hinten geneigt hält; nur den Kopf lässt er seitlich auf den Hals hängen und schaut auf diese Weise einen Augenblick an sich herunter, bevor sein Gesicht unruhig wird und er zu sprechen beginnt [...] den Kopf mit den abstehenden Haaren, die ihm auch aus den Ohren wachsen, nicht auf die Hände gerichtet, sondern geradeaus;³⁰³

Der Umstand, dass der Protagonist tatsächlich ein Auftragsmörder ist, der lediglich in die Rolle eines Hausierers schlüpft, um seinem Opfer nahe zu kommen, verdeutlicht schon in diesem Vorgängertext des Romans, welche zwielichtigen Attribute dem Berufsstand des Hausierers anhaften.

In Handkes Roman schließlich erfährt man über den Protagonisten ebenfalls lediglich Äußerlichkeiten, wie zum Beispiel, dass er *ein heruntergekommener Fremder (H 9)* ist, der keinen guten Eindruck erweckt – *Seine Kleidung ist eher für die Dunkelheit geeignet als für den hellen Tag. Die Haare sind zerzaust, obwohl hier Windstille herrscht. Die Entgegenkommenden schauen an ihm auf und nieder (H 14)*. Da der Hausierer den allgemeinen Vorstellungen entspricht, die man mit seiner Erwerbstätigkeit verbindet, ist es nicht nötig, ihn näher zu charakterisieren, er entspricht einem Typus – *Er ist ein Hausierer, nur nicht im Zimmer, mit sich allein (H 141)*. Wenn er an die Öffentlichkeit tritt, kommt er immer unerwartet, uneingeladen und meist unerwünscht – *Wenn er ein Hausierer ist, so hat er sich eine schlechte Zeit für einen Besuch ausgesucht (H 65)*.

³⁰³ Handke: *Der Hausierer*. S.46. In: Literatur und Kritik. Juli 1966. Heft 4. S.46-49.

Wie der Milchmann und der Zeitungsausträger ist der Hausierer der Entdecker der unentdeckten Toten (H 142). Durch sein Fremdsein und sein übles Äußeres wird er auch zu einem geeigneten Verdächtigen. Seine Identität bleibt im Unklaren und fördert somit die Bereitschaft, ihn sowohl in der Rolle des detektivischen Ermittlers als auch des potentiellen Täters zu sehen. All die mit einem Hausierer in Verbindung gebrachten Attribute verdeutlichen, weshalb er sich als Protagonist in diesem experimentellen Kriminalroman eignet – als Außenseiter der Gesellschaft ist er einem hard-boiled Detektiv nicht unähnlich. Obgleich man einem Hausierer nicht dieselbe ehrenhafte Prinzipientreue eines Philip Marlowe zutrauen würde, befinden sich beide dennoch in einem ähnlichen Zustand der Entfremdung von der sie umgebenden Welt. Wiederum ersetzt hier das Modell des Kriminalromans eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Charakter des Protagonisten – durch das genaue Nachzeichnen des Schemas wird dem Hausierer bald die Rolle des Detektivs zugeschrieben, was zur Folge hat, dass ihm vom Leser die selben Eigenschaften wie dem Helden in den bekannten Kriminalgeschichten attestiert werden. Damit bedient Handke, wie es zunächst scheinen mag, eines jener Klischees, die er laut seiner theoretischen Postulate eigentlich versucht, aufzubrechen. Der fehlende psychologische Tiefgang in der Darstellung und Charakterzeichnung der Figur entspricht jedoch wiederum der Absage an den traditionellen Roman – der Protagonist soll lediglich als wahrnehmendes Medium eingesetzt werden und fungiert als *fremder Blick*³⁰⁴, dem tiefere Sinnzusammenhänge verwehrt bleiben. So wird durch den Hausierer den Dingen ihr Da-Sein gewährt, ohne Hierarchien aufzubauen, werden Indizien gesammelt, ohne in eine bestimmte Ordnung gebracht zu werden. Der Hausierer wird lediglich Zeuge für den Verlust der Ordnung, die der Mord bewirkt und der daraus resultierenden *Auflösung des Bezugssystems*³⁰⁵. Die für Handke so wichtigen Empfindungen von Angst und Schrecken können so anhand des entfremdeten Individuums dargestellt werden: *Die gesehenen Objekte oder Vorgänge stehen für sich alleine da und sind für das Subjekt, da es diese zu nichts in Beziehung zu setzen vermag, fremd und oft unheimlich.*³⁰⁶ Die eigentliche Identität des Hausierers ist also völlig nebensächlich und wird vom Autor bewusst vage gehalten. Er dient lediglich als

³⁰⁴ DeMeritt, Linda C.: Handkes Antigeschichten: Der Kriminalroman als Subtext in *Der Hausierer* und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. S.200. In: Düsing, Wolfgang (ed.): Experimente mit dem Kriminalroman: Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Verlag Peter Lang, 1993. S.185-203.

³⁰⁵ Lex, S.13.

³⁰⁶ Lex, S.11.

Medium, welches Wahrnehmungen transportiert und dessen Blick dem Leser alle möglichen Requisiten eines Kriminalromans liefert. Handkes Hauptaugenmerk ist auf eben dieses Modell und seine Möglichkeiten gerichtet, die beschriebenen Wahrnehmungen und Gefühlszustände des Subjekts an den diversen Stationen sind daher nicht individuell sondern exemplarisch anzusehen. Lediglich durch den Kontext und das damit verbundene Klischee entsteht im Leser das Bild von einem fassbaren fiktiven Individuum.

Die Methode, den Hausierer als ein in seiner charakterlichen Substanz nur vage umrissenes Subjekt in das Modell des Kriminalromans einzufügen, bringt auf den Ebenen der Wahrnehmungen und der Zusammenhänge zudem auch mit sich, dass das Individuum äußerst formbar ist – der jeweilige Kontext an den unterschiedlichen Stationen der Geschichte lässt den Hausierer als einen Fremden, als Zeugen, als Verdächtigen, als Verfolgten, als Liebhaber, als Detektiv und als den das Verbrechen aufklärenden Helden erscheinen. Es erfolgt keine textimmanente Konstruktion eines stabilen Ich des Protagonisten, weshalb Rolf Günther Renner dieses *im Erzählen begründete Ich* als «Metafiktion» bezeichnet, als einen «shifter», der *keine feste Größe mithin darstellt, sondern eine Bezugsgröße, die mit den Zusammenhängen wechselt, in die sie eingerückt wird*³⁰⁷.

Handkes Reflexionen zu den Selbst- und Fremdwahrnehmungen des Subjekts in der Welt haben sich auch in einigen der in *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* veröffentlichten Texte manifestiert, wie zum Beispiel in *Veränderungen im Lauf des Tages*, ein Text, der wie *Der Hausierer* aus dem Jahr 1967 stammt:

*Solange ich noch allein bin, bin ich noch ich allein.
Solange ich noch unter Bekannten bin, bin ich noch
ein Bekannter.
Sobald ich aber unter Unbekannte komme –
Sobald ich auf die Straße trete – tritt ein Fußgänger
auf die Straße.
[...]
Sobald ich dann das Unglaubliche sehe – werde ich
ein Zeuge.
[...]
Sobald ich dann bei dem Unfall nicht weitergehe –
werde ich ein Neugieriger.
[...]
Ich erfülle die Pflichten der Obrigkeit gegenüber
nicht – und schon bin ich ein Staatsbürger.
Ich laufe bei dem Auflauf nicht davon – und schon*

³⁰⁷ Renner, S.11.

bin ich ein Aufrührer.

[...]
*Dann kriecht jemand aus dem Gebüsch im Park
 und wird ein verdächtiges Subjekt.
 Dann wird aus jemandem, über den gesprochen wird,
 ein Gesprächsgegenstand.*

[...]
*Als dann plötzlich ein Auto vor mir bremst – bin
 ich ein Hindernis.
 Dann werde ich im Dunkeln von einer Gestalt
 gesehen – und ich werde eine Gestalt im Dunkeln.
 Als ich dann durch den Feldstecher beobachtet
 werde – bin ich ein Objekt.*

[...]
*Dann, endlich, treffe ich einen Bekannten – und
 zwei Bekannte treffen einander.
 Dann, endlich, werde ich alleingelassen – und einer
 bleibt allein zurück.
 Dann, endlich, bin ich allein – und einer ist mit sich
 allein.
 Dann, schließlich, setze ich mich zu einem ins Gras –
 und bin endlich ein anderer.³⁰⁸*

Das Subjekt ist bei Handke also nicht bloß Medium der Wahrnehmung im Sinne Robbe-Grilletts, sondern auch selbst Gegenstand der vom jeweiligen Kontext abhängigen Wahrnehmungsweisen. Bedeutungszusammenhänge werden durch den Autor auf verschiedenen Ebenen behandelt, wobei die Schwierigkeit entsteht, Reflexionen über Identität von jenen über Sprache scharf zu trennen. Handke selbst bezeichnete in einem Interview den *Hausierer* als das Buch, das ihm am fremdesten erscheint, da es *von Anfang bis Ende nur formal*³⁰⁹ sei und auch auf nichts anderes abziele, als das formale Modell zu veranschaulichen. Und obwohl er weiters behauptet, dass die existentielle, persönliche Ebene beim Schreiben dieses Werkes völlig weggefallen sei und es eine *rein intellektuelle Arbeit, eine konzentrierte Montage von Sätzen*³¹⁰ sei, haben doch einige für den Autor sehr wesentliche Themen der Reflexion – Welterleben, Versprachlichung und die Erfahrungen von Angst und Schrecken – in dem Werk Eingang gefunden.

³⁰⁸ Handke, Peter: Veränderungen im Lauf des Tages, 1967. In: Handke, Peter: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. S. 49-52.

³⁰⁹ Arnold, Heinz Ludwig: „Nicht Literatur machen, sondern als Schriftsteller leben“: Gespräch mit Peter Handke. S.9. In: Arnold, Heinz Ludwig: Als Schriftsteller leben: Gespräche mit Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günther Grass. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1979. S.7-34.

³¹⁰ Arnold: Gespräch mit Peter Handke, S.11.

2.9. Sprache und Realität

2.9.1. Die Entfremdung in der Sprache

Wie eng die Bildung von Identität und ein Zurechtfinden des Subjekts in der Welt mit Sprache und Spracherwerb in Verbindung stehen, wurde in dieser Arbeit in Zusammenhang mit einigen Theorien Jacques Lacans und der Protagonisten in Paul Austers *City of Glass* bereits erwähnt. Eine kritische Betrachtungsweise der Sprache als künstliches und konstruiertes System, das dem Menschen als Mittel zur Kommunikation dient und nicht, wie fälschlich und unreflektiert oft angenommen wurde, seiner „Natur“ entspricht, entwickelte bereits der Genfer Linguist Ferdinand de Saussure zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sein Konzept der Semiotik als allgemeines Zeichensystem, dessen sich der sprechende Mensch bedient, war nicht nur ein Meilenstein im Bereich der Linguistik, sondern entsprach auch den gesellschaftlichen Erfahrungen dieser Zeit und einer allgemeinen *Sensibilisierung des Bewußtseins für sprachliche Aspekte*³¹¹ in ganz Europa. Die für das Lebensgefühl der vorletzten Jahrhundertwende bezeichnenden Identitätskrisen und *das zunehmende Unbehagen in der Gesellschaft und in der Kultur konzentrieren sich in der Reflexion auf die Sprache als das Medium, in dem am unmittelbarsten der Austausch zwischen den Subjekten und der Gesellschaft stattfindet*³¹². Gemeinsam mit dem Spracherwerb werden einem Kind bereits gesellschaftliche Werte und Ideologien vermittelt, wodurch es nahe liegt, diesen Austausch mit der Gesellschaft, die sprachliche Sozialisation des Menschen, auch als Mittel der Macht- und Herrschaftsausübung und somit als Fremdbestimmung anzusehen. Diese Entfremdung – von Sprache als adäquatem Ausdrucksmittel und von der Gesellschaft im Allgemeinen – fand bekanntlich auch ihren Ausdruck durch österreichische Geistesgrößen der Moderne, die ihrem Befremden von der sie umgebenden Außenwelt sprachlichen Ausdruck verliehen:

Gewissermaßen der Angelpunkt, wo sich Innenwelt und Außenwelt ineinander verschieben, ist die Sprache. In ihr tritt die Außenwelt am unmittelbarsten ins Ich hinein als etwas Fremdes, Vorgegebenes und dennoch als das, worin sich das Ich artikuliert. So ist es nicht zufällig, daß die gesellschaftlich bedingten Krisenerscheinungen vor allem als Sprachkrise

³¹¹ Nägele; Voris, S.17.

³¹² Nägele; Voris, S.16.

*erlebt werden, wo die Konzentration in erster Linie auf die eigene Subjektive Erfahrung des Autors gerichtet ist.*³¹³

Beispielhaft für diese Sprach- und Bewusstseinskrise ist Hugo von Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* an Francis Bacon aus dem Jahre 1902, in dem Chandos versucht, seinen nunmehrigen Verzicht auf das Schreiben zu begründen, da ihm die dazu notwendige Einheit verloren gegangen sei und die Sprache ihm zerfalle und sich auflöse in beziehungslose Wörter:

*Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei Wörter in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte »Geist«, »Seele« oder »Körper« nur auszusprechen. [...] [D]ie abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.*³¹⁴

Das gewohnte Sehen ist abhanden gekommen, die Dinge und Erscheinungen können nicht mehr zueinander in Verbindung gebracht werden: *Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umfassen.*³¹⁵ In Hofmannsthals fiktivem Brief ist nicht nur die ohnehin bestehende *Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz* angesprochen, es steht dieser nun auch *zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber. Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harrt ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis von Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert.*³¹⁶ Es ist hier auch ein speziell österreichisches Lebensgefühl des beginnenden 20. Jahrhunderts präsent, das geprägt war vom langsamen Zerfall der Monarchie, den daraus sich entwickelnden kulturellen Krisen und dem Unbehagen der Intellektuellen. Die Kritik der Kulturtragenden und Philosophen richtete sich vor allem gegen die Sprache und ihre leeren Floskeln, die einen Schein aufrecht erhalten sollten, welcher der Realität nicht mehr entsprach. So wettete Karl

³¹³ Nägele; Voris, S.14.

³¹⁴ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. S.436. In: Wunberg, Gotthart (ed.): Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1981. S.431-444.

³¹⁵ Hofmannsthal: Ein Brief, S.437.

³¹⁶ Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. S.188. In: Koschel, Ch.; Weidenbaum, I.; Münster, C.: Ingeborg Bachmann: Werke. Bd.4. München: R. Piper & Co. Verlag, 1993. S.182-199.

Kraus in seiner Zeitschrift *Die Fackel* gegen diesen Missbrauch der Sprache und übte damit gleichsam Kritik an Moral und Gesellschaftlichem. Im selben Sinne, doch Kraus in seiner Radikalität noch übertreffend, unterstreichen Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901/02) die Unmöglichkeit, die Wirklichkeit sprachlich zu erfassen. *Er betont einerseits den Abstand der Sprache von der Welt als einer Welt für sich, andererseits die unauflösliche Verknüpfung des Denkens mit der Sprache.*³¹⁷ Ein weiterer einflussreicher österreichischer Denker, der die Sprache, ihre Möglichkeiten und Grenzen zum Hauptthema seiner Untersuchungen wählte, war Ludwig Wittgenstein. In seinem 1922 veröffentlichten *Tractatus Logico-Philosophicus* versuchte er, *das, was überhaupt in einer Sprache gesagt werden kann – und das fällt für Wittgenstein mit dem zusammen, was gedacht werden kann – abzugrenzen gegen das, was nicht mehr Inhalt sinnvoller Sätze sein kann.* Seine Theorie stark vereinfacht und zusammengefasst, bezeichnet Wittgenstein *die elementarsten ontologischen Gebilde, die nicht mehr in einfachere Bestandteile zerlegt werden können, als Gegenstände.* Diese Gegenstände können sich untereinander zu einem *Sachverhalt* verbinden, und die *Gesamtheit der jeweils bestehenden Sachverhalte, der Tatsachen, ist die »Welt«*³¹⁸. In seinem sprachanalytischen Spätwerk, den *Philosophischen Untersuchungen* aus dem Jahre 1953, übte Wittgenstein Kritik am *Tractatus* und widerlegte zum Teil seine eigenen Thesen der frühen Veröffentlichung. Diese Tatsache und die in Form und Aufbau charakteristische Unübersichtlichkeit der beiden Werke machen eine kurze, zusammenfassende Gesamtaussage über Wittgensteins Theorien sehr schwierig und wären Gegenstand einer eigenen wissenschaftlichen Arbeit. Im Grunde aber sieht er:

[d]ie Ursache der philosophischen Probleme [...] in einer mangelhaften Einsicht in das Funktionieren unserer Sprache: Aufgrund oberflächlicher grammatischer Ähnlichkeiten werden Wörter oder Sätze aus ganz verschiedenen Gebieten unter ein einheitliches Schema subsumiert, wodurch sich strukturelle Unterschiede in den angesprochenen Sachverhalten verwischen. Indem dann umgekehrt die von der Sprache suggerierten Strukturen als die der Sachverhalte angesehen werden, entstehen Probleme, die sich hartnäckig jedem Versuch einer befriedigenden Lösung widersetzen.³¹⁹

³¹⁷ Nägele; Voris, S.15.

³¹⁸ Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 17. S.762f.

³¹⁹ Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd.17, S.761f.

Eine Methode im Kampf gegen die Verklärung des Verstandes durch die Sprache wäre laut Wittgenstein eine vorurteilslose *Untersuchung des alltäglichen Gebrauchs von Wörtern und Sätzen*³²⁰.

Die unterschiedlichen in diesem Abschnitt erwähnten sprachkritischen Ansätze bilden laut Nägele und Voris den Ausgangspunkt für Handkes Sprachauffassung³²¹, wobei nicht eine direkte Beeinflussung hervorgehoben, sondern auf ein gemeinsames Phänomen in Linguistik, Philosophie, Literatur, Kultur- und Gesellschaftskritik hingewiesen werden soll. Die Konzentration auf und Kritik an der Sprache ist Teil einer historischen Bewegung ab der Moderne und immer neue Perspektiven und Fragestellungen bezüglich sprachlicher Aspekte prägten das gesamte 20. Jahrhundert. Aus dem selben Geist, der zu Beginn der Epoche Karl Kraus und Fritz Mauthner zu ihren kritischen Schriften veranlasste, entstanden nach dem zweiten Weltkrieg die Wiener und die Grazer Gruppen, von denen wesentliche Impulse der österreichischen experimentellen Literatur ausgingen – letztere gilt bekanntlich als geistiger Prägungsort Peter Handkes. Auf Ludwig Wittgensteins Einfluss auf Handke wird in der Sekundärliteratur immer wieder hingewiesen, wenn auch äußerst vage und ohne konkrete Beispiele zu nennen. Tatsächlich sind diese Beziehungen wohl eher durch den historischen und kulturellen Kontext zu betrachten als durch direkte Anleihen von Seiten Handkes aus Wittgensteins Philosophie.³²² Ein zentraler Satz aus Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* eignet sich dennoch zur Charakterisierung von Handkes Sprachauffassung: *Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache*.³²³

³²⁰ Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd.17, S.762.

³²¹ vgl. Nägele; Voris, S.14-19.

³²² vgl. Nägele; Voris, Anmerkungen, S.141.

³²³ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1977. S.41. Siehe auch Handke, Peter: Die Literatur ist romantisch. S.37. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S.35-50.

2.9.2. Handkes Kritik am Gebrauch der Sprache

Schon bei seinem Auftritt während der Tagung der Gruppe 47 in den USA, als Handke einigen Autoren und ihren Methoden *Beschreibungsimpotenz* vorwarf, und den künstlerischen Wert des *Neuen Realismus* in Frage stellte, handelte es sich bei seiner Kritik um Bedenken linguistischer, und nicht bloß ästhetischer Natur, wie der Autor in seinem erläuternden Aufsatz versucht, deutlich zu machen:

*Es wird nämlich verkannt, daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden. In dieser neu aufkommenden Art von Literatur werden die Dinge beschrieben, ohne daß man über die Sprache nachdenkt [...] So werden die Worte für die Gegenstände als die Gegenstände selber genommen. Man denkt über die Gegenstände nach, die man «Wirklichkeit» nennt, aber nicht über die Worte, die doch eigentlich die Wirklichkeit der Literatur sind.*³²⁴

Handke kritisiert in diesem Essay auch eine Aussage Sartres, in der dieser die Sprache mit einem Glas vergleicht, durch das man unverfälscht auf die Dinge schauen könne, wie sie sind, und verweist auf die Manipulierbarkeit der Sprache – ein Aspekt, der bei Sartres Vergleich völlig außer Acht gelassen wird. Man solle lieber die Sprache selber durchschauen, anstatt so zu tun, als könne man durch sie hindurch schauen, wie durch eine Fensterscheibe, denn *[i]ndem man die Sprache nur benützt und nicht in ihr und mit ihr beschreibt, zeigt man nicht auf die Fehlerquellen in der Sprache hin, sondern fällt ihnen selber zum Opfer*³²⁵. Handke spricht sich zwar deutlich *für* die Beschreibung aus, wohl auch als Antwort auf verschiedene Angriffe auf seine eigenen Werke, er meint damit allerdings ein detailliertes Erfassen und nicht ein bloßes Abschreiben und Protokollieren der Welt, wie sie sich darstellt. Denn auf diese Art würde die Sprache herabgewürdigt zu einem Ersatz für die Kamera. Hier wird Robbe-Grillet's Literatur als positives Beispiel des Beschreibens genannt, die einer Genauigkeit des bloßen Aufzählens und Dazuzählens gegenübersteht. Die Kritik Handkes an einigen auf besagter Tagung gelesenen Texten bezieht sich also darauf, dass in ihnen *die Realität der beschriebenen Texte geprüft* wurde, und nicht *die Realität der Sprache*³²⁶. Da die Wirklichkeit durch die Sprache gesehen wird, muss es Aufgabe der Literaturschaffenden sein, *dem Eigencharakter der Sprache als einer autonomen und*

³²⁴ Handke, S.29f.

³²⁵ Handke: Zur Tagung der Gruppe 47 in USA, S.30.

³²⁶ Handke: Zur Tagung der Gruppe 47 in USA, S.34.

*dynamischen Größe Rechnung zu tragen*³²⁷. Was Handke am *Neuen Realismus* kritisiert, ist dessen Vorgangsweise, in der versucht wird, die Wirklichkeit durch bloßes sprachliches Benennen abzubilden. Für ihn können die *Wirklichkeit und die Wirklichkeitsbilder nicht einfach die addierte Summe der wirklichen und benannten Dinge* sein, es geht ihm vielmehr um *die spezifische Form der Interrelation der Dinge und die spezifische Form, wie die Wörter im Sprachsystem aufeinander wirken*³²⁸. Diese Ansicht teilt Handke mit der modernen Sprachwissenschaft, wie sie von Saussure begründet wurde. Sprachliche Realitäten dürfen also keineswegs mit der Realität an sich und auch nicht mit der Wirklichkeit, wie sie erlebt wird, gleichgesetzt werden – eine Erfahrung, die schon das Kind beim Schreiben von Aufsätzen macht:

*Weil ich meine Erfahrungen als Kind inzwischen vergessen hatte, teilte ich in den Aufsätzen die dazugelernten Erfahrungen mit eingelernten Wörtern mit. Sollte ich ein Erlebnis beschreiben, so schrieb ich nicht über das Erlebnis, wie ich es gehabt hatte, sondern das Erlebnis veränderte sich dadurch, daß ich darüber schrieb, oder es entstand oft erst beim Schreiben des Aufsatzes darüber, und zwar durch die Aufsatzform, die man mir eingelernt hatte.*³²⁹

Der Aspekt, dass Sprache ein konstruiertes System, ein Medium ist, in dem wir sozialisiert werden und dessen wir uns bedienen, wird hier sehr deutlich. Dadurch, dass sie dem *normalen Sprachbraucher* lediglich ein *Hintergrundphänomen* ist und seinen *ohnehin nicht kritischen Blicken entzogen bleibt*, erhält die Sprache ihre Macht. Konstruktive Sprachkritik muss also ihre Aufmerksamkeit auch darauf richten, *daß man sich zu demagogisch-manipulativen Zwecken der Tatsache bedienen kann, daß der im Sprachrealismus Befangene, der die Worte für die Gegenstände nimmt, nicht durchschaut, was alles aus psychagogischen Gründen mit der Sprache angestellt werden kann*³³⁰. Hier tritt auch der politisch-gesellschaftliche Aspekt in Handkes Sprachkritik zutage, der allerdings nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein soll. Obwohl Handke seine Theorien und sprachkritischen Überlegungen hauptsächlich anhand von Negationen aufgebaut und sich dadurch selbst angreifbar gemacht hat, da viele seiner Äußerungen zu Missverständnissen geführt haben – insbesondere seine Kritik an der Beschreibungsliteratur – und auch nicht frei waren von Widersprüchen, ist

³²⁷ Heintz, S.75.

³²⁸ Nägele; Voris, S.129.

³²⁹ Handke, Peter: Ein autobiographischer Essay. S.13. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S.11-16.

³³⁰ Heintz, S.80.

ihnen ein kreatives Moment eines äußerst wachen Geistes inhärent, das nicht übersehen werden darf: sprachliche Erneuerungen und Experimente sind nur dem möglich, der das System der Sprache und ihre Machtstruktur durchschaut und auf nicht naive Weise einzusetzen imstande ist.

Der frühe Handke richtet sein literarisches Bestreben und seine Kreativität verstärkt auf formale Aspekte des Schreibens und wendet sich explizit gegen engagierte Literatur, denn das Engagement ist, seiner damaligen Ansicht nach, *ein unliterarischer Begriff* und sein Ernst widerspricht *dem Wesen der Kunst*, da es *materiell bestimmt* ist, die *Literatur hingegen formal*³³¹. Durch die Unterordnung eines engagierten Anliegens in die literarische Form würde dieses verfremdet, seiner dynamischen Bedeutung entrückt, und könne daher nicht mehr ernst genommen werden. Im Kontext eines literarischen Werkes und seiner formalen Bestimmtheit zeigen auch die politisch motivierten Wörter *überraschend nicht mehr auf die Dinge, sondern auf sich selber* und *erstarren zur Statik*³³². Das Wesen der Kunst ist es eben, dass sie keinen Zweck erfüllt und die gesellschaftliche Wirklichkeit auch nicht verändern kann, sie *ist nicht ernst und nicht direkt, das heißt, auf etwas gerichtet, sondern eine Form und als solche auf nichts gerichtet, höchstens ein ernsthaftes Spiel*³³³.

Handkes eigene Methode am Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn bestand in der gestalterischen Untersuchung verschiedener literarischer Formen, deren Charakteristika und Schwierigkeiten er schließlich in seinen Werken einer *sinnlichen Anschauung*³³⁴ unterzog – in den *Hornissen* die Form der Erzählung, das Genre des Kriminalromans in *Der Hausierer*, Dramatisches in der *Publikumsbeschimpfung*, eine Frauenbiografie in *Wunschloses Unglück*, den Entwicklungsroman in *Der kurze Brief zum langen Abschied*. So wie er an der Sprache eine *Erstarrung zu Stereotypen* kritisiert, *in denen er nur noch unreflektierte Fließbandprodukte des Bewußtseins sieht, deren Klischeecharakter in der Regel nicht befragt wird*³³⁵, so sieht er es auch als Unart an, dass in den unterschiedlichen Gattungen und Genres die Methode der Darstellung zur Manier und zur Schablone verkommt. Diese bekannten, vertraut gewordenen Methoden würden fälschlich mit Natur verwechselt, daher unreflektiert und unkritisch verwendet und dem gemäß auch unkritisch rezipiert – dem Leser würden keine Widerstände mehr

³³¹ Handke: Die Literatur ist romantisch. S.43f.

³³² Handke: Die Literatur ist romantisch. S.47f.

³³³ Handke: Die Literatur ist romantisch. S.44.

³³⁴ Heintz, S.88.

³³⁵ Heintz, S.88f.

in den Weg gelegt und die Kunst werde dadurch trivial. Eine Darstellungsmöglichkeit, eine Methode, funktioniert für Handke jeweils nur ein Mal, denn:

[S]ie ist sogar dann schon zur Manier geworden, wenn durch sie auch nur ein Sachverhalt, der für die Gesellschaft schon eine geklärte (auch ungeklärte) festgesetzte Bedeutung hatte, in dieser Bedeutung wiederholt wird. Die Methode müßte alles bisher geklärte wieder in Frage stellen, sie müßte zeigen, daß es noch eine Möglichkeit der Darstellung der Wirklichkeit gibt, nein, daß es noch eine Möglichkeit gab: denn diese Möglichkeit ist dadurch, daß sie gezeigt wurde, auch schon verbraucht worden.³³⁶

Auf der Ebene des Formalen experimentiert Handke also indem er versucht, bekannte, zum Klischee erstarrte Darstellungsmethoden aufzubrechen und vorzuführen. Für seinen kritischen Ansatz auf sprachlicher Ebene ist die Einsicht maßgeblich, dass sich die Bedeutung der Wörter und Sätze aus dem jeweiligen Kontext ergeben, in dem sie stehen. Seine Erkenntnis und auch das persönliche Erleben der Tatsache, dass sich *in und mit der Sprache die wesentlichen Steuerungsvorgänge bei der Organisation der Weltbegegnung ereignen*³³⁷, zieht sich wie ein roter Faden durch die zwischen 1965 und 1968 entstandenen Texte in *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* und auch in dem Stück *Kaspar* führt Handke seine Überlegungen zu *Sprachfindung und Existenzgewinnung*³³⁸ anhand dieser dramatischen Figur vor. In einigen der in *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* veröffentlichten Texte spiegeln sich sprachliche Überlegungen derselben Art, wie sie auch im *Hausierer* Eingang gefunden haben. Gewisse Elemente der Entfremdung und Wahrnehmungsverschiebung in dem Roman, auf sprachlicher Ebene betrachtet, machen deutlich, *daß Sprache als vermittelnde Instanz die entscheidende geistige Zwischenwelt zwischen Welt und Subjekt aufbaut.*³³⁹

2.9.3. Das Modell und die Sprache

Im *Hausierer* wurden das Modell und die Darstellungsform des Kriminalromans einer genauen Analyse unterzogen und damit versucht, dem Leser bewusst zu machen, wie dieses Genre funktioniert. Klischees, Methoden und Strukturen des bekannten Kriminalgenres wurden als allgemeines Schema erfasst, um mit den Wörtern, Begriffen,

³³⁶ Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S.21f.

³³⁷ Heintz, S.77.

³³⁸ Heintz, S.77.

³³⁹ Heintz, S.77.

Sätzen und Formulierungen, wie sie in jedem Kriminalroman vorkommen können, eine abstrahierte Geschichte zu montieren. Die mit den sprachlichen Verunsicherungen in engem Zusammenhang stehende Undurchschaubarkeit der Realität äußert sich in *Der Hausierer* in der Suche nach Indizien und Beweisen und nach dem wahren Täter³⁴⁰ – ebenso wie in Paul Austers *City of Glass* versucht Handkes Protagonist, Zeichen zu lesen und eine Beziehung zwischen ihnen herzustellen. Da der Inhalt des Erzähltextes im *Hausierer* aus zusammenhanglos aneinander gereihten Sätzen besteht, wird auch die Sicht von Sprache als System von Differenzen verdeutlicht – die dargestellten Objekte und Wahrnehmungsprozesse, der gesamte Inhalt des Werkes, verweigern dem Leser ein Erfassen des Textes als kohärente Geschichte und verdeutlichen, dass alles, was Handke als postmoderner Erzähler bieten kann, *is a set of comparisons and contrasts*³⁴¹. Eine innovative Kunst, in der der Versuch unmöglich geworden ist, mit der Sprache eine objektive Realität wiederzugeben, muss diese Realität in der Sprache verfremden. Als Kunstmittel hierzu dient dem Autor der Blick seiner Protagonisten³⁴², der eine utopische Wirklichkeitserfahrung vermittelt.³⁴³ Das Schema Ordnung, Unordnung und scheinbar wieder hergestellte Ordnung, welches in Zusammenhang mit der Struktur des Kriminalschemas bereits besprochen wurde, stellt sich nun, auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung betrachtet, in einem völlig neuen Licht dar – denn nach Handkes Sprachkonzept ist es eben die Sprache, *die das sonst indifferente Chaos der Welt ordnet und so Orientierung erst möglich macht, aber gleichzeitig durch diese Ordnung wie ein Gitter das Bewußtsein von der Unmittelbarkeit der Welterfahrung abschirmt*³⁴⁴. Innerhalb des Erzähltextes werden die Objekte ohne Kontext und ohne Hierarchie präsentiert, was der Autor selbst als *Epiphanie von Dingwelt, die sich nicht auf die Dingwelt bezog, sondern auf die Sprachwelt*³⁴⁵ bezeichnet. Auch in der scheinbaren Ordnung behalten die Objekte ihre Vieldeutigkeit, der Hausierer kann keine Beziehungen herstellen zwischen Dingen und Zeichen – es fehlt ihm der eine Satz, um den die Geschichte und der Fall entstehen. Der Verweis auf die Sprache als

³⁴⁰ vgl. Sergooris, Gunther: Peter Handke und die Sprache. Bonn: Bouvier, 1979. S.45f.

³⁴¹ Klinkowitz; Knowlton, S.17.

³⁴² Auch der Erzähler in *Die Hornissen* und vor allem Bloch in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* nehmen die Wirklichkeit verzerrt wahr.

³⁴³ vgl. Lex, S.57.

³⁴⁴ Nägele; Voris, S.43.

³⁴⁵ Durzak: Gespräch mit Peter Handke, S.333.

vermittelndes System zwischen Welt und Subjekt wird auch in folgendem Textabschnitt sehr deutlich:

Aber die Ordnung, die sich ihm jetzt zeigt, beunruhigt ihn, weil er zwischen den Gegenständen der Ordnung plötzlich keine Beziehungen mehr herstellen kann. Es beunruhigt ihn, daß jeder Gegenstand für sich allein ist. [...] Dadurch daß ihm die eine Beziehung fehlt, verliert er auch alle anderen Beziehungen zu den Gegenständen. Die Wirklichkeit wird ihm unwirklich. Weil sie nicht geklärt ist, zerfällt sie in Einzelheiten, die für ihn nichts mehr miteinander zu tun haben. Er kann das Messer nicht mehr mit dem Brot verbinden, den Raum nicht mehr mit der Tür, [...] Vorher nicht mehr mit Nachher, Nachher nicht mehr mit Jetzt, Wörter nicht mehr mit Wörtern, Buchstaben nicht mehr mit Buchstaben. (H 127f)

Der Versuch des Lesers, aus Handkes Roman eine kohärente Geschichte zu extrahieren, spiegelt die Vorgangsweise des Detektivs, Zeichen zu lesen und dadurch ein Rätsel zu lösen. Hier wiederum wird eine Parallele zu den Beziehungen des Subjekts zur Welt hergestellt, das in seiner alltäglichen Wirklichkeit ständig mit der Herausforderung konfrontiert ist, den Dingen und Ereignissen Bedeutungen zuzuordnen und sie in Beziehung zu stellen. Handke möchte durch das Zur-Schau-Stellen der Mechanismen und der Struktur des Kriminalgenres verdeutlichen, wie etabliert diese Konventionen sind, und wie sehr sich der Leser auf Anhaltspunkte verlässt, um sie auf bestimmte Art interpretieren zu können. Ebenso *erwartet das Individuum im Leben im voraus festgelegte Interpretationsmuster, die von gesellschaftlichen Rollen oder Institutionen etabliert sind. Die Annahmen, die gebraucht werden, um Ordnung herzustellen, sind in beiden Fällen so institutionalisiert, daß sie natürlich erscheinen und nicht reflektiert werden.*³⁴⁶ Nur durch die Beschäftigung mit einer neuen Ästhetik könne der Wahrnehmungsapparat geschärft werden und könne bewusst gemacht werden, dass das, was in dieser Gesellschaft fälschlich als Natur angesehen werde, in Wahrheit manipuliert und von herrschenden Systemen diktiert sei.³⁴⁷ Der Leser erlebt bei der Lektüre des *Hausierer* sicherlich eine gewisse Frustration beim Versuch des Entzifferns von Zeichen, indem er *an einem Prozeß der Negation statt der Konfirmation beteiligt wird* – auf diese Art soll er jedoch lernen, *das scheinbar Natürliche und Dauerhafte als*

³⁴⁶ DeMeritt, S.200.

³⁴⁷ vgl. Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers. S.99. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S.88-125.

*Manipulation anzuzweifeln und zu begreifen als eine künstlich kreierte Ideologie, die Fragen ausweichen und Widersprüche zudecken will*³⁴⁸.

2.10. Metafiktionale Elemente

In den reflexiven Textpassagen am Beginn jedes Kapitels des *Hausierer* werden die Schreibprozesse diskutiert, die bei der Entwicklung eines Kriminalromans, der den typischen Gattungsregeln entspricht, zur Anwendung kommen. Obwohl nicht übersehen werden darf, dass sich die *selbstreflexiven Kommentare auf die Mechanismen des Kriminalromans beziehen und nicht auf das Romanschreiben selbst*³⁴⁹, ist Handkes Vorgehensweise in diesem Text als metafiktionale Methode anzusehen. Im Reflexionstext wird das Modell zwar nicht unterwandert, sondern sorgfältig nachgezeichnet, wodurch jedoch die Künstlichkeit und Konstruiertheit dieses etablierten Schemas aufgezeigt wird. Der Erzähltext ergänzt diese Reflexionen auf sprachlicher Ebene, indem er vorführt, wie unmöglich es ist, die Welt bzw. einzelne Begebenheiten als Ganzes zu erfassen und sinnvolle Beziehungen zwischen den Dingen herzustellen. Insofern entspricht die in *Der Hausierer* angewandte Technik einer metafiktionalen Schreibweise, wie sie auch von Patricia Waugh beschrieben wird. Laut Waugh ist Metafikcionalität eine Art von Schreiben, *which consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction*³⁵⁰. Die Beschäftigung mit Metafiktion bedeutet, die Elemente zu untersuchen, die einem Roman seine Identität verleihen. Metafiktionale Romane sind demnach nach dem Prinzip einer Opposition aufgebaut – der Konstruktion einer fiktionalen Illusion und dem Bloßlegen dieser Illusion:

In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation'

³⁴⁸ DeMeritt, S.200.

³⁴⁹ Klinkowitz, Jerome: Aspekte der Prosa Peter Handkes. S.38. In: Fellingner, Raimund (ed.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1985. S.38-50.

³⁵⁰ Waugh, S.4.

and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction'.³⁵¹

Da metafiktionales Schreiben als Reaktion auf und Beitrag zu dem Bewusstsein gesehen werden sollte, dass es keine eindeutigen und feststehenden Wahrheiten gibt und dass eine Welt, wie sie sich in realistischen Romanen präsentiert, nicht existiert, ist diese Methode auch ein adäquates Mittel für Handke, um seine Ansichten über Kunst kreativ umzusetzen.

Dass Kunst auf nichts gerichtet ist und als ernsthaftes Spiel anzusehen sei, hat Handke in seiner Kritik an engagierter Literatur deutlich gemacht. Spiele sind ein wesentlicher und wichtiger Aspekt in unserer Gesellschaft und literarische Fiktion ist als eine Art intellektuelles Spiel allgemein geschätzt und anerkannt. Durch metafiktionale Schreibweisen soll daher auch deutlich gemacht werden, dass das Spiel zwar eine relativ autonome Aktivität ist und einen eigenständigen Wert besitzt, dass es jedoch aus der realen Welt nicht weg zu denken ist. Spiele sind durch Regeln und Rollen definiert und metafiktionale Methoden untersuchen die fiktionalen Regeln, um deren Rolle in der Realität des Lebens darzustellen: *It aims to discover how we each 'play' our own realities³⁵²*. Die Metakommentare in selbstreflexiver und selbstkritischer Literatur sollen daher die eindeutige Botschaft transportieren, dass es sich dabei um ein Spiel, um ein „So-Tun-Als-Ob“ handelt.³⁵³ Neben den kursiv gedruckten Passagen des Reflexionstextes, deren Metafiktionalität relativ offensichtlich ist, finden sich innerhalb des Erzähltextes im *Hausierer* auch Sätze, die als metafiktionale Kommentare eingeordnet werden können. Diese Sätze zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich auf die im Roman verfolgten Darstellungsverfahren beziehen und da sie *gerade die Abweichungen vom Modell betreffen*, wären sie auf *diese Weise in einem herkömmlichen Kriminalroman nicht denkbar³⁵⁴* – denn der typische Satz im Erzähltext des Romans ist ein Satz, wie er in jedem beliebigen Kriminalroman vorkommen könnte. Schon im ersten Kapitel finden sich Hinweise darauf, dass vor den Augen des Hausierers und des Lesers ein Spiel abläuft:

³⁵¹ Waugh, S.6.

³⁵² Waugh, S.35.

³⁵³ vgl. Waugh, S.34f.

³⁵⁴ Krajenbrink, Marieke: Intertextualität als Konstruktionsprinzip: Transformationen des Kriminalromans und des romantischen Romans bei Peter Handke und Botho Strauß. Amsterdam; Atlanta: Editions Rodopi, 1996. S.47.

Er beobachtet, wie die Ordnung ringsum zum Spiel wird. (H 15)

Man hat ein Spiel gewählt, das die Spieler vereinzelt, entweder ein Versteckspiel oder ein Spiel im Dunkeln. (H 22)

Diese Kommentare, auf den Text als Gesamtes bezogen, weisen den Kriminalroman an sich als ein Spiel des Rätselratens aus und diesen speziellen Kriminalroman als Spiel mit etablierten Konventionen, deren Künstlichkeit vorgeführt werden soll.

In Kapitel elf, *Die Entlarvung*, findet sich ein Satz an einer bezeichnenden Stelle, in dem auf die Formgesetze des Genres Bezug genommen wird:

Der Hausierer erzählt die Geschichte, bei der endlich sich ein Satz aus dem andern ergibt. (H 195)

An dieser Stelle des Romans würde laut Konvention der Detektiv rückblickend erklären und zusammenfassen, wie er zur Lösung des Rätsels fand und alle Unklarheiten beseitigen. Handkes Metakommentar verweist somit auf die Struktur des Genres und macht dem Leser gleichzeitig einmal mehr bewusst, dass ihm in dieser Mordgeschichte keine eindeutige, kohärente Geschichte erzählt wird. *So wird die Eigenart des Textes gegen Ende noch einmal hervorgehoben: der Prätext erscheint als Folie, von der sich Der Hausierer kontrastiv abhebt.*³⁵⁵

³⁵⁵ Krajenbrink, S.47.

2.11. Intertextualität

2.11.1. Das Konstruktionsprinzip

Die transformative Verwendung der Elemente und Strukturprinzipien des konventionellen Kriminalromans in *Der Hausierer* ist an sich ein vom Autor sehr bewusst eingesetztes intertextuelles Verfahren. Das Modell, dem der Roman nachgebildet wurde, ist trotz der experimentellen Abwandlung deutlich erkennbar. In Bezug auf die Art von Konstruktionsprinzip, die Handke hier angewendet hat, wird der Terminus Intertextualität *zum Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen*³⁵⁶. Dieses Spiel mit etablierten Erzählmustern kann nur funktionieren, wenn der Leser *das abgewandelte Textmaterial wiedererkennt und seine Neukontextualisierung und Umfunktionierung nach- und mitvollzieht*³⁵⁷. Um die experimentelle Abwandlung des Modells nachvollziehen zu können, braucht es in diesem Fall also einen Leser, der mit den Konventionen des herkömmlichen Kriminalromans vertraut ist und der gewillt und imstande ist, sich auf die Abweichungen von vertrauten Mustern und auf zusätzliche Bedeutungsebenen einzulassen. Da Handke sich des vorgegebenen Modells nicht bloß bedient, sondern auch darauf referiert, und da laut Manfred Pfister *eine Beziehung zwischen Texten umso intensiver intertextuell ist, je mehr der eine Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart [...] »bloßlegt«*,³⁵⁸ kann *Der Hausierer* der Kategorie der *Referentialität* zugeordnet werden. Hier tritt die nahe Beziehung zur Metafiktionalität stark in den Vordergrund, da *der Folgetext zum Metatext des Prätextes*³⁵⁹ wird. *Der Hausierer* wird also durch das angewandte intertextuelle Verfahren zu einem Metatext, der die Gesamtheit der ihm zugrunde liegenden Prätexte kommentiert und dadurch die Eigenart

³⁵⁶ Pfister: Konzepte der Intertextualität, S.15. Pfister erläutert hierzu, *daß dies das Konzept von Intertextualität ist, das den meisten der detaillierteren Studien zur Intertextualität zugrunde liegt. Theorien, Begriffsbestimmungen, Eingrenzungs- und Kategorisierungsversuche in Bezug auf das weite Feld der Intertextualität gibt es zuhauf, für eine konkrete Analyse eines Textes muss die Perspektive allerdings verengt werden. Da in dieser Arbeit das Kapitel Intertextualität eine untergeordnete Stellung einnimmt, wird auf dieses komplexe Thema nicht konkreter eingegangen.*

³⁵⁷ Krajenbrink, S.8.

³⁵⁸ Pfister: Konzepte der Intertextualität, S.26.

³⁵⁹ Pfister: Konzepte der Intertextualität, S.26.

des Modells veranschaulicht. Diese Vorgangsweise bezeichnet Pfister als Gattungsreferenz, eine Subkategorie der Systemreferenz.³⁶⁰

Obwohl auch einzelne Bezüge zum klassischen Kriminalroman vorhanden sind, verweist *Der Hausierer*, wie in dieser Arbeit bereits besprochen wurde, auf die hard-boiled detective story, was durch das dem Roman vorangestellte Motto aus Raymond Chandlers *The Long Good-Bye* deutlich hervorgehoben wird. In den Erzähltext sind überdies auch Satzzitate eingefügt, die als punktuelle intertextuelle Verweise bei Pfister zwar als schwache Form von Intertextualität genannt werden³⁶¹, die für einen im Kriminalgenre belesenen Rezipienten allerdings den zusätzlichen Genuss einer Spurensuche bedeuten können. Das Erkennen der im folgenden Kapitel behandelten Einzeltextreferenzen³⁶² erhöht das Lesevergnügen um ein Vielfaches, betrifft jedoch wohl nur jene Leser, auf die Handkes ironische Feststellung »*Sie haben zuviel Kriminalromane gelesen!*« (H 69) zutrifft.

2.11.2. Punktuelle Verweise

Im Erzähltext des *Hausierer* finden sich neben kursiv gedruckten Sätzen, die als Erweiterungen des Reflexionstextes zu betrachten sind, auch durch Anführungszeichen hervorgehobene Sätze mit eindeutigem Zitatcharakter. Einige dieser Sätze sind sehr allgemein gehalten und könnten jedem beliebigen Kriminalroman entnommen sein, daher zitieren sie laut Krajenbrink *die Gattung des Kriminalromans schlechthin*³⁶³:

„Lassen Sie alles, wie es ist!“ (H 48)

„Dieser Handschuh hat nichts mit mir zu tun!“ (H 66)

„Wir werden Ihrer Erinnerung ein wenig nachhelfen müssen!“ (H 107)

„Sie wissen mehr als Sie zugeben wollen!“ (H 109)

Neben diesen allgemeinen Verweisen finden sich auch Zitate, die klassischen Kriminalgeschichten entnommen sind, wie: *Wenn man Kanonenkugeln über das Wasser feuert, tauchen die Ertrunkenen auf* (H 16). Dieser Satz verweist auf Edgar Allan Poes

³⁶⁰ vgl. Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz. S.56. In: Broich; Pfister (ed.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemayer, 1985. S.52-58.

³⁶¹ vgl. Pfister: Konzepte der Intertextualität, S.19.

³⁶² vgl. Broich, Ulrich: Zur Einzeltextreferenz. In: Broich; Pfister (ed.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemayer, 1985. S. 48-52.

³⁶³ Krajenbrink, S.38.

Kurzgeschichte *The Mystery of Marie Rogêt*, in der die Zeit, die ein Ertrunkener braucht, um wieder aufzutauchen, als wichtiges Indiz gehandelt wird. Ein anderes Indiz, das wegen der Häufigkeit seines Gebrauchs bereits zum Klischee verkommen ist, stellt der Satz *Der Hund hätte bei einem Fremden anschlagen müssen* (H 68) dar, der bei Handke nicht durch Anführungszeichen gekennzeichnet ist. Der Hund, der nicht anschlägt, lässt vermuten, dass es sich bei dem Verbrecher um keinen Fremden handelt – dieses Motiv wurde erstmals von Arthur Conan Doyle in *Silver Blaze* eingesetzt.³⁶⁴ Wie jeder andere Satz im Erzähltext des *Hausierer* sind diese Zitate völlig ohne Zusammenhang in den Text eingefügt. Ihren Zitatcharakter zu erkennen würde dem Leser von Handkes Roman nicht helfen, den Verlauf der Geschichte zu rekonstruieren. Im Vordergrund steht hier wohl der spielerische Umgang mit besonders klischeehaften Versatzstücken.³⁶⁵

Den hard-boiled detective stories von Raymond Chandler und Dashiell Hammett, denen *Der Hausierer* nicht zuletzt durch das dem Roman vorangestellte Motto aus Chandlers *The Long Good-Bye* wesentlich näher steht als dem klassischen Kriminalroman, sind ebenfalls einige Zitate entnommen. So zum Beispiel in Kapitel sieben, *Die scheinbare Wiederkehr der Ordnung und die Ereignislosigkeit vor der zweiten Unordnung*, also an einer Stelle des Romans, an der sich dem allgemeinen Modell entsprechend die Geschehnisse verlangsamt haben und die Spannung nachlässt, wo es heißt:

Im Kino nimmt er nur Geräusche und große Gesichter wahr. „Er bricht einer Flasche den Hals.“ Er stellt sich selber eine Falle und fällt darauf herein. [...] „An der Augenfarbe eines Menschen kann niemand etwas ändern.“ (H 137)

Die Passage bei Raymond Chandler lautet folgendermaßen:

*I went to a late movie after a while. It meant nothing. It was just noise and big faces. [...] I would have killed a bottle and knocked myself out. [...] There is no trap so deadly as the trap you set for yourself.*³⁶⁶

Auch in Chandlers Roman finden sich diese Sätze an einer Stelle, wo die Handlung an einem toten Punkt angelangt scheint und Marlowe seinen Freund Terry Lennox

³⁶⁴ vgl. DeMeritt, S.191.

³⁶⁵ Auch Friedrich Dürrenmatts Roman *Das Versprechen* spielt in diesem Zusammenhang besonders in Hinsicht auf die Entwicklung der Hausiererfigur eine Rolle. Eine genauere Untersuchung zu diesem Prätext findet sich in Kapitel 3.2.3.1.

³⁶⁶ Chandler: *The Long Good-Bye*, S.100.

betrauert, der vermeintlich Selbstmord begangen hat. Am Ende des Romans, als Lennox, durch chirurgische Eingriffe im Aussehen völlig verändert, wieder bei Marlowe auftaucht, findet sich der Satz: *Nobody can change the colour of a man's eyes*³⁶⁷. Diesen letzten Satz ausgenommen, markieren die genannten Zitate einen Punkt im Ablauf des Kriminalromans, an dem die Handlung sich extrem verlangsamt und Zeit bleibt für Reflexionen des Detektivs, bevor die Spannung wieder ansteigt – die Analogie kann wiederum als Verweis auf das allgemeine Muster gedeutet werden, nach dem ein Kriminalroman aufgebaut ist.

In Kapitel neun, *Die falsche Entlarvung*, in dem es scheint, als könne bereits eine Person für das begangene Verbrechen verantwortlich gemacht werden, wurden wiederum einige Zitate aus Chandlers Roman eingefügt, die allerdings nicht durch Anführungszeichen markiert sind. Der Hausierer ist unter Verdacht geraten und macht nun unangenehme Erfahrungen mit der *Obrigkeit* (*H 166*): *Sie packen seinen Arm dicht oben an der Schulter, wo eingekrallte Finger weh tun können* (*H 169*). *Ein Selbstmord mit Schußwaffen läßt sich leicht vortäuschen* (*H 168*). Diese Sätze finden sich in der englischsprachigen Vorlage an unterschiedlichsten Stellen des Textes: *Then I took hold of Candy's arm high up near the shoulder where dug-in fingers can hurt.*³⁶⁸ *'Gunshot suicides always interest me,' Ohls said loosely. 'So easy to fake.'*³⁶⁹ Ein Bezug zu den Vorgängen der Handlung besteht hier nicht, die Sätze könnten ebenso gut jedem beliebigen Kriminalroman entnommen oder frei erfunden sein. Mit dem folgenden Satz verhält sich dies anders – der unter Verdacht geratene Hausierer hat gerade Bekanntschaft mit den brutalen Verhörmethoden der Polizei gemacht: *Von jetzt an wird er ihnen nicht einmal antworten, wenn sie ihn fragen, wie spät es auf der Uhr an ihrer eigenen Wand ist* (*H 171*). Hier besteht durchaus eine Parallele zu Marlowes Situation im Original, der während eines Verhörs einem korrupten und ausgesprochen brutalen Polizei-Captain ausgeliefert ist, und diesem daraufhin den selben Satz an den Kopf wirft: *From now on I wouldn't tell you the time by the clock on your own wall.*³⁷⁰

Auch aus dem Werk Dashiell Hammetts, dem zweiten großen Ahnherrn des hard-boiled Detektivromans neben Chandler, nimmt Handke Anleihen in seinem Text. Der Satz *Der Schlüssel ist aus Glas* (*H 155*) kann wohl als Anspielung auf Hammetts Roman *The*

³⁶⁷ Chandler: *The Long Good-Bye*, S.442.

³⁶⁸ Chandler: *The Long Good-Bye*, S.229.

³⁶⁹ Chandler: *The Long Good-Bye*, S.307.

³⁷⁰ Chandler: *The Long Good-Bye*, S.55.

Glass Key gesehen werden und hebt sich allein seines metaphorischen Charakters wegen von den anderen Sätzen im Text ab³⁷¹. Eine weitere Referenz bezieht sich auf Hammetts Roman *Red Harvest* und findet sich in *Der Hausierer* in Kapitel zwei, *Die erste Unordnung: Der Schuh liegt im Schatten unter der Stiege in einer Stellung, in der leere Schuhe im allgemeinen nicht liegen* (H 31). Im zweiten Kapitel des *Hausierer* geschieht bekanntlich der Mord, der die vermeintliche Ordnung zerstört. Hier werden verschiedenste Möglichkeiten einer Mordtat angedeutet, jedoch nicht beschrieben oder zu Ende geführt – folglich findet der Hausierer natürlich keine zu dem Schuh gehörende Leiche. Ganz anders im Originaltext Hammetts, in dem die Morde Schlag auf Schlag passieren und wo der Continental Op an dieser Stelle in seinem sehr prägnanten Stil das Auffinden der achtzehnten Leiche des Romans beschreibt:

*With a foot on the first of the rickety steps that led up to the lawyer's floor, I stopped to look at something. It was barely visible back in a dim corner of the first floor. It was a shoe. It was lying in a position that empty shoes don't lie in.*³⁷²

Obwohl das Erkennen dieser zitierten Textpassagen für das Verstehen des Romans und seiner Gesamtaussage keinen Nutzen bringt, stellt es doch einen nicht zu unterschätzenden Mehrwert für den versierten Leser von Kriminalromanen dar, der das Puzzlespiel nun auf eine weitere Ebene ausweiten kann. Abschließend hierzu ein Zitat Rolf-Günter Renners, der diese Einsichten folgendermaßen formuliert:

*So erweist sich die Erzählweise des «Hausierer»-Romans in mehrfacher Hinsicht als anspruchsvoll. Sie setzt nicht nur einen Leser voraus, der in der Lage ist, das Buch zu Ende zu lesen, sondern sie verlangt einen Rezipienten, der die Versatzstücke, die der Text anbietet, auf andere Texte rückbeziehen kann. Die Geschichte, die das Schema der Kriminalgeschichten benutzt, bedarf des versierten Kenners von Kriminalgeschichten; die erzählten Erinnerungen des Autors an Kriminalromane zielen auf das literarische Erinnerungsvermögen eines idealen Lesers.*³⁷³

³⁷¹ vgl. Krajenbrink, S.38-43.

³⁷² Hammett, Dashiell: *Red Harvest*. S.120. In: Hammett, Dashiell: *Five Complete Novels*. New York: Avenel Books, 1980. S.1-142.

³⁷³ Renner, S.13.

2.12. Kategorisierung nach Tani

Zwar ist die Mordgeschichte durch das genaue Nachbilden des Modells nicht unvollendet und Detektiv, Leiche und Täter sind ebenfalls vorhanden, wodurch *Der Hausierer* nicht völlig den von Stefano Tani festgelegten Kriterien eines metafiktionalen Anti-Kriminalromans entspricht. Einige andere Aspekte des Textes lassen jedoch eine Einordnung in diese Kategorie für gerechtfertigt erscheinen. So spielen zum Beispiel Themen wie Gerechtigkeit und Sozialkritik in dem Roman keine Rolle. Der Detektiv ist weniger ein etablierter Charakter innerhalb des Textes, vielmehr erfüllt er verschiedene Funktionen – die Detektivarbeit wird somit an den Leser weitergereicht, der aus den unzähligen Versatzstücken eine Geschichte extrahieren muss und im Idealfall auch all die anderen Ebenen erkennt, die der Autor in seinem Werk verarbeitet. Zwar ist eine logische Nachvollziehbarkeit durch den Reflexionstext gegeben, der Erzähltext legt es jedoch darauf an, diese zu zerspielen, wodurch sich der Autor mit seinen Experimenten als „Täter“ ins Spiel bringt und die literarischen Verfahren deutlich werden sollen, die er angewendet hat. Ganz anders als Paul Auster, der seinen Namen und seine Schriftstelleridentität in *City of Glass* eingearbeitet hat und so seinen Text nach Belieben betritt, rückt Handke sich als Autor ins Bewusstsein des Lesers – durch die Form und das Spiel mit dem Modell des Kriminalromans ist deutlich, dass es sich hierbei um eine Versuchsanordnung handelt, um einen Metakommentar des Autors, der die Möglichkeiten eines festgefahrenen Genres erforscht und der durch sein Experiment die Künstlichkeit und Fiktionalität von Literatur, die keiner anderen Realität folgt, als der des Autors, vorführen möchte.

Ein wichtiger Gesichtspunkt ist allerdings die Tatsache, dass für Tani die unterschiedliche Handhabung der Lösung, beziehungsweise die Verweigerung derselben, am Ende des Romans ein entscheidendes Kriterium für die Einordnung in eine der drei Kategorien des Anti-Kriminalromans ist. Da die Lösung des Falles in *Der Hausierer*, der dem konventionellen Modell des hard-boiled Kriminalromans folgt, grundsätzlich vorhanden ist, handelt es sich bei Handkes Experiment auch nicht wirklich um einen Anti-Kriminalroman – die Bezeichnung metafiktionaler Kriminalroman ist hier wohl zutreffender.

3. Der Detektivroman im deutschen Sprachraum

3.1. Ungeliebte Trivialität?

Aus den Erläuterungen des ersten Kapitels dieser Arbeit geht deutlich hervor, dass das Genre des Detektivromans ein Phänomen ist, dessen Genese im englischen Sprachraum stattfand, wobei die speziellen Merkmale des klassischen Kriminalromans im angelsächsischen Raum zu einer Meisterschaft gebracht wurden. Die hard-boiled detective story wiederum gilt als Konstrukt, welches zwar an die Struktur der klassischen Form anknüpft und darauf aufbaut, jedoch von US-amerikanischen Autoren modifiziert wurde, um einer veränderten Zeit und einem unterschiedlichen kulturellen Hintergrund gerecht zu werden. In Großbritannien sowie in den USA erfreut sich das Kriminalgenre mit seinen unterschiedlichen Ausformungen großer Beliebtheit beim Lesepublikum und auch von Kritik und Literaturwissenschaft wird ihm hinreichend und keineswegs geringschätzig Beachtung geschenkt.

Mit der Analyse von Peter Handkes experimentellem Kriminalroman *Der Hausierer* wurde erstmals in dieser Arbeit das Augenmerk auf einen Autor des deutschsprachigen Raumes gerichtet, welcher sich mit diesem Genre genauestens befasste. Obwohl Handkes Werk als experimenteller Roman der Postmoderne wesentlich weiter reichende und anspruchsvollere Kriterien der Analyse aufweist, als dies bei einem konventionellen Kriminalroman je der Fall sein könnte, wurde doch sehr deutlich, dass *Der Hausierer* in seiner Struktur dem amerikanischen Modell der hard-boiled detective story nachgebildet ist.

Nun stellt sich die Frage nach der Präsenz und Beschaffenheit des Kriminalromans im deutschsprachigen Raum, aus der Feder von deutschsprachigen Autoren. Hier ist zunächst die Tendenz, vor allem in der Germanistik, aber auch unter den Kritikern, feststellbar, Kriminalliteratur allgemein als trivial abzuwerten. Die Ursache hierfür scheint vor allem in der vehementen Trennung zwischen ernster Literatur und Unterhaltungsliteratur zu liegen, die, wie Volker Neuhaus feststellt, in keinem anderen westlichen Sprachraum strikter zu sein scheint als im deutschen. Die Distinktion zwischen U- und E-Literatur wird laut Neuhaus auch exakt an der Grenzlinie zwischen

regelgeleiteter und der so genannten autonomen Literatur vollzogen.³⁷⁴ Dieser verallgemeinernden und abwertenden Kategorisierung entspricht auch der Hang der Kritiker, einem Kriminalroman, der ausführlicher besprochen oder sogar gelobt werden soll, zu attestieren, dass er im Grunde gar kein solcher sei.³⁷⁵ Trotz der ablehnenden Haltung vieler Spezialisten des Literatursektors findet das Kriminalgenre bei den Lesern des deutschsprachigen Raumes regen Anklang – gelesen werden allerdings hauptsächlich Übersetzungen englischer und amerikanischer Krimis. Als Begründung für dieses Phänomen wird häufig das Nicht-Vorhanden-Sein guter deutscher Kriminalromane und der Mangel an Tradition in diesen Breiten angegeben. Ein Rückblick auf die deutsche Literaturgeschichte zeigt allerdings, dass es im 18. und 19. Jahrhundert Tendenzen gab, die eine solche Tradition begründen hätten können. Zu solchen Klassikern zählen zum Beispiel Friedrich von Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* (1792), Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas* (1810), Annette von Droste Hülshoffs *Judenbuche* (1842) und Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum* (1885). Diese Werke behandeln die sozialen und psychologischen Umstände, die zu Verbrechen führen und können daher der Kategorie der Verbrechenliteratur zugeordnet werden. Doch auch analytische Erzählungen mit einem Geheimnis am Beginn, einem Protagonisten, der einem Detektiv ähnlich das Geheimnis aufzuklären versucht und der am Ende eine Lösung findet, die realistisch erklärbar ist, stammen bereits aus dieser Zeit. Zu nennen wären hier etwa Friedrich von Schillers Romanfragment *Der Geisterseher* (1787 – 89), Heinrich von Kleists *Der Zweikampf* (1811) und E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819) sowie *Das öde Haus* (1817).

Friedrich von Schiller, der sich besonders für die Abgründe der menschlichen Psyche und für historische und gesellschaftliche Entwicklungen und Zusammenhänge interessierte und der sich dem *allgemeinen Hang der Menschen zu leidenschaftlichen und verwickelten Situationen*³⁷⁶ bewusst war, schrieb 1792 eine lobende Vorrede zu der deutschsprachigen Übersetzung von Pitavals *Merkwürdigen Rechtsfällen* und erstellte selbst in den späten 90er Jahren des 18. Jahrhunderts einen Dramenplan. Dieser trägt

³⁷⁴ vgl. Neuhaus, Volker: «Zu alt, um nur zu spielen»: Die Schwierigkeiten der Deutschen mit dem Kriminalroman. S.16. In: Moraldo, Sandro M.: Mord als kreativer Prozess: Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2005. S.9-19.

³⁷⁵ vgl. Neuhaus, S.9.

³⁷⁶ Schiller, Friedrich: Vorrede zu Pitavals „Merkwürdigen Rechtsfällen“ (1792). S.303. In: Hellermann, Ludwig (ed.): Schillers Werke. Bd.10. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1922. S.303-306.

den Titel *Die Polizey* und hätte, wäre daraus ein vollendetes Werk entstanden, *das Muster für den gesamten zukünftigen Detektivroman der europäischen Weltliteratur*³⁷⁷ werden können. Der Stoff für das ursprünglich angedachte analytische Drama mit dem Sujet eines entdeckten Verbrechens³⁷⁸ ist allerdings sehr weit gefasst:

*Ein ungeheures, höchst verwickeltes, durch viele Familien verschlungenes Verbrechen, welches bei fortgehender Nachforschung immer zusammengesetzter wird, immer andre Entdeckungen mit sich bringt, ist der Hauptgegenstand. Es gleicht einem ungeheuren Baum, der seine Äste weitherum mit andren verschlungen hat, und welchen auszugraben man eine ganze Gegend durchwühlen muß. So wird ganz Paris durchwühlt, und alle Arten von Existenz, von Verderbniß etc werden bei dieser Gelegenheit nach u. nach an das Licht gezogen.*³⁷⁹

Schillers Fragment enthält bereits eine Reihe von wesentlichen Elementen, wie sie später im klassischen Kriminalroman etabliert wurden und bezeichnet darüber hinaus auch einen *Zustand bewußtgewordener Entfremdung*³⁸⁰, wodurch charakteristische Aspekte des hard-boiled Detektivromans, der sich erst hundertzwanzig Jahre später entwickeln sollte, von Schiller bereits vorweg genommen wurden.

Auch E. T. A. Hoffmann schrieb, wie bereits in Kapitel 1.1.1. erwähnt, mit seinem *Fräulein von Scuderi* eine frühe Detektivgeschichte, in der die Verfolgung von Indizien und ihre Deutung im Vordergrund stehen. Wie Edgar Allen Poe verfasste Hoffmann auch Schauergeschichten in der Tradition der Gothic Novel, welche zu den Vorläufern der Detektivgeschichte zählt. Den Werken beider Autoren wurde zudem in Frankreich große Ehre zuteil und erst über diesen Umweg wurden sie schließlich auf Dauer positiv rezipiert. Hoffmann war sogar in Deutschland längst vergessen, als der *Markenartikel German Horror*³⁸¹ weltweit ein Begriff wurde, weshalb Volker Neuhaus auch die Möglichkeit einer Beeinflussung Poes durch Hoffmann in Erwägung zieht – eine Hypothese, die allerdings bislang noch nicht verifiziert wurde.³⁸²

Die Grundlagen, die eine Entwicklung des Kriminalromans begünstigt hätten, sind also durchaus im deutschsprachigen Raum vorzufinden, wenngleich versäumt wurde, auf dem *German Horror* aufzubauen. Die Tatsache, dass die Entstehung von

³⁷⁷ Neuhaus, S.10.

³⁷⁸ vgl. Kraft, H.; Springer, M. (ed.): *Die Polizey: Quellen, Entstehung, Deutungsaspekte*. S.722ff. In: Kraft, H.; Springer, M. (ed.): *Friedrich Schiller Dramatischer Nachlass*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2004. S.722-731.

³⁷⁹ Schiller, Friedrich: *Die Polizey*. S.91f.

³⁸⁰ Kraft, H.; Springer, M. (ed.), S.727.

³⁸¹ Neuhaus, S.11.

³⁸² vgl. Neuhaus, S.10.

Kriminalgeschichten sehr stark mit der Verbrechens- und Gesellschaftsgeschichte eines Landes zusammenhängt, sich seine Entwicklung somit nicht organisch, sondern stoßweise vollzog und auf Blütezeiten immer wieder ruhigere Perioden folgten³⁸³, mag eine Ursache für das abgeflaute Interesse sein. Nachdem Poe mit seinen Kurzgeschichten das Modell des klassischen Kriminalromans vorgelegt hatte, mag als weiterer Hinderungsgrund die deutsche Genieästhetik eine Rolle gespielt haben, die es einem Autor aus dem Land der Dichter und Denker unmöglich machte, einem vorgegebenen literarischen Modell zu folgen und sich obendrein noch mit vulgären Themen auseinanderzusetzen. Zwar wurde die Existenz von eigenständigen deutschsprachigen Detektivgeschichten, die sich durchaus von Poes Modell unterschieden, in dem 1978 erschienenen Werk *Untersuchungsrichter – Diebsfänger – Detektive* von Hans-Otto Hügel nachgewiesen, die darin genannten Werke und ihre Verfasser waren jedoch in Vergessenheit geraten und niemals in den literarischen Kanon eingegangen. Als nach dem Ende des zweiten Weltkrieges im deutschsprachigen Raum ein wahrer Krimi-Boom ausbrach, handelte es sich bei den Romanen, die den größten Absatz fanden, um Übersetzungen – die Verlage Goldmann, Ullstein und Scherz brachten Kriminalromane aus dem englischen Sprachraum auf den Markt und durch die *kiwis* von Kiepenheuer und Witsch wurde Georges Simenons Kommissar Maigret in diesen Breiten populär. Die Absatzsteigerung des Ullstein-Verlages, der seine Krimi-Reihe als Taschenbuch publizierte, betrug von 1956 bis 1960 200 Prozent³⁸⁴ – eine Umsatzsteigerung solchen Ausmaßes veranschaulicht das Anwachsen des Beliebtheitsgrades dieses Genres sehr plakativ. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass, wie am Beispiel Raymond Chandlers bereits deutlich wurde, der Kriminalroman seinen Absatz hauptsächlich in Form von Taschenbüchern findet. Die Gesamtzahl der in einem bestimmten Sprachraum verbreiteten Exemplare dieses Genres zu ermitteln ist zudem nahezu unmöglich, da vor allem Leihbibliotheken einen hohen Umschlag an Kriminalliteratur verbuchen und diese auch in privatem Rahmen üblicherweise von Hand zu Hand weitergereicht wird. Das Bedürfnis, einen konventionellen Detektivroman ein zweites Mal zu lesen, scheint bei den meisten Rezipienten nicht vorhanden zu sein, sich ein Exemplar eines solchen durch viele

³⁸³ vgl. Schmidt-Henkel, Gerhard: Kriminalroman und Trivialliteratur. S.156. In: Zmegac, Viktor (ed.): Der wohltemperierte Mord: Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH, 1971. S.149-176.

³⁸⁴ Schmidt-Henkel, S.151.

Hände gegangenen Taschenbuches ins Regal zu stellen, ist ebenfalls nicht sehr verbreitet. All diese Aspekte erschweren die Ermittlung von Gesamtleserzahlen und auch eine definitive Aussage über soziale Schichtung und Bildungshintergrund des durchschnittlichen Lesers von Kriminalgeschichten ist unmöglich zu treffen.³⁸⁵

Als Folge des gewachsenen Beliebtheitsgrades von Kriminalliteratur in der Nachkriegszeit konzipierte ein Lektor des Rowohlt-Verlages die Reihe *rororo thriller*, in der auch deutschsprachige Autoren ihre Werke veröffentlichten, darunter Hansjörg Martin, Friedhelm Werremeier, Horst Bosetzky alias -ky, Michael Molsner und Felix Huby. So wurde zu Beginn der 1960er Jahre der *Neue Deutsche Kriminalroman* ins Leben gerufen, der zunächst durch eine allgemeine Tendenz zur Regionalisierung auffiel – wie in den klassischen Kriminalromanen London oder Paris und in den hard-boiled detective stories Los Angeles oder New York wurden nun Deutschlands „Metropolen“ Berlin, Köln, Hamburg etc. zu Orten der detektivischen Ermittlung erwählt. Beispielhaft für dieses Phänomen ist die heute nach wie vor ungemein beliebte Fernsehserie *Tatort*, deren Drehbücher zunächst Friedhelm Werremeier, später Felix Huby verfassten und in der unzählige Städte und Regionen zwischen Hamburg und Wien als wechselnde Tatorte etabliert wurden. Der deutschen Fernsehfilmindustrie gelang es auch, im Gegensatz zum Buchmarkt, mit Krimiproduktionen wie *Der Kommissar* (1969 – 1976) und *Derrick* (1974 – 1998) sowohl in Deutschland als auch international große Erfolge zu verbuchen. Die in diesen Serien ermittelnden Kommissare sind allesamt Vertreter der staatlichen Ordnung, sie strahlen Autorität aus und stehen für den Erhalt kultureller Werte – diese Attribute vermitteln dem im Allgemeinen äußerst regelgläubigen und obrigkeitshörigen deutschen Fernsehpublikum ein Gefühl von Sicherheit und Ordnung:

*In many ways, the dispassionate, categorically nonviolent inspector of German television – the investigator who restores and guarantees the established social order through knowledge, discipline, and proper procedure – offers the German equivalent to the conservative British detective story tradition.*³⁸⁶

So beliebt die polizeilichen Ermittler in ihrer Funktion als Repräsentanten einer staatlichen Autorität waren und sind, so sehr zeichnet sich der auf eigene Faust

³⁸⁵ vgl. Schmidt-Henkel, S.151ff.

³⁸⁶ Teraoka, Arlene A.: Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel. S.268. In: The German Quarterly, Vol.72, 1999. S.165-289.

ermittelnde hard-boiled Detektiv im deutschsprachigen Raum durch sein Nicht-Vorhanden-Sein aus. Dass der Beruf des Privatdetektivs hier nicht verbreitet ist und ihm durch den schlechten Ruf der Anruchigkeit und Schädigkeit nur Misstrauen entgegengebracht wird, mag ein Grund für die Abwesenheit des hart gesottenen Ermittlers in diesen Breiten sein. Für Arlene Teraoka liegt dieser Umstand jedoch auch in den charakteristischen Wesenszügen des amerikanischen Private Eye begründet – seine individualistische und mitunter auch brutale Rebellion gegen eine korrupte Gesellschaft, die ein gewisses faschistisches Potential in sich birgt, *a sadistic and destructive impulse that manifests itself in his trademark racist, misogynist, and homophobic attitudes. [...] These associations of the hardboiled p.i. with German fascism, of course, bring the genre too close to home*³⁸⁷. Die Illusion von einer von guten Menschen wieder hergestellten heilen und geordneten Welt nach dem Wiederaufbau sollte auf keinen Fall durch die Erinnerungen an die Verbrechen der Deutschen während der Zeit des Nationalsozialismus gestört werden. Dieses Tabu stellt eine mögliche Erklärung für das Wesen des *Neuen Deutschen Kriminalromans* der 1970er Jahre dar, der sich durch eine Tendenz, kritische Information in die Romanhandlung zu integrieren, auszeichnet. Viele in dieser Zeit aktuelle Skandale fanden ihren Eingang als Handlungshintergrund in so manchem Kriminalroman – wodurch sich Polit-, Sozio-, oder Umweltkrimis als Subgattungen herauskristallisierten, was mitunter auch zu der spöttischen Bezeichnung *Bindestrich-Krimis* führte.

*Written by leftist/liberal intellectuals and programmatically reformist, these novels aimed to „enlighten“ audiences [...] about social problems in postwar German society. Linked to documentary reportage and informed by sociological theory, crime authors – the most prominent of whom were academics, lawyers, and journalists – prided themselves on their realism and their progressive ideology. But their products, which addressed topics ranging from terrorism and pollution to organ transplants and sports corruption, were often boring and preachy.*³⁸⁸

So ging die Ära des politisch korrekten Sozio-Krimis mit den 1970er Jahren zu Ende, ohne international Aufmerksamkeit erlangt zu haben.³⁸⁹

Interessant und bezeichnend ist, dass die einzige international bekannte und erfolgreiche Ermittlerfigur des deutschen Sprachraumes Jerry Cotton, der Protagonist der

³⁸⁷ Teraoka, S.267.

³⁸⁸ Teraoka, S.268.

³⁸⁹ vgl. Neuhaus, S.11ff.

gleichnamigen Heftroman-Reihe des Bastei Lübbe Verlags ist, die ab 1955 regelmäßig erschien. Der FBI-Agent Cotton ermittelt im Stile von Mickey Spillanes Protagonisten Mike Hammer derb und gewaltbereit – und birgt in sich somit genau jenes faschistische Potential, das laut Teraoka in Deutschland keine Akzeptanz findet. Dennoch kam mit diesem Protagonisten frischer Wind in den Krimisektor des Groschenheftes – dass die in zwölf Sprachen übersetzten Kriminalgeschichten ein Produkt deutscher Federn sind, ist wegen ihres Stils, der die amerikanischen hard-boiled Detektivgeschichten persifliert und vor allem wegen des nach New York verpflanzten Handlungsschauplatzes nicht erkennbar. Die Jerry Cotton-Geschichten erscheinen auch heute noch regelmäßig bei Bastei Lübbe.³⁹⁰

Im Folgenden sollen nun die kriminalistischen Werke zweier Autoren vorgestellt werden, die in verschiedener Hinsicht Ausnahmen im Bereich des deutschsprachigen Kriminalromans darstellen – zum einen Friedrich Dürrenmatt, dessen kritische Kriminalerzählungen der 1950er Jahre sehr wohl auch international geschätzt und daher auch übersetzt wurden; zum anderen Jakob Arjouni, welcher dem deutschen Krimisektor in den 1980er Jahren mit großem Erfolg den lange Zeit nicht existenten hart gesottenen Privatdetektiv schenkte.

³⁹⁰ vgl. Schmidtke, Werner G.: Sherlock Holmes auf der Hintertreppe: Die Kriminalerzählung im deutschen Heftroman. S.39f. In: Arnold, Armin (ed.): Sherlock Holmes auf der Hintertreppe: Aufsätze zur Kriminalliteratur. Bonn: Bouvier, 1981. S.7-81.

3.2. Friedrich Dürrenmatt

3.2.1. Die Kriminalerzählungen

Der Schweizer Autor Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) verfasste neben Theaterstücken, Erzählungen und Hörspielen in den 1950er Jahren auch drei Romane, die dem Kriminalgenre zugeordnet werden können. Wie die beiden Begründer des hard-boiled Detektivromans, Hammett und Chandler, schrieb Dürrenmatt seine erste Kriminalgeschichte *Der Richter und sein Henker* aus einer finanziellen Notlage heraus als Fortsetzungsroman für den *Schweizerischen Beobachter*, wo er im Winter 1950/51 erschien. Eine überarbeitete Fassung folgte 1952 als Buchausgabe. Der zweite Kriminalroman des Autors, *Der Verdacht*, folgte nur wenig später, im Winter 1951/52, als Auftragsarbeit für das selbe Magazin, welches damals monatlich erschien und kostenlos an alle Schweizer Haushalte versandt wurde; der Roman in Buchform erschien 1953. Beide Werke wurden verfilmt, *Der Richter und sein Henker* sogar mehrmals – es existieren eine amerikanische, eine englische, eine französische, eine italienische und drei deutsche TV-Adaptionen. An der Drehbuchfassung des 1957 im Süddeutschen Rundfunk ausgestrahlten Spielfilms war Dürrenmatt selbst beteiligt und auch für die 1974 von Maximilian Schell auf die Leinwand gebrachte Version des *Richters* arbeitete der Autor mit dem Regisseur gemeinsam am Drehbuch. Der mit einigen schauspielerischen Größen besetzte Film, in dem Dürrenmatt selbst sein von ihm geschaffenes literarisches Alter Ego, den Schriftsteller, verkörperte, wurde 1976 am Internationalen Filmfestival von San Sebastian mit der Silbernen Muschel ausgezeichnet. Von *Der Verdacht* existiert eine italienische Spielfilmversion aus dem Jahre 1972³⁹¹ und auch die Entstehungsgeschichte des dritten Kriminalromans Dürrenmatts, *Das Versprechen*, ist insofern mit der Filmbranche verknüpft, als zuerst das Drehbuch entstand, welches der Autor als Auftragsarbeit eines Produzenten verfasste. Der Film aus dem Jahre 1957 trägt den Titel *Es geschah am hellichten Tag*, behandelt das Thema Sexualverbrechen an Kindern auf pädagogisch-aufklärerische Weise und schließt mit einem Happy End. Nach Beendigung des Drehbuches setzte der Autor die Arbeit an dem Stoff jedoch fort und veränderte den Inhalt so, dass der

³⁹¹ vgl. Dürrenmatt, Friedrich: Nachwort. In: Dürrenmatt, Friedrich: *Der Richter und sein Henker. Der Verdacht*. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1998.

pädagogische Aspekt einer Kritik am Kriminalroman an sich und vor allem an der Figur des Detektivs im Besonderen weichen musste.³⁹² Obwohl *Das Versprechen*, 1958 erstmals in gedruckter Form erschienen, den Untertitel *Requiem auf den Kriminalroman* trägt, wurde die Thematik der Kriminalerzählung vom Autor damit nicht gleichsam zu Grabe getragen – Dürrenmatt nahm die Auseinandersetzung mit diesem Sujet immer wieder auf und so stehen nicht nur einige weitere Werke aus den 1950er Jahren, wie *Die Panne* (1955 als Hörspiel, 1956 als Erzählung und 1979 als Komödie erschienen) und das Hörspiel *Abendstunde im Spätherbst* (1956) der Kriminalliteratur sehr nahe. Auch in den späten Veröffentlichungen *Justiz* (Roman 1985), *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter* (Erzählung 1986) und *Durcheinandertal* (Roman 1989), sowie in dem posthum erschienenen Romanfragment *Der Pensionierte* sind Elemente der frühen Detektivromane des Autors nachweisbar.³⁹³

3.2.2. *Der Richter und sein Henker und Der Verdacht*

Friedrich Dürrenmatt benutzte für seine Kriminalromane zwar das Schema des konventionellen Detektivromans als Vorlage, seine Werke zeichnen sich jedoch weniger durch das genaue Nachzeichnen des traditionellen Genres aus, sondern, ganz im Gegenteil, durch Kontraste und Verstöße gegen das etablierte Modell. In den hier zu besprechenden Werken, deren Handlung in der Nachkriegszeit, im bürgerlich-ländlichen Milieu der Schweiz angesiedelt ist, unterwandert der Autor das geläufige Detektivschema, wobei diese Dekonstruktion in den jeweiligen Romanen verschiedene Stadien durchläuft. Zwar wird die Grundstruktur des Schemas bis zu einem gewissen Grade beibehalten, Dürrenmatt benutzt seine Detektivromane jedoch vor allem als Mittel, *überkommene Erzählweisen und die Umsetzung von Realität in Fiktion in Frage zu stellen*³⁹⁴.

³⁹² vgl. Dürrenmatt, Friedrich: Nachwort. In: Dürrenmatt, Friedrich: *Der Verdacht: Requiem auf den Kriminalroman*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2008.

³⁹³ vgl. Spedicato, Eugenio: Schweizer, wie sie sein sollten: Zu Friedrich Dürrenmatts *Der Pensionierte* im Kontext seiner Detektivromane. S.145. In: Moraldo, Sandro M.: *Mord als kreativer Prozess: Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2005. S.145-153.

³⁹⁴ Richter, Jochen: „Um ehrlich zu sein, ich habe nie viel von Kriminalromanen gehalten“: Über die Detektivromane von Friedrich Dürrenmatt. S.141. In: Düsing, Wolfgang (ed.): *Experimente mit dem Kriminalroman: Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Verlag Peter Lang, 1993. S.141-153.

Die ermittelnde Figur in *Der Richter und sein Henker* und auch in *Der Verdacht* ist Kommissär Bärlach, der eine Modifikation der Detektive der verschiedenen Subgattungen des Kriminalgenres darstellt. Bärlach erinnert zwar durch seine außergewöhnlichen aufklärerischen Fähigkeiten und seine Kombinationsgabe einerseits an den klassischen Detektiv, andererseits steht ihm als Kommissär die Polizei als wichtiger Hilfsfaktor zur Verfügung, wodurch er auch Ähnlichkeiten mit Georges Simenons Inspektor Maigret aufweist. Seine Methoden – persönliche Verstrickungen in die aufzuklärenden Fälle und die ungewöhnliche Nähe zu den Verbrechern – rücken ihn wiederum in die Tradition der hart gesottenen Detektive Hammetts und Chandlers, wobei Dürrenmatt mit Hilfe seines Kommissärs die festgelegten Normen der Gattung in jeder Hinsicht sprengt. So ist Bärlach nicht nur verwundbar wie etwa Philipp Marlowe, er ist sogar alt und schwer krank, hat voraussichtlich nur noch ein Jahr zu leben, weshalb ihm in *Der Richter und sein Henker* nicht mehr viel Zeit bleibt, den Verbrecher Gastmann zu stellen, mit dem er seit vierzig Jahren, seine gesamte Laufbahn bei der Polizei über, eine Rechnung offen hat. Die beiden jungen Männer schlossen damals eine Wette ab, wobei Gastmann behauptete, er könne in aller Öffentlichkeit ein perfektes, unaufklärbares Verbrechen begehen. Daraufhin stieß er einen völlig fremden, unbeteiligten Menschen von einer Brücke, dieser ertrank und der Mord konnte Gastmann niemals nachgewiesen werden. Vierzig Jahre später benutzt Bärlach nun den Mord an einem ihm untergeordneten Polizisten dazu, Gastmann zu überführen, obwohl dieser mit dem aktuellen Verbrechen nichts zu tun hat. Der tatsächliche Mörder, Bärlachs Polizeiassistent Tschanz, wird von ihm dazu als Werkzeug – als Henker – benutzt und begeht am Ende, nachdem der Kommissär ihm den von Beginn an perfekt durchdachten Coup eröffnet hat, Selbstmord. Indem Bärlach Tschanz als Mittel für seine eigenen Zwecke benutzt, kommt am Ende des Romans eine Lösung ohne Gerechtigkeit zustande. Außerdem wird dem Leser verweigert, gemeinsam mit dem Detektiv nach dem Schuldigen zu suchen, da der Ermittler von Beginn an selbst ein Geheimnis verbirgt. Das Motiv des Detektivs ist also nicht die Aufklärung eines Verbrechens der Gerechtigkeit wegen, sondern ein rein persönliches Anliegen, wofür er seine Helfer missbraucht und die Lesererwartung in die Irre führt. *Indem er Bärlach verweigert, den Leser als Komplizen der Aufklärung zu akzeptieren, hebt Dürrenmatt*

*die falsche Rationalität des traditionellen Erzählvorganges ins Bewusstsein.*³⁹⁵ Zudem stellt Kommissär Bärlach nicht länger den perfekten Ermittler dar – statt dessen wird anhand dieser Figur und seines Gegenspielers Gastmann deutlich, dass Gut und Böse zwei Seiten der selben Macht darstellen, und oft nur der Zufall über die Richtung, die ein Mensch einschlägt, entscheidet. Die eine Nacht, in der die beiden Männer ihre Wette abschlossen und von der Gastmann sagt, sie *kettete uns für ewig zusammen* (DRusH 71), war in diesem Sinne schicksalhaft für beide Protagonisten: *Ich [Gastmann] wurde ein immer besserer Verbrecher und du ein immer besserer Kriminalist* (DRusH 70). Nicht aus moralischem Prinzip, sondern durch Zufall wurde Bärlach also zum Vertreter des Gesetzes und ist daher in der Lage, eine gewisse Macht auszuüben, die, wie in diesem Roman deutlich wird, nicht immer benutzt wird, um Gutes und Gerechtigkeit zu fördern. Die Verbrecherlaufbahn, die Gastmann hingegen eingeschlagen hat, verleiht ihm die Macht, sich völlig frei zwischen Gutem und Bösem zu entscheiden – der Schriftsteller, der im Zuge der Ermittlungen verhört wird, bringt dies in seiner Charakteristik Gastmanns auf den Punkt und macht weiters deutlich, dass Gastmann und Bärlach als Alter Ego des jeweils anderen fungieren:

»Vielleicht hat Gastmann mehr Gutes getan als wir drei zusammen, die wir hier in diesem schiefen Zimmer sitzen«, fuhr der Schriftsteller fort. »Wenn ich ihn schlecht nenne, so darum, weil er das Gute ebenso aus einer Laune, aus einem Einfall tut wie das Schlechte, welches ich ihm zutraue. Er wird nie das Böse tun, um etwas zu erreichen, wie andere ihre Verbrechen begehen, um Geld zu besitzen, eine Frau zu erobern oder Macht zu gewinnen, er wird es tun, wenn es sinnlos ist, vielleicht, denn bei ihm sind immer zwei Dinge möglich, das Schlechte und das Gute, und der Zufall entscheidet.« [...] »Bei ihm ist das Böse nicht der Ausdruck einer Philosophie oder eines Triebes, sondern seiner Freiheit: der Freiheit des Nichts.« (DRusH 82f)

Den beiden Protagonisten, Gastman und Bärlach, ist also ein gewisser Nihilismus zu Eigen. Anhand Bärlachs Beispiel wird dadurch die Übermacht und Heldenhaftigkeit des Detektivs, der sich im konventionellen Kriminalroman immerhin durch seinen unbeirrbaren Gerechtigkeitssinn auszeichnet, demontiert. Am Ende des Romans wird die durch das Verbrechen gestörte vermeintliche Ordnung nur scheinbar wieder hergestellt, denn keiner der Verbrecher wurde einer Tat überführt, die er auch tatsächlich begangen hat – die Welt wird dadurch nicht wieder *in eine harmonische Balance gebracht, da Recht und Gerechtigkeit eben nur durch Unrecht und*

³⁹⁵ Richter, S.144.

*Ungerechtigkeit erreicht worden sind*³⁹⁶. Wie im hard-boiled Detektivroman ist hier das duale Prinzip von Gut und Böse, nach dem eine Ordnung in der Welt existiert, die auch wieder hergestellt werden kann, aufgehoben. Kommissär Bärlach strebt in seinen Handlungen nach einer höheren Gerechtigkeit, jedoch mit unlauteren Mitteln:

*Der Sieg der höheren Gerechtigkeit wird mit dem Preis einer in ihren Grundlagen erschütterten Ordnung erkaufte. Bärlach, der Vollstrecker dieser höheren Gerechtigkeit, maß sich dabei gottgleiche Rechte an und stellt sich durch die Verurteilung Gastmanns und die Freisprechung von Tschanz bewußt außerhalb der rechtlichen Normen, die die Grundlage für den Detektivroman bilden.*³⁹⁷

Anhand dieser Ausführungen wurde deutlich, dass Dürrenmatt in *Der Richter und sein Henker* die Regeln des Detektivgenres sehr frei gebraucht und auch verzerrt, um das vereinfachende Schema des konventionellen Kriminalromans zu kritisieren. Dies geschieht, indem er einerseits philosophische Überlegungen über die Ursachen von Kriminalität und ihr Verhältnis zur Realität in die Handlung einfließt und andererseits seine Charaktere mit komplexeren menschlichen Anlagen ausstattet, wodurch der Ermittler seine charakterliche Unantastbarkeit einbüßt. Eine Lösung des Falles ist vorhanden, fällt jedoch nach den Maßstäben eines konventionellen Kriminalromans unzufriedenstellend aus. Somit kann *Der Richter und sein Henker* der von Stefano Tani definierten Kategorie des innovativen Anti-Detektivromans zugeordnet werden, genauso wie der nur ein Jahr später erschienene Kriminalroman *Der Verdacht*, in dem Dürrenmatt das in *Der Richter und sein Henker* begonnene Vorhaben, wichtige Ideen und Motive des Genres zu unterwandern und zu kritisieren, fortführt. Vor allem die Demontage des ansonsten unverwundlichen Detektivs wird hier sehr konsequent betrieben. Kommissär Bärlach ist nun nach einer Operation rekonvaleszent und an ein Krankenhausbett gefesselt, also nicht handlungsfähig. Er ist einem ehemaligen KZ-Arzt auf der Spur, der unter falscher Identität eine noble Privatklinik betreibt und lässt sich aus diesem Grunde in eben diese einweisen, um den Kriegsverbrecher zu überführen. Bärlach führt seine Ermittlungen als Privatperson, da er von der Polizei in den Ruhestand versetzt wurde, wodurch er auch die Unterstützung seiner Kollegen verloren hat. Nun bestätigt sich zwar sein Verdacht und er kann die wahre Identität des sadistischen Dr. Emmenberger aufdecken, doch fällt der Detektiv selbst dem Mörder als

³⁹⁶ Richter, S.144.

³⁹⁷ Richter, S.144.

ohnmächtiges Opfer in die Hände und wird erst in letzter Sekunde gerettet. Sein Retter, ein riesiger Jude namens Gulliver, der wie ein *deus ex machina* erscheint, um den hilflosen Kommissär zu retten wie ein kleines Kind, verweist nicht nur durch seinen Namen auf die Welt der Märchen und Mythen. In seiner Vergangenheit ist Gulliver laut Bärlach in jedem Konzentrationslager gewesen, wo er beinahe alle Gräuel des Holocaust, unter anderem eine Operation ohne Narkose, wie Emmenberger sie durchzuführen pflegt(e) und eine Exekution überlebte. Durch seine scheinbare Unsterblichkeit stellt dieser *riesenhafte Ahasver* (DV 156) den ewigen Juden dar, verdammt zu unendlicher Wanderschaft. Gulliver fungiert als das personifizierte Opfer und als Übermensch zugleich, und da er offiziell als tot gilt, steht er außerhalb des Gesetzes – seine Taten gelten der Gerechtigkeit den Schwachen gegenüber, allgemein gültige Grenzen und Gesetze kümmern ihn in seinem nächtlichen Schattendasein nicht. Als *Richter aus eigenen Gesetzen* (DV 155) zwingt Gulliver Emmenberger, sich mit einer Blausäurekapsel selbst zu töten, um Bärlach zu retten, denn *[i]n dieser verkehrten Welt gibt es Wohltaten, die man nur mit Schurkereien bezahlen kann* (DV 157). Dürrenmatt greift somit eine Thematik von *Der Richter und sein Henker* wieder auf und wirft anhand der Protagonisten, die sich durchwegs selbst ermächtigen, zu richten, und andere zu ihren Henkern zu missbrauchen, Fragen nach dem Zusammenwirken von Gerechtigkeit, Gesetz und Macht auf. Angesichts der Schrecken des Holocausts, die in den 1949 zu Ende gegangenen Nürnberger Prozessen in all ihrer Grausamkeit ans Licht gekommen waren, scheint der offensichtlichen Lasterhaftigkeit, dem Machtstreben, dem Bösen und dem Nihilismus in dieser Welt nichts entgegenzusetzen zu sein – auf Emmenbergers Frage nach einer Begründung für seine Entscheidung, das Gute zu vertreten, kann auch Bärlach nichts erwidern.

*Der traditionelle Detektiv, der begabte, furchtlose, scharfsinnige Ritter ohne Furcht und Tadel, wie ihn der Detektivroman immer wieder zelebriert und immer wieder zur Herstellung von Ordnung und Gerechtigkeit benutzt, ist nach Dürrenmatts Meinung antiquiert, hat abgewirtschaftet, ist dem Bösen dieser modernen Welt nicht mehr gewachsen.*³⁹⁸

So ist Kommissär Bärlach, der sich selbst gerne mit Don Quijote vergleicht, in dem Roman auch alles andere als ein heldenhafter, ritterlicher Detektiv, wie Gulliver ihm unmissverständlich klarmacht:

³⁹⁸ Richter, S.146.

»Man kann heute nicht mehr das Böse allein bekämpfen, wie die Ritter einst allein gegen irgendeinen Drachen ins Feld zogen. Die Zeiten sind vorüber, wo es genügt, etwas scharfsinnig zu sein, um die Verbrecher, mit denen wir es heute zu tun haben, zu stellen. Du Narr von einem Detektiv; die Zeit selbst hat dich ad absurdum geführt!« (DV 260)

Nachdem er seine Macht als offizielles Polizeiorgan eingebüßt hat, geht er in seiner Beweisführung Emmenberger gegenüber äußerst unbeholfen vor und liefert sich diesem dadurch völlig aus. Von der Wiederherstellung einer Ordnung durch den Detektiv kann hier keine Rede mehr sein und Bärlach muss sich seine Niederlage eingestehen. Zwar wird das Leben des ehemaligen Kommissärs gerettet, doch der Kampf um das Gute und um Gerechtigkeit ist endgültig verloren, was Dürrenmatt in seinem Roman angesichts der Verbrechen des zweiten Weltkriegs und durch die Verweigerung eines eindeutig positiven Schlusses verdeutlicht.

[D]as Gute und das Böse sind zu sehr ineinander verschlungen in der gottverlassenen Hochzeitsnacht zwischen Himmel und Hölle, die diese Menschheit gebar, um je wieder voneinander getrennt zu werden, um zu sagen: Dies ist wohlgetan und jenes Übel, dies führt zum Guten und jenes zum Schlechten. Zu spät! [...] Nun sind wir krank auf den Tod, vom Krebs unserer Taten zerfressen. Die Welt ist faul, Kommissär, sie verwest wie eine schlecht gelagerte Frucht. (DV 225)

3.2.3. Das Versprechen

In dem 1958 erschienenen Roman wurde die Erzählung vom Autor in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung gegliedert, wobei die Rahmenhandlung dazu benutzt wird, Kritik zu üben an der Art, wie Kriminalromane üblicherweise geschrieben werden. Der Erzähler, selbst Autor, trifft auf einer Vortragsreise während der er über die Kunst Kriminalromane zu schreiben referiert, auf Dr. H., den ehemaligen Kommandanten der Kantonspolizei Zürich, der seinen Vortrag angehört hat. Dieser nutzt die Bekanntschaft, um nun dem Autor seine Kritik an dem Genre mitzuteilen. Vor allem gelten seine Einwände der vermeintlichen Logik und Kausalität, nach der in diesen Romanen vorgegangen wird und er argumentiert, dass der Zufall, dem in konventionellen Detektivromanen kein Platz eingeräumt wird, in der Realität eine entscheidende Rolle spielt:

Um ehrlich zu sein, [...] ich habe nie viel von Kriminalromanen gehalten [...]. [S]eit die Politiker auf eine so sträfliche Weise versagen [...] hoffen die Leute eben, daß wenigstens die Polizei die Welt zu ordnen verstehe, wenn ich mir auch keine lausigere Hoffnung vorstellen kann. Doch wird leider in all diesen Kriminalgeschichten ein noch ganz anderer Schwindel getrieben. Damit meine ich nicht einmal den Umstand, daß eure Verbrecher ihre Strafe finden. Denn dieses schöne Märchen ist wohl moralisch notwendig. Es gehört zu den staatserhaltenden Lügen, wie etwa auch der fromme Spruch, das Verbrechen lohne sich nicht – wobei man doch nur die menschliche Gesellschaft zu betrachten braucht, um die Wahrheit über diesen Punkt zu erfahren –, all dies will ich durchgehen lassen, und sei es auch nur aus Geschäftsprinzip, denn jedes Publikum und jeder Steuerzahler hat ein Anrecht auf seine Helden und sein Happy-End, und dies zu liefern, sind wir von der Polizei und ihr von der Schriftstellerei gleicherweise verpflichtet. Nein, ich ärgere mich vielmehr über die Handlung in euren Romanen. Hier wird der Schwindel zu toll und zu unverschämt. Ihr baut eure Handlungen logisch auf; wie bei einem Schachspiel geht es zu, hier der Verbrecher, hier das Opfer, hier der Mitwisser, hier der Nutznießer; es genügt, daß der Detektiv die Regeln kennt und die Partie wiederholt, und schon hat er den Verbrecher gestellt, der Gerechtigkeit zum Siege verholfen. Diese Fiktion macht mich wütend. Der Wirklichkeit ist mit Logik nur zum Teil beizukommen. Dabei, zugegeben, sind gerade wir von der Polizei gezwungen, ebenfalls logisch vorzugehen, wissenschaftlich; doch die Störfaktoren, die uns ins Spiel pfuschen, sind so häufig, daß allzu oft nur das reine Berufsglück und der Zufall zu unseren Gunsten entscheiden. Oder zu unseren Ungunsten. Doch in euren Romanen spielt der Zufall keine Rolle, und wenn etwas nach Zufall aussieht, ist es gleich Schicksal und Fügung gewesen; die Wahrheit wird von jeher von euch Schriftstellern den dramaturgischen Regeln zum Fraße hingeworfen. Schickt diese Regeln endlich zum Teufel. Ein Geschehen kann schon allein deshalb nicht wie eine Rechnung aufgehen, weil wir nie alle notwendigen Faktoren kennen, sondern nur einige wenige, meistens recht nebensächliche. Auch spielt das Zufällige, Unberechenbare, Inkommensurable eine zu große Rolle. Unsere Gesetze fußen nur auf Wahrscheinlichkeit, auf Statistik, nicht auf Kausalität, treffen nur im allgemeinen zu, nicht im besonderen. Der Einzelne steht außerhalb der Berechnung. Unsere kriminalistischen Mittel sind unzulänglich, und je mehr wir sie ausbauen, desto unzulänglicher werden sie im Grunde. Doch ihr von der Schriftstellerei kümmert euch nicht darum. Ihr versucht nicht, euch mit einer Realität herumschlagen, die sich uns immer wieder entzieht, sondern ihr stellt eine Welt auf, die zu bewältigen ist. Diese Welt mag vollkommen sein, möglich, aber sie ist eine Lüge. Laßt die Vollkommenheit fahren, wollt ihr weiterkommen, zu den Dingen, zu der Wirklichkeit, wie es sich für Männer schickt, sonst bleibt ihr sitzen, mit nutzlosen Stilübungen beschäftigt. (Ver 11ff)

Dieser Monolog in der Rahmenhandlung bildet eine Schlüsselstelle des Romans – anhand der hier formulierten Kritik stellt Dürrenmatt seine Ansichten über den Kriminalroman und gleichzeitig das theoretische Programm für die in der Binnenhandlung erzählte Geschichte dar, in der die Mechanismen des konventionellen Kriminalromans endgültig unterwandert werden. Um das unausgewogene Verhältnis von Realität und Fiktion zu veranschaulichen und die entscheidende Rolle des Zufalls und seine Übermacht der Logik gegenüber zu unterstreichen, erzählt Dr. H. dem Autor die Geschichte des ehemaligen Zürcher Polizeioberleutnants Dr. Matthäi. Dieser wird zunächst als genialer, unnahbarer Kriminalist auf dem Höhepunkt seiner Karriere geschildert und erinnert mit all den ihm zugeschriebenen Attributen an den klassischen Detektiv – ein distanzierter, klarer Logiker mit überragendem Verstand, jedoch ohne

Leidenschaft und Humor. Matthäi soll den Fall eines im Wald ermordeten kleinen Mädchens aufklären und stellt sich von Beginn an gegen seine Kollegen, die allesamt den in der Nähe des Tatortes aufgegriffenen Hausierer von Gunten³⁹⁹ für den Schuldigen halten. Nachdem der Hausierer in seiner Zelle erhängt aufgefunden wird, ist der Fall gegen Matthäis Überzeugung abgeschlossen. Dieser, der der Mutter des Kindes bei seiner Seligkeit versprochen hat, den Mörder zu fassen, macht den Fall nun zu seinem persönlichen Anliegen und führt die Ermittlungen fort, wobei er ein schlüssiges Täterprofil und logisch nachvollziehbare Hypothesen zum Tathergang erstellt. Er ermittelt nun als Privatperson, da er durch seine Besessenheit die Legitimation durch die Polizei verloren hat und geht sogar so weit, ein Kind zu benutzen, um den Triebtäter zu ködern. Wie Bärlach vor ihm handelt er nun moralisch fragwürdig, indem er ein Menschenleben aufs Spiel setzt, um einen Fall zu lösen. Durch die wahnhafte Besessenheit, den Wahrheitsgehalt seiner Hypothesen zu beweisen, macht er sich schuldig und wirft zugunsten dieser fixen Idee jegliche Vernunft und Rationalität über Bord. Dennoch führt Dürrenmatt die Entschlüsselung des Mordes durch Matthäi detailliert fort und steigert diese bis zu jenem Höhepunkt, an dem eine Konfrontation mit dem Verbrecher heraufbeschworen werden soll. Diese findet jedoch nicht statt, es kann somit keine Entlarvung erfolgen und die Klimax bleibt aus.⁴⁰⁰ Die Binnengeschichte, die Dr. H. dem Autor erzählt, welcher sie explizit in seiner eigenen Version wiedergibt, bricht nun ab, und in der Rahmenerzählung erfährt der Leser, wie Dr. H. durch Zufall doch noch von der Richtigkeit der Hypothesen Matthäis erfuhr. Die am Ende ausgebliebene Konfrontation mit dem Täter wurde ebenfalls durch einen Zufall verhindert, da dieser, bereits auf dem Weg, ein neues Verbrechen zu begehen, bei einem Autounfall starb. Matthäi, der inzwischen völlig dem Wahnsinn und dem Alkohol verfallen ist, kann jedoch durch diese Information nicht gerettet werden. Durch diese, der Geschichte nachträglich hinzugefügte, grausame Pointe, wird sowohl Matthäis ursprünglich vorhandene Genialität untermauert, als auch durch *das Unvorauszuberechnende, das Zufällige, [...] seine Genialität, sein Planen und Handeln nachträglich umso schmerzlicher ad absurdum geführt (Ver 136)* werden. Matthäi scheiterte an den lächerlichen und absurden Zufällen dieser Welt, die er nicht hinnehmen wollte. *Er wollte, daß seine Rechnung auch in der Wirklichkeit aufgehe. Er*

³⁹⁹ Auf die Figur dieses Hausierers soll im folgenden Kapitel 3.2.3.1. näher eingegangen werden, da einige auffällige Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen mit Peter Handkes Hausierer bestehen.

⁴⁰⁰ vgl. Richter, S.150.

mußte daher die Wirklichkeit verleugnen und im Leeren münden (Ver 136). Da das Banale und Absurde jedoch Teile der Wirklichkeit sind, der mit Logik nicht beizukommen ist, müsse man sich darüber klar werden,

daß wir im Absurden, welches sich notwendigerweise immer deutlicher und mächtiger zeigt, nur dann nicht scheitern und uns einigermaßen wohnlich auf dieser Erde einrichten werden, wenn wir es demütig in unser Denken einkalkulieren. Unser Verstand erhellt die Welt nur notdürftig. In der Zwielflichtzone seiner Grenze siedelt sich alles Paradoxe an (Ver 136f).

Hier ist Dürrenmatts Kritik am Genre auf den Punkt gebracht – mit Logik und Rationalität ein fehlerloses Vernunftgebilde durchsetzen zu wollen, wie es im klassischen Kriminalroman dargestellt wird, entspricht nicht der Wirklichkeit und spiegelt ein Funktionieren der Welt vor, das nicht der Fall ist. Diese Verlogenheit der Fiktion möchte der Autor aufdecken indem er den Zufall zum Handlungsbestimmenden Mittel erwählt. Das tragische Scheitern und der darauf folgende vollständige Verfall des Detektivs, genauso wie die dem Leser nachträglich vermittelte Erkenntnis, dass er mit all seinen Hypothesen richtig gelegen war, spiegeln Dürrenmatts Meinung, dass Kriminalromane mit ihrem *positivistischen Glauben an die Erklärbarkeit und die Transparenz der Welt in das 19. Jahrhundert*⁴⁰¹ gehören. Der Detektiv, in seiner klassischen Form eine typische Figur des 19. Jahrhunderts, wird nun, in der Mitte des 20. Jahrhunderts von einem Fall zu Fall gebracht, womit auch der Untertitel *Requiem auf den Kriminalroman* seine Erklärung gefunden hat. Die ursprüngliche Funktion des Detektivs ist in *Das Versprechen durch die radikale Abkehr vom traditionellen Happy End des Kriminalromans*⁴⁰² außer Kraft gesetzt. Das zentrale Problem des Ermittlers liegt in der Relation von Detektion und Realität, die Dürrenmatts Auffassung nach wesentlich vom Zufall gelenkt wird, wodurch der Detektiv notwendiger Weise seine Übermacht und Perfektion als Ordnungsstiftende Instanz einbüsst. Dürrenmatts Einstellung bezüglich Kriminalität und ihren Ursachen ist wohl maßgeblich von den Grausamkeiten des zweiten Weltkriegs, der zur Entstehungszeit seiner Kriminalromane noch nicht allzu weit zurück lag, beeinflusst. So stehen seine Protagonisten dem Absurden, dem Zufälligen und den Grausamkeiten dieser Welt relativ machtlos

⁴⁰¹ Richter, S.152.

⁴⁰² Krieg, Alexandra: Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum Verlag, 2002. S.74.

gegenüber. Die daraus resultierende nihilistische Weltsicht führt schließlich zu Handlungsweisen, durch die sie sich schuldig machen – Gut und Böse ist so nicht mehr voneinander zu trennen, Gerechtigkeit kann nicht wieder hergestellt werden. Somit ist auch *Das Versprechen* als innovativer Anti-Kriminalroman zu kategorisieren.

3.2.3.1. Dürrenmatts Hausiererfigur – Inspirationsquelle Handkes?

Dürrenmatt setzte durch seinen kritischen Ansatz bezüglich des Schreibens von Kriminalromanen und seine philosophischen Reflexionen über das Genre an sich einen entscheidenden Schritt, bestimmte Gattungsmerkmale zu unterwandern. Zwar steht der Schweizer Autor mit seinen kriminalistischen Werken durch seine individuellen literarischen Ausführungen für sich, er kann jedoch sehr wohl auch in den Kontext einer Entwicklungslinie im Bereich des Kriminalgenres gerückt werden. Die drei in den vorangegangenen Kapiteln kurz beschriebenen Romane entsprechen allesamt Stefano Tanis Modell des innovativen Anti-Kriminalromans und enthalten einige sehr zynische und genauestens durchdachte Spitzen gegen geläufige Darstellungsweisen des klassischen und auch des hard-boiled Detektivromans. Obwohl der innovative Anti-Kriminalroman das herkömmliche Vorlagenmodell des Genres nicht so sehr untergräbt wie die dekonstruktiven und die metafikionalen Varianten, geht Dürrenmatt in den drei Werken sehr kritisch mit den etablierten Erzählmustern und Handlungsabläufen ins Gericht. Insofern stellen seine Anti-Kriminalerzählungen eine Art Bindeglied zwischen den konventionellen und den später entstandenen experimentellen Anti-Kriminalromanen der Postmoderne dar. Zudem legte der Autor zu einer Zeit, als die Kriminallektüre deutschsprachiger Leser hauptsächlich aus Übersetzungen aus dem englischen Sprachraum bestand und die Nachfrage nach solchen einen Höhepunkt erreicht hatte, dem Publikum nicht bloß lesenswerte Exemplare des deutschsprachigen Kriminalromans vor, seine Werke wurden sogar übersetzt und fanden international Beachtung. Dürrenmatts kritische Reflexionen über das Genre an sich, seine charakteristischen Darstellungen von zwiespältigen Protagonisten, durch die Schwarz-Weiß-Malerei vermieden und das duale Prinzip Gut gegen Böse aufgehoben wird, genauso wie die komplexere Erzählhaltung in *Das Versprechen*, enthalten im Ansatz bereits Elemente, die in den dekonstruktiven und metafikionalen Varianten des Anti-

Kriminalromans schließlich noch deutlicher eingesetzt oder zerspielt werden, wie zum Beispiel die Identitäts-, die metafiktionale und die intertextuelle Ebene. So ist anzunehmen, dass Dürrenmatts kritischer Ansatz auch Peter Handke einige Denkanstöße für seinen *Hausierer* lieferte. Denn obwohl in der Sekundärliteratur nirgendwo eine Verbindung zwischen dem *Versprechen* und dem *Hausierer* hergestellt wird, liegt die Vermutung nahe, dass Handke dem Roman Dürrenmatts einige Ideen und Motive entnahm, um diese für seine eigenen Zwecke weiter zu entwickeln.

Besonders die Person des Hausierers, die Handke über längere Zeit hinweg beschäftigte und die bereits 1964 in dem Kurztext *Der Hausierer* eine wesentliche Rolle spielte, bevor sie 1967 in dem gleichnamigen Roman als zentrale Figur eingesetzt wurde, weist einige markante Ähnlichkeiten mit dem Hausierer in *Das Versprechen* auf. So ist Dürrenmatts Hausierer namens van Gunten ein Mann von achtundvierzig Jahren, *klein, fettig, ungesund, der unrasiert, ungepflegt und verlumpt [...] im Lande herumhantierte* (Ver 39). Auch Handkes Protagonist, dessen äußere Erscheinung im Kurztext sehr genau und auf ähnliche Weise beschrieben wird⁴⁰³, ist im Roman als *heruntergekommener Fremder* (H 9) geschildert. Van Gunten ist in *Das Versprechen* derjenige, der die Leiche des Kindes im Wald entdeckt und die Polizei informiert, wodurch er sowohl für die Exekutive als auch für die Bewohner des Dorfes sofort als verdächtig gilt, denn *Hausierer sind immer verdächtig* (Ver 27). In Peter Handkes Roman findet sich diese Textstelle nach dem zweiten Mord in etwas veränderter Form wieder – *Ein Hausierer neben einem Toten ist von vornherein verdächtig* (H 166). Auf der Ebene der Intertextualität kann dieses abgewandelte Zitat durchaus als punktueller Verweis auf *Das Versprechen* gewertet werden.

Die Szenerie, in der sich die Protagonisten der Romane bewegen, ist in beiden Fällen ein ländliches Dorf mit Bewohnern, die ihre Vorbehalte Fremden gegenüber nicht verhehlen, wodurch auch der Aufenthalt in der Dorfschenke für beide ähnlich beklemmend verläuft – in *Das Versprechen* starren [d]ie Bauern [...] *neugierig auf den Hausierer* (Ver 19). *Sie h[a]lten ihn für den Täter* (Ver 27) und würden nicht davor zurückschrecken, Lynchjustiz an ihm zu üben. Handkes Hausierer wird zwar nicht von Beginn des Romans an mit derselben offenen Feindseligkeit behandelt, doch auch er *bemerkt aus den Augenwinkeln, wie man ihn aus den Augenwinkeln beobachtet* (H 17).

⁴⁰³ siehe Kapitel 2.8.4. dieser Arbeit.

Als er schließlich in Kapitel sechs des Romans als Verdächtiger verhört wird⁴⁰⁴, erinnern die an ihm angewandten Methoden der Befragung nicht nur an den hard-boiled Detektivroman im Allgemeinen und an Passagen aus Raymond Chandlers *The Long Good-Bye* im Besonderen, sondern auch an die Art und Weise, wie die Polizei in *Das Versprechen* mit dem Hausierer umgeht. So wird van Gunten bei gleißendem Licht in einem stickigen Raum über zwanzig Stunden hindurch einem Dauerverhör unterzogen, bis er vor Erschöpfung die Tat gesteht, die er nicht begangen hat. Peter Handkes Hausierer, der als Protagonist im Roman eine völlig andere Funktion erfüllt als Dürrenmatts Hausiererfigur, kommt hingegen wieder frei, da dies den Regeln des Kriminalgenres entspricht: *In der Mordgeschichte kann man jedoch sicher sein, daß der, der besonders schuldig erscheint, unschuldig ist, und am Ende dieser Stelle in der Geschichte stellt sich das auch heraus* (H 165f). Dass van Gunten tatsächlich unschuldig ist, stellt sich bei Dürrenmatt allerdings erst am Ende des Romans heraus und kommt für ihn, der sich nach dem Geständnis in seiner Zelle erhängt hat, zu spät. Ab diesem Punkt ist die Rolle des Hausierers als aktiver Protagonist in *Das Versprechen* naturgemäß beendet. Durch die zufällige Entdeckung des tatsächlichen Mörders am Ende des Romans wird lediglich seine Opferposition untermauert, da er von der Polizei als willkommener Verdächtiger missbraucht wurde, um einen Fall vorzeitig und schnell abzuschließen. Die vermeintlich erfolgreiche Ermittlungsarbeit entpuppt sich daher als weitere Lösung ohne Gerechtigkeit.

Die Darstellung des Hausierers als zwielichtige Figur, der grundsätzlich jedes Vergehen zuzutrauen wäre, ist also bereits bei Dürrenmatt gegeben. Ein wichtiges Indiz, anhand dessen die Polizei in *Das Versprechen* glaubt, den Verdächtigen überführen zu können, ist eine Tafel Schokolade, die der Hausierer in der Nähe des Tatortes, im Wald, konsumiert hat. Da das ermordete Kind von seinem Mörder ebenfalls mit Schokolade geködert wurde, erhärtet sich dadurch die vermeintliche Beweislage gegen van Gunten. Dieselbe Grundidee zum Tathergang mit dem Hausierer als Bösewicht findet sich auch bei Handke in dem Kurztext von 1964:

Während er nun den Rucksack aufschnürt, spricht er weiter, [...]; da er aber hockt, das eine Knie auf der Erde, spricht er zu einem Kind. Er holt eine Tafel Schokolade hervor und gibt sie dem Kind, das die Hülle abstreift und mit dem Fingernagel das Silberpapier zerschneidet. Dann bricht es einen Teil der Schokolade ab und reicht ihn dem Hausierer; weil dieser sich soeben aufrichtet, folgt ihm die Hand des Kindes nach; der Hausierer neigt

⁴⁰⁴ siehe Kapitel 2.7.2. dieser Arbeit.

*sich zu dem Kind und nimmt die Schokolade; oder er nimmt die Schokolade nicht, sondern ergreift den Arm des Kindes und dreht ihn schnell um, so daß das Kind aufschreit und ins Gras fällt.*⁴⁰⁵

*[E]inmal tötete er ein Kind. Es rief laut nach seiner Mutter wie ein kleiner Vogel, und er würgte es, bis es still war.*⁴⁰⁶

Diese hier genannten Bezüge scheinen hinreichend konkret und greifbar, um *Das Versprechen* als einen individuellen Prätext zu isolieren, der bei der Entwicklung der Hausiererfigur Handkes eine Rolle spielte. Bei den Bezügen handelt es sich allerdings weniger um Einzeltextreferenzen, als um eine Neukontextualisierung der aufgegriffenen Handlungselemente und, im Falle des Hausierers, eines fiktiven Charakters.

Auch das Gegensatzpaar Ordnung-Unordnung, welches bei Handke eine wesentliche, Strukturbestimmende Funktion erfüllt, wird bereits von Dürrenmatt in *Das Versprechen* differenziert ins Auge gefasst. Um seine kritische Einstellung vor allem dem klassischen Kriminalroman gegenüber zu verdeutlichen, in dem die Aufklärung des Verbrechens zur Wiederherstellung der durch den Mord gestörten Ordnung führt, etablierte Dürrenmatt zu Beginn seines Romans Matthäi als überzeugten Repräsentanten einer unanfechtbaren Ordnung – »Ob er schuldig ist oder nicht, Ordnung muß sein.« (Ver 29), um ihm in der Person des Erzählers und ehemaligen Polizeikommandanten Dr. H. einen Zweifler gegenüberzustellen. H. kritisiert nicht bloß die vermeintliche Logik und Kausalität, wie sie im konventionellen Kriminalroman üblicherweise vorgeführt werden, durch ihn wird auch die Notwendigkeit, der Unordnung Platz einzuräumen, thematisiert:

Es herrschte stets eine fürchterliche Unordnung in diesem Zimmer, ich will es nicht verschweigen; Bücher und Akten lagen durcheinander, aus Prinzip freilich, denn ich bin der Meinung, es sei jedermanns Pflicht, in diesem geordneten Staat gleichsam kleine Inseln der Unordnung zu errichten, wenn auch nur im geheimen. (Ver 41)

Indem Matthäi an dem Fall scheitert und daraufhin in einem Chaos von Alkohol und verwirrter Desillusionierung versinkt, fällt jedoch nicht bloß sein Leben völlig aus der gewohnten Ordnung – auf einer übergeordneten Ebene wird deutlich, dass die Unordnung als Bestandteil des entfremdeten Welterlebens auch vor der vermeintlichen Idylle der Schweizer nicht halt gemacht hat. Das Bestehen auf der Notwendigkeit,

⁴⁰⁵ Handke, Peter: Der Hausierer. S.46. In: Literatur und Kritik. Juli 1966. Heft 4. S.46-49.

⁴⁰⁶ Handke, Peter: Der Hausierer. S.48. In: Literatur und Kritik. Juli 1966. Heft 4. S.46-49.

Irrationalität und die nicht im Voraus zu berechnenden Zufälle als Möglichkeiten mit einzubeziehen, sind Bestandteile von Dürrenmatts Methode, die Künstlichkeit und Realitätsferne des konventionellen Kriminalromans zu hinterfragen. Handke hingegen stellt den Dualismus Ordnung – Unordnung in den Kapitelüberschriften plakativ in den Vordergrund und führt auf diese Weise vor, welche künstliche Konstrukte die Werke des Kriminalgenres üblicher Weise sind.

3.3. Jakob Arjouni

3.3.1. Der Autor

*Ich mag den deutschen Krimi prinzipiell nicht. Ich kenne da nur die Generation von Autoren, die mein Vorbild sein sollte. Die find' ich aber furchtbar langweilig. Lauter Leute, die so realistisch sein wollen und darüber vergessen, dass Krimis auch Märchen sind. In Deutschland wird immer so getan, als würde man realistisch schreiben. [...] Nicht umsonst wird in Deutschland postuliert: Man schreibt Kriminalromane, um Sozialkritik zu transportieren. Ist ja nicht unbedingt blöd. Hammet [sic!], nein, jede gute Literatur ist auch sozialkritisch. Aber bei den Deutschen merkt man ganz genau, dass sie sich die Kritik richtig wissenschaftlich vorgenommen haben. Sie wollen dem Publikum mit aller Gewalt, notfalls eben auch im Krimi, mitteilen, dass Sozialesein besser ist als Nichtsozialesein. Deshalb ist das Genre so blutarm. Mir fällt kein einziger guter deutscher Krimiautor ein...*⁴⁰⁷

Diese harten Worte stammen von einem Mann, der selbst bereits in sehr jungen Jahren einige Kriminalromane veröffentlichte, die *mit zu dem besten gehören, was in den letzten Jahren in deutscher Sprache in diesem Genre geleistet wurde*⁴⁰⁸, wie von der Kritik nahezu einhellig verlautbart wird. Der 1964 in Frankfurt am Main geborene Jakob Arjouni, der bereits als Kind die Kriminalromane von Dashiell Hammett, Raymond Chandler und anderen englischsprachigen Kriminalautoren in großen Mengen las, verfasste seinen ersten Detektivroman als Neunzehnjähriger während eines Aufenthaltes in Montpellier in Südfrankreich. Als bevorzugte Lektüre seiner Kindheit war der Kriminalroman eine Form, in der er sich auskannte, weshalb Arjouni sich zu

⁴⁰⁷ Seiler, Christian: Elfriede Jelinek & Jakob Arjouni: «Krimis sind Lebensersatz» Gespräch zwischen zwei Schriftstellern über das Wesen des Kriminalromans. In: Die Weltwoche, 1.10.1992

⁴⁰⁸ Siblewski, Klaus: Das Début eines ausserordentlichen Krimiautors: Zu den Romanen von Jakob Arjouni. In: Neue Zürcher Zeitung, 22.1.1988.

Beginn seiner schriftstellerischen Karriere auch dieses literarischen Rahmens bediente, wobei er allerdings nach eigenen Angaben Wert darauf legte, keinen deutschen Krimi zu verfassen.⁴⁰⁹ Das Resultat dieser Ambitionen war der 1985 veröffentlichte Roman *Happy birthday, Türke!* in dem die Figur des in Frankfurt am Main ermittelnden türkischen Privatdetektivs Kemal Kayankaya etabliert wurde. Dieser Titel und auch sein Nachfolgerroman *Mehr Bier* erschienen 1987 im Diogenes-Verlag, der sie auf dem Cover bereits als *Kayankaya-Romane* auswies. Dieser Reihe wurde 1991 mit *Ein Mann, ein Mord*, der Arjouni 1992 den ersten Platz des Deutschen Krimipreises einbrachte, ein weiteres Exemplar hinzugefügt, woraufhin zehn Jahre vergingen, in denen der Autor sich verschiedenen anderen Formen der Literatur zuwandte, bis 2001 mit *Kismet* der bisher letzte Kayankaya-Roman erschien.

Happy birthday, Türke! ist der bekannteste dieser vier Kriminalromane und findet auch den größten Absatz, was nicht zuletzt der filmischen Adaption durch die deutsche Regisseurin Doris Dörrie aus dem Jahr 1991 zuzuschreiben ist⁴¹⁰. Außerdem ist Jakob Arjouni bemerkenswerter Weise einer der wenigen deutschen Kriminalschriftsteller, dessen Werk in englischer Übersetzung erschien⁴¹¹ und die Beachtung einiger amerikanischer Kritiker fand.

3.3.2. Identität(en) – der Detektiv und sein Autor

Kemal Kayankaya, der in allen Kriminalromanen Jakob Arjounis ermittelnde Privatdetektiv, aus dessen Perspektive die Handlungsabläufe rückblickend geschildert werden, erscheint zunächst wie der typische hard-boiled Detektiv im Stile eines Philip Marlowe – er ist allein stehend, süchtig nach Kaffee, Zigaretten, Bier und Whisky, daher ständig verkatert, besitzt ein schäbiges Büro, leidet an notorischem Geldmangel und ist zudem ein absoluter Einzelgänger. Gleich zu Beginn seiner ersten fiktionalen Ermittlung in *Happy birthday, Türke!*, die an seinem sechsundzwanzigsten Geburtstag einsetzt, klärt Kayankaya den Leser über seine Herkunft auf:

⁴⁰⁹ vgl. Seiler, Christian: Elfriede Jelinek & Jakob Arjouni: «Krimis sind Lebensersatz» Gespräch zwischen zwei Schriftstellern über das Wesen des Kriminalromans. In: Die Weltwoche, 1.10.1992

⁴¹⁰ vgl. Horvath, Michael: „Es geht nicht um die Herkunft...“: Ein Interview mit dem Schriftsteller Jakob Arjouni. In: Wiener Zeitung, 14.5.1993.

⁴¹¹ vgl. Teraoka, S.281.

Privatdetektiv war ich seit drei Jahren. Türke von Geburt. Mein Vater Tarik Kayankaya und meine Mutter Ülkü Kayankaya stammten beide aus Ankara. Meine Mutter starb neunzehnhundertsiebenundfünfzig bei meiner Geburt, sie war achtundzwanzig Jahre alt gewesen. Mein Vater, Schlosser von Beruf, entschied sich daraufhin ein Jahr später, nach Deutschland zu gehen. Krieg und Diktatur hatten seine Familie umgebracht; die Angehörigen meiner Mutter mochten ihn nicht, aus Gründen, die mir unbekannt blieben, so daß er mich mitnahm, weil er mich nirgendwo unterbringen konnte. Er ging nach Frankfurt und arbeitete drei Jahre bei der Städtischen Müllabfuhr, bis ihn ein Postauto überfuhr. Ich kam in ein Heim, hatte Glück und wurde nach wenigen Wochen von dem Ehepaar Holzheim adoptiert. Ich erhielt die deutsche Staatsbürgerschaft. (HBT 9f)

Indem Arjouni einen türkischstämmigen Privatdetektiv in die deutsche Kriminalliteratur einführt, erhebt er eine in mehrfacher Hinsicht problematische Randfigur zum Helden seiner Romane – zum einen haftet dem Beruf des privaten Ermittlers, obwohl in Deutschland rechtlich anerkannt, ohnehin ein zwielichtiger Ruf an, zum anderen entstehen für Kayankaya im beruflichen sowie im privaten Alltag viele Probleme durch seine Herkunft. Die Entfremdung der Detektivfigur ist hier also in doppelter Hinsicht gegeben. Denn obwohl er in *einer durch und durch deutschen Umgebung* (HBT 10) aufwuchs und kein Wort türkisch, statt dessen aber perfektes Hessisch spricht, ist er durch sein äußeres Erscheinungsbild eindeutig jener Nationalität zuordenbar, der in Deutschland wenig Respekt und Achtung entgegengebracht wird und deren Vertreter in diesem Land ständig xenophoben Attacken ausgesetzt sind.⁴¹² Kayankaya ist somit kein tatsächlicher Außenseiter, sondern eine Randfigur in einer Gesellschaft, die er sehr gut kennt. Dabei entsteht durch den Filter seiner Wahrnehmung eine außergewöhnliche Perspektive auf eben diese Gesellschaft:

Gerade als Vertreter einer Minderheit, der nicht zu dieser Minderheit gehört, macht die Figur Kemal Kayankaya eine neue Perspektive möglich: die bundesrepublikanische Gesellschaft wird gesehen mit den Augen eines Menschen, der dazugehört und gleichzeitig außen vor bleiben muss, ohne wirklich Außenseiter zu sein. [...] Die Perspektive, von der aus bundesrepublikanische Wirklichkeit gesehen oder literarisch konstruiert wird, ist deshalb eine, die gleichzeitig von außen und von innen den Blick bestimmt. Darin, also in der Etablierung einer Erzählperspektive, die sich nicht auf einen ethnischen Standort festlegen lässt, liegt die erzähltechnische Leistung des Erfinders der Kayankaya-Figur.⁴¹³

Den Vorurteilen der Deutschen, die ihn auch immer wieder mit ausländerfeindlichen Bezeichnungen wie etwa *Mustaffa* (HBT 13), *Kanacke* (MB 65) und sogar

⁴¹² vgl. Teraoka, S.269f.

⁴¹³ Kniesche, Thomas: Vom Modell Deutschland zum Bordell Deutschland: Jakob Arjounis Detektivromane als literarische Konstruktionen bundesrepublikanischer Wirklichkeit. S.31. In: Moraldo, Sandro M.: Mord als kreativer Prozess: Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2005. S.21-39.

Negerdetektiv (K 178) versehen, begegnet Kayankaya mit einer gehörigen Portion Witz und Zynismus:

Ich mähe meinen Rasen, lache bei Karneval und kann gleichzeitig Bier trinken und Skat spielen. Irgendwo hinter München liegt Afrika, da wohnen die Neger. Bei der Sportschau möchte ich nicht gestört werden. Meine Couchgarnitur ist pünktlich abbezahlt. Und im Grunde meines Herzens bin ich ein tanzender Schlesier. (MB 20)

Gleichzeitig bezeichnet der Detektiv seine türkischen Mitbürger als Landsleute, obwohl er in ihren Kreisen als Verräter gilt, da er der türkischen Sprache nicht mächtig ist. Seine Figur ist also äußerst widersprüchlich angelegt:

In a political discourse that conflates culture, race, and national identity, Kayankaya is a multiple contradiction in terms: he gives the lie both to the accepted notion of "German" and to the belief in fixed racial categories; by infusing them with irreconcilable elements, he demonstrates their unenforceability.⁴¹⁴

Zerrissenheit oder eine fragliche Identität gehören trotz allem nicht zu seinen Problemen – stattdessen ist er durch den Alltagsrassismus, mit dem er ständig konfrontiert ist, ganz einfach desillusioniert. Jakob Arjouni brachte dieses Thema in einem Interview recht leidenschaftlich zur Sprache und bezeichnete die Annahme, daß *Kayankaya* [...] ständig Probleme mit seiner Identität hat als linksliberale[s] Idiotenvorurteil. Genau das sei es, wogegen er anschreibe, um darauf hinzuweisen, dass [d]ie Deutschen [...] Probleme mit ihrer Identität haben oder die Leute, die mit dem Finger darauf zeigen, [...]. Nicht *Kayankaya*⁴¹⁵. Die vorgeblich tolerante Einstellung jener Zeitgenossen, die ihm aufgrund seiner Herkunft Verständnis und Sympathie entgegen bringen, beeindruckt den Detektiv deshalb nicht im Geringsten, da er das linksliberale Gutmenschentum als Resultat romantisierter Vorurteile durchschaut. Als ihm in *Kismet* eine Islamforscherin wegen seines exotischen Namens einen Auftrag erteilt – und natürlich hatte sie mir bei unserem ersten Treffen lang und breit erklärt, wie das mit den Türken und also mit mir alles so sei (K 110) – macht er ihr eine kleine Freude (K 111), indem er seinen üblichen Tagessatz verdreifacht und sich auf den doppelten hinunterhandeln lässt, da dies ihrem Bild vom Orientalen entspricht. Kayankaya kennt seinen Status und auch die Bandbreite der Vorurteile, die ihm entgegen gebracht werden

⁴¹⁴ Teraoka, S.280.

⁴¹⁵ Horvath, Michael: „Es geht nicht um die Herkunft...“: Ein Interview mit dem Schriftsteller Jakob Arjouni. In: Wiener Zeitung, 14.5.1993.

und macht sie sich völlig illusionslos zunutze. Trocken und lapidar kommentiert er auch das klischeehafte Verhalten derjenigen, die sich für besonders weltoffen und liberal halten:

Sie besuchen Ausstellungen in New York und gehen auf Safari in Afrika; sie kiffen in Kairo, essen japanisch und wollen Moskau Demokratie beibringen; sie sind international bis auf die Pariser Unterhose – aber einen Türken ohne Sperrmüll unterm Arm und zehn ungewaschenen Kindern an der Hand, das geht nicht rein in ihren Schädel. (EMeM 16)

Indem Arjouni seinen Detektiv zwischen zwei Kulturen ansiedelt, schafft er es, die Themen Ausländerfeindlichkeit, Integration und Multikulturalismus zu thematisieren und gleichzeitig die Rückständigkeit und Xenophobie der Deutschen vorzuführen, ohne dabei wie die Autoren der Sozio-Krimis den Zeigefinger zu erheben. Der Detektiv wird als äußerst ambivalente und wendige Persönlichkeit dargestellt, der es versteht, mit seiner Improvisationsgabe die unangenehmsten Situationen zu meistern. Kayankaya ist intellektuell nicht unfehlbar wie die Detektive des klassischen Kriminalromans, die *sich in ihrer Funktion zum Verwechseln gleichen* und deren Individualität sich daher *im Surrogat, in kleinen Besonderheiten und Liebhabereien, die eine Persönlichkeit vortäuschen sollen*⁴¹⁶ bereits erschöpft. Da er jedoch die Persönlichkeit und die typischen Charaktereigenschaften des etablierten hard-boiled Detektivs aufweist, ist es nur rechtens, dass auch er sich durch bestimmte Merkmale von dieser Masse abhebt. Sein Äußeres betreffend finden sich zwar in den Romanen keine expliziten Angaben, doch durch seine Herkunft ist er originell und anders als der typische Private Eye. Durch den türkischstämmigen Deutschen, der keinerlei Bezug zu seinem Heimatland hat und dem es auch in der Bundesrepublik nicht leicht gemacht wird, sich wohl zu fühlen, wird zudem das für den hard-boiled Kriminalroman wichtige Thema der Entfremdung verstärkt deutlich. Dies ist jedoch nicht mit eventuellen Identitätsproblemen Kayankayas gleichzusetzen, der in seiner Funktion als Detektiv eine ebenso scharf umrissene Persönlichkeit besitzt wie sein Kollege Philip Marlowe. Die fehlende Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe ist eine Notwendigkeit und entspricht dem unangepassten Einzelgängerdasein des traditionellen, amerikanischen Ermittlers. Kayankayas *Subjektposition* ist auch insofern

⁴¹⁶ Zmegac, Victor: Aspekte des Detektivromans: Statt einer Einleitung. S.15. In: Zmegac, Viktor (ed.): Der wohltemperierte Mord: Zur Theorie und Geschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH, 1971. S.9-34.

genremäßig verankert⁴¹⁷, als ihm die Moral und der Ehrenkodex des hart gesottenen Detektivs zu Eigen sind, er einiges an körperlicher Gewalt einstecken kann und ebenso seine persönliche Vorstellung von Gerechtigkeit durchzusetzen versteht. Trotz des Bewusstseins, an den herrschenden gesellschaftlichen Zuständen nichts ändern zu können, geht Kayankaya wie *‘ne Mischung aus Robin Hood und Bulle (MB 113)* gegen Machtmissbrauch und Korruption vor:

»Ich mache meinen Job, weil es zum Anwalt nicht gelangt hat. Ich hatte geglaubt, Privatdetektiv wäre so eine Art Hausarzt. An den großen Schlachtereien und dem allgemeinen Dreck ändert er zwar nichts, aber für den einen oder anderen kann es vielleicht doch wichtig sein, daß er da ist. Irgendwann erklärte mir dann ein Totschläger, sich vom Kanacken festnehmen zu lassen sei unter seiner Würde, und verlangte eine korrekte Polizeiaktion. Ich hatte ihm vorher einen Schnaps angeboten und gesagt, daß ich lieber die anderen ins Loch stecken würde als ihn. Na, ja. Inzwischen weiß ich auch, es ist vollkommen egal, ob ich da bin oder nicht. Ich mache meine Arbeit so gut es geht, das ist alles.« (MB 115)

Kayankaya ist unbestechlich und zynisch, zeichnet sich durch pointierten Witz aus und kann bei Bedarf durchaus mit seiner Bildung beeindrucken. Jakob Arjouni, *der seinen notorisch abgebrannten Privatdetektiv, der sich wie Philip Marlowe oder Sam Spade mit Alkohol, Schiessereien, Selbstironie und lakonischen Sprüchen über die Runden bringt*, immer wieder *in die Fallstricke des organisierten Verbrechens geraten*⁴¹⁸ lässt, wurde von den Medien oft als Nachfolger Raymond Chandlers und Dashiell Hammetts, deren Kriminalromane er *so unverschämt wie gekonnt abkupferte*⁴¹⁹ bezeichnet. Tatsächlich ist die Nähe zu diesen beiden Autoren nicht zu übersehen – mit Chandler teilt er sogar eine gewisse Nachlässigkeit in Bezug auf eine plausibel nachvollziehbare Handlungslogik. Der sozialhistorische Hintergrund, der die Entstehung des hard-boiled Detektivromans in den USA begünstigte – der gerade erst zu Ende gegangene Erste Weltkrieg und die darauf zurückzuführende Tendenz zu Desillusionierung, Nihilismus und Entfremdung – ist im Deutschland der Gegenwart naturgemäß ein veränderter. Einige Aspekte dieser komplexer gewordenen postmodernen Umgebung und ihren gesellschaftlichen Strukturen, wie die Themen Migration, Integration und Fremdenhass

⁴¹⁷ Kniesche, S.32.

⁴¹⁸ Papst, Manfred: Schlechte Selbstimitation: Jakob Arjouni holt Privatdetektiv Kemal Kayankaya zurück. In: Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe), 4.7.2001.

⁴¹⁹ Papst, Manfred: Schlechte Selbstimitation: Jakob Arjouni holt Privatdetektiv Kemal Kayankaya zurück. In: Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe), 4.7.2001.

und die daraus resultierende Frage nach Identität greift Arjouni in seinen Kriminalromanen gekonnt auf.

Rund um die Identität des Autors selbst entstand kurz nach seinem bekannt werden das Gerücht, er sei wie sein Protagonist der Sohn türkischer Gastarbeiter und seine Werke seien mit autobiografischen Details gespickt. Dabei hatte Arjouni, der als Sohn einer Schauspielerin und des Dramatikers Hans Günter Michelsen in Frankfurt geboren und aufgewachsen war und mit bürgerlichem Namen Jakob Bothe heißt, lediglich den marokkanischen Namen seiner damaligen Freundin angenommen, *um sich als Autor unabhängig von Eltern und Herkunft entwickeln zu können*⁴²⁰. Viele Rezensenten griffen den Irrtum rund um Arjounis Herkunft freudig auf und setzten in ihren Kritiken den Autor mit seinem Protagonisten gleich, was zu völlig unpassenden Ausführungen und fehlgeleiteten Interpretationen im Stile der *linksliberalen Idioten* führte, gegen die Jakob Arjouni unter anderem anschreibt. Ein bezeichnendes, in seinem Pathos jedoch herausragendes Beispiel für diesen Irrtum ist ein Artikel des österreichischen Schriftstellers und Essayisten Karl Markus Gauß:

*Jakob Arjouni, 1964 in Frankfurt als Sohn türkischer Gastarbeiter geboren, doch des Türkischen nicht mächtig, hat mit „Mehr Bier“ und „Happy birthday, Türke!“ nun tatsächlich zwei rasante deutsche Großstadtkrimis verfasst. Deren Hauptgestalt, der Privatdetektiv Kemal Kayankaya, teilt mit seinem Schöpfer das Schicksal des „deutschen Türken“ und damit das Grunderleben, nirgendwo richtig dazuzugehören, nicht zu den Deutschen, die in ihm den Türken erkennen und mißachten, und nicht zu den Türken, deren Kultur und Sprache nicht mehr die seine ist. Diese Fremdheit in den deutschen und türkischen Verhältnissen, die dem Autor und seinem Geschöpf gemein ist, kommt der kritischen Substanz der Bücher durchaus zugute.*⁴²¹

In der Tatsache, dass der Verfasser dieser Zeilen selbst Autor ist, der sich zudem vorwiegend mit den Lebenswelten europäischer Minderheiten befasst, liegt eine gewisse Ironie – als jemand, der es besser wissen müsste, erliegt Gauß aufgrund eines peinlichen Recherchefehlers genau jenen naiven und romantisierenden Vorurteilen der höher gebildeten, multikulturell orientierten Linken und Liberalen, die von Arjouni ebenso schonungslos vorgeführt werden wie der Fremdenhass und die Intoleranz des deutschen Durchschnittsbürgers.

⁴²⁰ Wischmeyer, Wolfgang: Heimat schräg von unten: Kayankaya ist wieder da. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 15.4.2001.

⁴²¹ Gauß, Karl Markus: Ein deutscher Türke als Marlowe: Jakob Arjouni bringt Leben in den blutleeren deutschen Krimi. In: Wiener Zeitung, 1.7.1988.

3.3.3. Sprache

Zu einem expliziten Thema wird Sprache in den Kayankaya-Romanen durch das äußere Erscheinungsbild des Detektivs, das seine Herkunft verrät. Von Einheimischen wird er daher immer wieder in gebrochenem Deutsch angesprochen, da diese voraussetzen, er sei dieser Sprache nicht mächtig, seine türkischen Landsleute hingegen werfen ihm mitunter vor, er verleugne seine Herkunft, weil er kein Türkisch spricht. Doch Kayankaya kann sich nicht nur fehler- sondern auch akzentfrei und äußerst gewandt auf Deutsch artikulieren, was durch die trockenen, zynischen und auch schlagfertigen Kommentare, die ihm sein Autor in den Mund legt, sehr bald deutlich wird. Abgesehen von dieser Besonderheit bemüht sich Arjouni sprachlich, dem Genre des hard-boiled Detektivromans gerecht zu werden. Seine Kriminalgeschichten sind mit einer Vielzahl von unterschiedlichen Nebenfiguren bevölkert, die im Wesentlichen einer von drei Gruppen zugeordnet werden können – zum einen die Personen der Alltagswelt wie Nachbarn, KellnerInnen, SekretärInnen, Passanten auf der Strasse und Betrunkene, zum anderen Polizisten, Klienten, Geschäftsmänner und auch höhere Beamte und Regierungsmitglieder. Der dritten Gruppe gehören Personen der Unterwelt an, mit denen Kayankaya im Zuge seiner Ermittlungen ständig in Berührung kommt – Prostituierte, Zuhälter, Mafiabosse, Dealer und Drogenabhängige. Alle diese Stereotypen entwickeln kein tatsächliches Eigenleben, Personen und ihre Handlungen werden von Arjouni in einigen wenigen treffenden, meist zynischen Sätzen bildhaft skizziert – *Die Klischees der Geschichte[n] werden nie versteckt oder psychologisch verfeinert, sondern brutal ausgespielt*⁴²². Auf diese Art wird es dem Leser ermöglicht, sich schnell und einfach ein Bild von der betreffenden Person zu machen und Kayankayas Einstellung dieser gegenüber einzuschätzen:

Futt maß etwa einsneunzig, sein kahler Kopf hatte Dellen, das Kinn eine senkrechte Kerbe, ein rosa Hemd trug er offen bis zum Bauchnabel, und um den Hals schlenkerte ein Goldkettchen, wie man es mit Glück am Kaugummiautomaten zieht. Seine behaarten, kräftigen Hände hielten eine Zigarre, die das Zimmer mit dünnem Nebel versah. Er sah aus wie ein Metzger auf Urlaub. (HBT 30)

Die Tür öffnete sich, und eine bunte Kugel schob sich herein. Braune Bommelschuhe, weiße Hose, roter Gürtel, blau-weiß gestreiftes Hemd, grüne Krawatte mit Pünktchen, blauer Mantel, dicker Bauch, kurze Beine. Von Kopf bis Fuß auf Lebenslust eingestellt, blieb er neben der Tür stehen und musterte entgeistert das Büro. [...] Alles in allem machte er den Eindruck eines durchschnittlichen Westendaffen, der Rotwein schlürft, ohne Bier von Fanta unterscheiden zu können, gebügelte Unterhosen trägt und meint, rosa Brillen

⁴²² Roth, Wilhelm: Türke und Detektiv. In: Frankfurter Rundschau, 1.9.1987.

und bunte Uhren machten Charakter. Was ihm fehlte, war ein gepflegter Vier-Tage-Bart, und dafür konnte er nichts. (EMeM 9)

Allerdings verfällt Kayankaya bei seinen zynisch-übersteigerten Skizzen von Menschen oder Situationen oft in genau jenes schubladisierende Denkverhalten, das er selbst anprangert:

Dazu lief, wenigstens am Anfang, dieses typisch irische Hoppladihop-Gefiedel und – Gejodel, bei dem ich mich immer frage, ob die Iren das auch selber hören oder nur exportorientiert als Teil ihrer erfolgreichen Nix-zu-fressen-aber-heiter-Folklore produzieren. (K 261)

Seine Stärke, in knappen Beschreibungen möglichst lebendige Bilder zu evozieren, spielt der Autor gekonnt aus, indem er mitunter haarsträubende Situationen erfindet, um seine *Lust an der Satire*, die *keine Grenzen*⁴²³ kennt, voll auszukosten:

Erst jetzt bemerkte ich, daß wohl nicht nur der Schreck ihre Gesichter verzerrte. Null Millimeter Abstand zwischen der Stoßstange und ihren Beinen stimmte zwar irgendwie, aber genaugenommen betrug er einige Zentimeter minus. Ihre Beine machten einen ungewöhnlichen Knick, und so still wie sie hielten, mußte jede Bewegung mit gewaltigen Schmerzen verbunden sein. Abmurserkumpel wirkte besonders hinüber. Was allerdings auch daran lag, daß sich eins der evangelischen Plakate in seiner Jacke verfangen hatte und er mit dem quer über seiner Brust prangenden Aufruf Ich steh auf Völkervielfalt aussah, als hätten sich ein paar Waldorfschüler einen Naziwitz mit ihm erlaubt. (K 169)

Ein Charakteristikum des hard-boiled Detektivromans, dessen sich auch Arjouni bedient, sind die äußerst knappen Dialoge, die oft aus unvollständigen beziehungsweise aus Ein-Wort-Sätzen bestehen, wodurch sich ein sehr abgehackter Rhythmus ergibt. Informationen über die sprechende Person werden meist vom Erzähler-Ich illustrierend hinzugefügt. Eine Erklärung für die Wortkargheit vieler Protagonisten ist jene, dass Befragte nicht gerne Auskunft erteilen, Schuldige noch weniger – der Kreis der Verdächtigen kann so möglichst lange möglichst offen gehalten werden:

»Keine Schüsse?«
 »Doch.«
 »Wann?«
 »Vorher.«
 »Vorher?«

⁴²³ Detje, Robin: Sauergewelltes Dauerkraut: Jakob Arjounis neuer Kriminalroman „Ein Mann, ein Mord“. In: Die Zeit, 22.3.1991.

*»Na und?«
 »Wieviel Zeit verging zwischen den Schüssen und dem großen Knall?«
 »Weiß nicht. Hab keine Uhr.«
 »Fünf Minuten, halbe Stunde, Stunde?«
 »Zehn Minuten.«
 »Sind sie sicher?« (MB 46f)*

Auch in einem typischen Männergespräch zwischen Kayankaya und seinem einzigen Freund, Slibulsky, werden keine Worte verschwendet. Kurz angebunden und doch pointiert werden private Details des desillusionierten Detektivs vermittelt:

*»Slibulsky! Ich denke, was die Themen dieser Nacht betrifft, sind wir auch ohne mein Privatleben ganz gut ausgelastet.«
 Slibulski sah mich an, kratzte sich am Ohr. »Bist du immer.«
 »Was bin ich immer?«
 »Ausgelastet ohne Privatleben.«
 [...]
 »Falls es dich wirklich beschäftigt: Ich hab immer noch Deborah.«
 »Deborah? Du meinst Helga?«
 »Sie nennt sich Deborah, also nenn ich sie auch so.«
 »Aber das ist doch 'ne Nutte?«
 »Na und?«
 »Ich mein was anderes.«
 Du hast >vögeln< gesagt.«
 »Trotzdem, da gibt's 'n Unterschied.«
 »Zwischen 'ner Nutte und 'nem abendlichen Ausgleich? Keinen enormen, finde ich.«
 (K 31f)*

Die Kreise in denen Kayankaya privat verkehrt unterscheiden sich nicht wesentlich von dem Milieu, in dem er üblicher Weise ermittelt. Dass er dennoch nicht ungebildet ist, beweist er mit Schlagfertigkeit und Witz, immer etwas übersteigert, wie es seiner Eigenart entspricht. Die unangenehme Situation, nach einer Schlägerei bei der er einiges hat einstecken müssen, eine Kneipe zu betreten, meistert er dementsprechend:

*»Ist nur Schminke, Schwester. Ich komm drüben vom Theater, hab grad Pause.« Sie lachte.
 »Oh, tut mir leid, sieht ziemlich echt aus. Was wird denn gespielt?«
 »Shakespeares ROMEO UND JULIA, als moderner orientalexistentialistischer Gegenentwurf zu herkömmlichen traditionell europäischen Interpretationsmodellen.«
 Sie nickte ernst und meinte: »Ah, ja.«
 Nach einer Pause: »Und was passiert da so?«
 »Romeo trifft Ali Baba und tauscht Julia gegen die vierzig Räuber.« (HBT 56)*

Der hessische Dialekt ist in Arjounis Romanen äußerst präsent und trägt einiges dazu bei, die Werke mit Lokalkolorit anzureichern. Kayankaya steht dem Mann von der

Straße oder den Zechbrüdern, durch die er üblicher Weise mit diesem Dialekt in Berührung kommt, in der Beherrschung desselben um nichts nach:

*»Babbelst en gudes Deutsch. Bilde net vom Balgan?« Seine Hand deutete hinter sich, wo der Balkan liegen sollte.
 »Ei naa, Bubsche, isch war zwaa Woche uff Maijorga.«
 »Ah, soo.« Pause. »Isses schee dort unne?«
 »Schee isses scho, blos aach gefällisch, wesche de Indianer.«
 »Ah, soo.« Er überlegte. »Habbe Se sich da vershdändische könne?«
 »Klar, isch habb gedrommelt.« (HBT 26f)*

Interessant ist hier auch der Wechsel zur höflichen Anrede, nachdem der Detektiv seinem Gesprächspartner offenbar glaubhaft vermitteln konnte, er sei ein braun gebrannter Deutscher. Subtilere Feinheiten dieser Art gehen in Arjounis Texten jedoch leicht unter, da die *humorigen[n] Knalleffekte* und *Action*⁴²⁴ in den Werken dominieren. Durch die Sprache wird auch das Handlungstempo moduliert – jene Textpassagen in denen Kayankaya schnell und gehetzt agiert stechen durch besonders kurze, abgehackte Sätze hervor, welche die rasante Abfolge der einzelnen Handlungen verdeutlichen. In folgendem Beispiel wird auch der Gefühlszustand des Detektivs, seine veränderte Wahrnehmung und ein gewisser Taumel, der durch eine plötzliche, furchtbare Erkenntnis, die zu der Lösung eines Rätsels führt, in das er selbst emotional verstrickt ist, hervorgehoben:

Ich sprach ganz ruhig. Nur meine Optik veränderte sich. Ich begann nur noch die Dinge zu sehen, die ich im Moment dachte, und ich dachte nur noch Dinge. [...] Telefonhörer, Gabel, Auto. Ich lief über die Straße. Schlüssel, Zündschloß, Gangschaltung. Es war kurz vor acht. Ich reihte mich in den samstäglichem Vergnügungsverkehr ein. Ampel, Auto vor mir, Bremse, grünes Licht, Gaspedal, Blinker, Kurve. Als ich Frankfurt hinter mir ließ, sah ich nur noch das graue Teerband, das sich immer schneller dem Taunus entgezog. Dann begann der Wald. Scheinwerfer, Waldwege ... der Waldweg. Ich bog von der Straße ab und parkte das Auto. Baum, Wurzel, vom Regen der letzten Tage fest gewordene Erde – Hände, Krallen, Schaufeln. Es war dunkel im Wald. Feuerzeug, Plastiksackflecken, noch ein paar Batzen Erde, ein Kopf ... Ich zögerte keine Sekunde, dafür hätte ich etwas anderes als Dinge denken müssen, und ich dachte nur noch ein Ding, und im nächsten Moment hielt ich die Perücke in der Hand. (K 257)

⁴²⁴ Papst, Manfred: Schlechte Selbstimitation: Jakob Arjouni holt Privatdetektiv Kemal Kayankaya zurück. In: Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe), 4.7.2001.

Jakob Arjouni, dessen erklärtes Vorbild Dashiell Hammett ist, der auch *Pate stand für die Gerüste*⁴²⁵ der Kayankaya-Romane – in *Kismet* tragen zum Beispiel wie in *Red Harvest* die Anführer opponierender Banden Konflikte gegeneinander aus – kommt vor allem durch seine satirische Schreibweise und den gekonnten Einsatz von Dialektsprache seinem Idol sehr nahe. Zwar sind seine hard-boiled Geschichten mit Frankfurter Lokalkolorit versehen und mit spezifisch deutschen Problemen befasst, unter den punktuellen Verweisen auf Hammett findet sich jedoch auch ein Textabschnitt, der beinahe wörtlich übernommen wurde. Arjouni selbst bezeichnet dies als *Verbeugung vor Hammett*⁴²⁶:

*Der erste, von dem ich's hörte, war ein rothaariger Strolch namens Hikey Dewey im »Großen Schiff« in Butte gewesen. Bei dem hieß Peaceville stur immer nur Pissville. Da er aber statt Fusel auch Fussel sagte, habe ich nicht weiter drüber nachgedacht, was er dem Namen der Stadt angetan hatte. Später fiel mir bei anderen, die es nicht so eilig mit ihren Silben hatten, die gleiche Aussprache auf. Ich sah immer noch nichts weiter drin als jene umwerfende Art Humor, die aus einem Professor einen Brotfresser macht. Erst ein paar Jahre später, als ich selbst nach Peaceville kam, ging mir ein Licht auf.*⁴²⁷

Zum ersten Mal hörte ich es von einem rothaarigen Typ im GROSSEN SCHIFF in Sachsenhausen. Bei dem hieß Doddelbach stur Trottelbach. Da er aber auch Äbbelwoi statt Äppelwein sagte, habe ich nicht weiter darüber nachgedacht. Später fiel mir bei anderen, die es nicht so eilig mit ihren Silben hatten, die gleiche Aussprache auf. Jene umwerfende Art Humor, die aus einem Professor einen Brotfresser macht, meinte ich. Erst heute, Jahre später in Doddelbach, ging mir ein Licht auf. (MB 27)

Der lakonische Sprachstil, der Kayankaya sowohl in den erzählerischen Passagen als auch in den Dialogen auszeichnet, entspricht dem wisecracking der hart gesottenen Detektive Hammetts und Chandlers. Kayankaya steht durch seine präzise Charakterzeichnung einem Philip Marlowe jedoch wesentlich näher als den Detektiven Hammetts. Arjounis Kriminalromane an den Werken der *verehrungswürdigsten Autoren dieses Genres* zu messen, erscheint also legitim, wenngleich ihm von der Kritik mitunter attestiert wird, an das Niveau Chandlers nicht heran zu reichen, da es ihm an *epischer Breite und auch am Vermögen, zugunsten von mehr Respekt vor dem Detail gelegentlich auf flotte Formulierungen zu verzichten*⁴²⁸ fehle. Tatsächlich wäre ein

⁴²⁵ Seiler, Christian: Lieber ein Bier statt Literatur: Jakob Arjounis dritter Krimi «Ein Mann, ein Mord»: Politik und Gefühle. In: Weltwoche, 28.3.1991.

⁴²⁶ Horvath, Michael: „Es geht nicht um die Herkunft...“: Ein Interview mit dem Schriftsteller Jakob Arjouni. In: Wiener Zeitung, 14.5.1993.

⁴²⁷ Hammett, Dashiell: Rote Ernte. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1976. S.1.

⁴²⁸ Siblewski, Klaus: Das Début eines ausserordentlichen Krimiautors: Zu den Romanen von Jakob Arjouni. In: Neue Zürcher Zeitung, 22.1.1988.

Vergleich mit *The Long Good-Bye*, Chandlers Alterswerk, das sehr ruhig angelegt ist und sich durch seine epische Breite auszeichnet, unangemessen. Versuche, Detailbeschreibungen im Stile von Chandlers Romanerstling *The Big Sleep* nachzubilden, finden sich jedoch auch bei Arjouni. So erinnert Kayankayas Schilderung des sehr eigenwillig ausgestatteten Büros des deutschen Chefs der kroatischen Mafia in *Kismet* an Philip Marlowes Ausführungen, wenn er die Dekadenz der Reichen oder den extravaganten Geschmack eines Verdächtigen beschreibt:

Tatsächlich war die Tür nur der relativ bescheidene Eingang ins Reich von Scheich Suppe. Eine etwa zweihundert Quadratmeter große Wüstenphantasie tat sich vor mir auf: Goldgelb leuchtende Wände mit Farbsprenkeln in allen möglichen Rottönen, eine mit gewelltem, hellblauem Samt bezogene Decke und ein sandfarbener Teppichboden, auf dem Zebra- und Tigerfellimitationen lagen. Die gläsernen Außenwände wurden in Fünfmeterabständen von schwarzem, flächigem Metall gehalten, das zu Schattenrissen von Palmen und Kakteen geschnitten war, deren Blätter und Arme in die Scheiben hineinzuwachsen schienen. In der einen Ecke standen mit Pelzen bezogene Sessel um eine flache, lederbezogene Trommel. In der anderen befand sich ein riesiges zimtfarbened Bett mit einem Haufen Kissen in Formen und Farben von überdimensionalen Kokosnüssen und Bananen. Und über allem schwebte aus dem hellblauen Samt ein über die ganze Decke verteiltes Licherarrangement, in dem sich sämtliche Sternzeichen wiederfanden. (K 87f)

This room was too big, the ceiling was too high, the doors were too tall, and the white carpet that went from wall to wall looked like a fresh fall of snow at Lake Arrowhead. There were full-length mirrors and crystal doodads all over the place. The ivory furniture had chromium on it, and the enormous ivory drapes lay tumbled on the white carpet a yard from the windows. The white made the ivory look dirty and the ivory made the white look bled out. The windows stared towards the darkening foothills.⁴²⁹

It was a wide room, the whole width of the house. It had a low beamed ceiling and brown plaster walls decked with strips of Chinese embroidery, and Chinese and Japanese prints in grained wood frames. There were low bookshelves, there was a thick pinkish Chinese rug in which a gopher could have spent a week without showing his nose above the nap. There were floor cushions, bits of odd silk tossed around, as if whoever lived there had to have a piece he could reach out and thumb. There was a broad low divan of old rose tapestry. It had a wad of clothes on it, including lilac-coloured silk underwear. There was a big carved lamp on a pedestal, two other standing lamps with jade-green shades and long tassels. There was a black desk with carved gargoyles at the corners and behind it a yellow satin cushion on a polished black chair with carved arms and back.⁴³⁰

Zur Charakterisierung seiner Figuren benutzt Arjouni genau wie Chandler die Beschreibung ihrer persönlichen Lebensräume und ihrer äußeren Erscheinung. Auch die bildhafte Sprache und plakative Vergleiche sowie die knappen, abgehackten Dialoge ähneln Chandlers Stil. Auf sprachlicher Ebene entsprechen Jakob Arjounis

⁴²⁹ Chandler: *The Big Sleep*. S.16.

⁴³⁰ Chandler: *The Big Sleep*. S.37.

Kriminalromane also den traditionellen hard-boiled Detektivromanen Hammetts und Chandlers.

3.3.4. Die Kayankaya-Romane

Das Handlungsumfeld des hard-boiled Detektivs ist üblicher Weise die Großstadt, und so ermittelt Kemal Kayankaya auch genretypisch in der Mainmetropole Frankfurt. Seine Arbeit führt ihn zumeist in das berüchtigte Bahnhofsviertel der Stadt, in dem Prostitution und Drogenhandel vorherrschen und wo er mit düsteren Gestalten und brutalen Umgangsformen konfrontiert ist. Als Nebenschauplatz fungiert die hessische Provinz, die sich vor allem durch *Monotonie, Langeweile, Spießbürgertum* und *Hoffnungslosigkeit*⁴³¹ auszeichnet. Da Kayankaya im Zuge seiner Ermittlungen immer wieder auf Korruption und gesellschaftliche Missstände stößt, können Arjounis Romane wie *Red Harvest*, das erste Werk seines Vorbildes Dashiell Hammett, dem *rotten town genre* zugeordnet werden.⁴³²

Die vier Kayankaya-Romane sind nach dem selben Schema aufgebaut – in jedem Fall ist vor dem Beginn der erzählten Zeit ein Verbrechen geschehen, die Detektion, das Aufdecken des Rätsels, folgt also einer streng analytischen Struktur, die eigentlich dem Modell des klassischen Kriminalromans entspricht. In *Happy birthday, Türke!* und in *Mehr Bier* ist jeweils ein Mord begangen worden, in *Ein Mann, ein Mord* eine Entführung und in *Kismet* wurde Schutzgeld erpresst. Für den Detektiv gilt es also, im Zuge seiner Ermittlungen auch die Umstände die zu den Verbrechen führten, deren Vorgeschichte, aufzudecken:

*[U]nd das Aufdeckende geht [...] auf Vorgänge, die aus ihrem Unerzählten, Vor-Geschichtehaften erst herauszubringen sind. Dies [...] Kennzeichen ist das charakteristischste der Detektivgeschichte und macht sie, sogar weit vom Detektiv, unverwechselbar. Vor ihrem ersten Wort, vor dem ersten Kapitel geschah etwas, niemand weiß es, scheinbar auch der Erzähler nicht.*⁴³³

*Der Mord ist geschehen. Was hat sich da zuvor zusammengezogen? Was war geschehen? Was für eine Situation war entstanden? Nun, man kann es vielleicht erschließen.*⁴³⁴

⁴³¹ Kniesche, S.22.

⁴³² siehe auch Kapitel 1.3.1. dieser Arbeit.

⁴³³ Bloch, S.247.

⁴³⁴ Brecht, S.457.

Während der Recherchen passieren weitere Gewalttaten oder der Detektiv stößt auf Verbrechen, die in der Vergangenheit verübt wurden und die mit seinem Fall in Verbindung stehen. Die Verwicklungen rund um das aufzuklärende Delikt ziehen so immer weitere Kreise, die Spuren führen zu korrupten Polizeibeamten, Firmenchefs oder Regierungsmitgliedern und decken den Missbrauch von Machtpositionen auf.

*Like his father, who had been one of the republic's first Turkish garbagemen, Kemal Kayankaya handles the dirt of German society.*⁴³⁵ Insofern benutzt Arjouni seine Kriminalgeschichten auch immer für die *Beschreibung oder Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit oder Kritik an ihr*⁴³⁶, die Detektion ist nicht bloß auf den Täter ausgerichtet, sondern vor allem auf die Darstellung der Umstände, die zu Verbrechen führen. Der sozialkritische Aspekt in Arjounis Werken bezieht sich auf eine *verbrecherhaft organisierte Öffentlichkeit*⁴³⁷ und weist diejenigen, die einer Randgruppe oder einer Minderheit angehören und durch die daraus entstehenden Nachteile zu Verbrechen werden, als Opfer dieser Gesellschaft aus.

In *Happy birthday, Türke!* erhält Kemal Kayankaya von der Türkin Ilter Hamul den Auftrag, den Mörder ihres Mannes Ahmed zu finden, da sie den Eindruck hat, die Polizei kümmere sich nicht hinreichend um diesen Fall. Bei seinen Ermittlungen findet der Detektiv heraus, dass Ahmed Hamul und auch sein Schwiegervater Vasiv Ergün, der vor einigen Jahren bei einem mysteriösen Autounfall ums Leben kam, Drogendealer gewesen waren. Mit der Unterstützung des pensionierten Kriminalkommissars Theobald Löff, der in dem Roman die Funktion des Gehilfen, wie er im klassischen Kriminalroman vorzufinden ist, einnimmt, findet er heraus, dass Vasiv Ergün vom amtierenden Kriminalkommissar Futt und dessen Beamten Harry Eiler und Georg Hosch zum Drogenhandel erpresst und schließlich ermordet worden war. Der Mord an seinem Schwiegersohn wurde jedoch von Ilter Hamuls Bruder Ylmaz begangen, der lediglich seine Familie schützen wollte und nicht wusste, dass Ahmed bereits seinen Ausstieg aus den Drogengeschäften vorbereitete. Kayankaya überführt die korrupten Polizeibeamten wegen Rauschgifthandels und des Mordes an Vasiv Ergün und Ahmed

⁴³⁵ Porsche, Michael: Hard-Boiled à la Turk: Jakob Arjouni's Private Eye Kemal Kayankaya. S. 173. In: Freese, Peter, Porsche, Michael (ed.): Popular Culture in the United States: proceedings of the German-American conference in Paderborn, 14.-17. September 1993. Essen: Verlag Die blaue Eule, 1994. S.161-173.

⁴³⁶ Kniesche, S.30.

⁴³⁷ Kniesche, S.30.

Hamul und lässt den wahren Mörder Hamuls mit folgender Begründung davonkommen: *Weil Sie damit ein Leben lang zu kämpfen haben werden. Es ist kein gutes Gefühl, ein Mörder zu sein, umso mehr, wenn der Mord sinnlos war (HBT 170).*

Kayankaya ermächtigt sich hier selbst zum Richter, da Ylmaz Ergün *kein guter Mörder, erst recht kein Profi (HBT 168)* ist, sondern aus Verzweiflung gehandelt hat und somit lediglich ein weiteres Opfer der korrupten Machenschaften der Polizei ist. Dass er die Urheber dieser Übel aus dem Verkehr ziehen konnte, hält er für gerecht genug, sein Handeln entspricht insofern den ethischen und moralischen Grundsätzen des typischen hard-boiled Detektivs und ist nicht zu vergleichen mit Dürrenmatts Kommissär Bärlach, der sich wegen eines persönlichen Anliegens zum Richter ernennt und dadurch die Frage nach Recht oder Unrecht, Gut oder Böse um eine philosophische Ebene erweitert. Wie Philip Marlowe, und ganz im Gegensatz zum durchschnittlichen deutschen Kriminalkommissar, zeichnet Kayankaya sich durch fehlende Obrigkeits- und Regelgläubigkeit aus und macht sich dadurch nicht wenige Polizeibeamte zum Feind. Dass er in seinem Kampf gegen ein korruptes System und für mehr Gerechtigkeit niemals als siegreicher Held hervorgehen kann, ist dem Detektiv bewusst und wird ihm von seinem Freund Slibulsky, der ihm seit seiner zweiten literarischen Ermittlung in *Mehr Bier* zur Seite steht, auch deutlich vor Augen geführt:

Riskierst dein Leben für irgendwas, wovon du glaubst, es sei Gerechtigkeit, und endest als Gemüsedünger. Dabei gibt's das gar nicht, Gerechtigkeit. Nicht heute und nicht morgen. Und deinetwegen sowieso nicht. Du machst doch genau die gleiche Drecksarbeit wie irgendein Bulle. Fängst die Typen und bringst sie vors Gericht. Bist vielleicht bißchen netter, läßt mal einen laufen, wenn du meinst, er hätte ein Leben hinter Gittern nicht verdient...aber daran, daß es immer die gleichen sind, die irgendwas anstellen...immer die gleichen sein müssen, weil die Regeln so gemacht sind, daran änderst du gar nichts. (MB 113f)

In *Mehr Bier* wird Kemal Kayankaya von einem Anwalt engagiert, der vier Mitglieder der „Ökologischen Front“ verteidigt, die wegen eines Anschlags auf das Chemiewerk Böllig und der Ermordung des Firmenchefs vor Gericht stehen. Die Umweltschützer geben den Sprengstoffanschlag zu, leugnen jedoch den Mord. Zudem war laut Zeugenaussagen ein weiterer Mann an der Tat beteiligt, mit dessen Suche nun Kayankaya beauftragt wird. Seine Ermittlungen führen den Detektiv in die hessische Provinzstadt Dodelbach, vergleichbar mit Hammetts Peaceville und der Sitz der Firma Böllig, wo er die Witwe des Firmenchefs, Barbara Böllig, ihren Liebhaber Henry und

die ehemalige Geliebte des Ermordeten, Nina Scheigl, verhört. Die Privaten Verwicklungen rund um das Opfer lassen zunächst ein familiäres Drama vermuten. Nachdem Kayankaya jedoch von der Polizei verhaftet und von Kommissar Kessler brutal zusammengeschlagen wird, da er sich weigert, den Fall Böllig ruhen zu lassen – diese Szene erinnert wiederum an Chandlers *The Long Good-Bye*, in dem es Philip Marlowe ebenso ergeht⁴³⁸ – vermutet der Detektiv in dem gesuchten fünften Mann einen V-Mann der Polizei. Mit Hilfe Slibulskys beschafft er sich auf illegalem Wege die Akte Böllig und entlarvt so den Liebhaber der Witwe als Kesslers Informanten. Henry wird jedoch von Kessler erschossen, bevor Kayankaya eingreifen kann, woraufhin dieser versucht, den Kommissar dem Staatsanwalt auszuliefern. Zwar kommt nun das volle Ausmaß der Intrige ans Licht, die ausgeheckt wurde, um die ebenfalls korrupte Chemieindustrie als Opfer von Umweltterroristen darzustellen. Da jedoch alle Zeugen tot sind und Kayankaya somit keine Beweise für seine Anschuldigungen gegen Kessler, der überdies durch Kontakte zu einflussreichen Frankfurter Politikern geschützt ist, vorzubringen vermag, erhebt der Staatsanwalt keine Anklage gegen den Kommissar. Stattdessen droht Kessler dem Detektiv, ihm den Mord an einem weiteren linken Aktivisten, den er selbst angeordnet hat, in die Schuhe zu schieben. Da der Schuldige hier zwar identifiziert, jedoch nicht überführt werden kann, wodurch auch die Illusion von Gerechtigkeit und einer wieder hergestellten Ordnung verweigert wird, entspricht die Lösung des Rätsels in *Mehr Bier* der des innovativen Anti-Kriminalromans.

In Arjounis dritter Detektivgeschichte, *Ein Mann, ein Mord*, wird Kayankaya von dem Künstler Emanuel Weidenbusch beauftragt, dessen entführte Thailändische Freundin Sri Dao Radkee zu finden. Diese, eine ehemalige Prostituierte, war bei dem Versuch, sich wegen ihrer abgelaufenen Aufenthaltsgenehmigung falsche Papiere zu besorgen, verschleppt worden. Auf der Suche nach der Frau, die wiederum im Frankfurter Bahnhofsviertel, diesmal in Zuhälterkreisen und in dem Provinzdorf Gellersheim stattfindet, gerät Kayankaya auf die Spur einer Schieberbande. Er wird gemeinsam mit einer Gruppe von Ausländern, unter denen sich die gesuchte Thailänderin jedoch nicht befindet, in einen Bunker gesperrt, später von Beamten des Ausländeramtes abgeholt und in Abschiebehaft auf den Frankfurter Flughafen gebracht, wo ihm wie allen anderen Häftlingen die Abschiebung in sein „Heimatland“ droht. Er kommt frei, weil er die Verbindung eines Beamten der Ausländerpolizei, Kommissar Höttges, mit der

⁴³⁸ siehe Kapitel 2.7.2. dieser Arbeit.

Gangsterbande welche die illegalen Ausländer ihres Geldes und ihres Schmuckes entledigte, bevor sie sie der Polizei übergab, aufdeckt. In weiterer Folge stellt sich heraus, dass auch Ernst Slibulsky und dessen Arbeitgeber Charly Köberle, ein Zuhälter, in die kriminellen Machenschaften verwickelt sind. Kayankaya stellt die Schieberbande in einer blutigen Schiesserei, wobei Slibulsky ihm das Leben rettet. Er deckt auf, dass all die Ganoven, die in den Fall verwickelt sind, für die Gebrüder Schmitz arbeiten, die große Teile des Bahnhofsviertels kontrollieren und einflussreiche Verbindungen zu Frankfurter Stadtpolitikern pflegen. Auch Slibulsky wird von ihnen wegen Spielschulden zu kriminellen Hilfsdiensten genötigt. Der Detektiv hilft seinem Freund aus dieser misslichen Lage und findet Sri Dao Radkee wohlbehalten bei Manuel Weidenbusch, der sie auf eigene Faust gerettet und dabei einem Ganoven der sie vergewaltigte das Genick gebrochen hat. Am Ende der Geschichte hat Kayankaya zwar alle Verwicklungen des Falles aufgedeckt, jedoch lediglich seinen Freund aus einer misslichen Lage befreit. Gegen übermächtige Kiezbosse und korrupte Polizisten kann er nichts ausrichten und Manuel Weidenbusch lässt er laufen, da dieser den Mord im Affekt beging, um seine Freundin zu retten. Wie in *Mehr Bier* bleibt das Ende dieses Romans offen und Kayankaya ist alles andere als ein strahlender Held, der für mehr Gerechtigkeit in der Welt sorgen konnte. An einige der offenen Handlungselemente aus *Ein Mann, ein Mord* knüpft Arjouni jedoch in der zehn Jahre später erschienenen Kriminalgeschichte *Kismet* an und liefert so nachträglich eine indirekte Erklärung für das wenig zufrieden stellende Ende von Kayankayas dritter Ermittlung. Der Leser erfährt, dass er den korrupten Chef der Ausländerpolizei, Kommissar Höttges, seit dem letzten Fall als *Informationsquelle und direkte[n] Hebel ins Polizeipräsidium* benutzt und dieser ihm so *in den letzten Jahren bestimmt zu einem Drittel [s]einer Honorare verholfen* (K 57) hat. Auch die Machtverhältnisse, die im Frankfurter Bahnhofsviertel herrschen, werden im vierten Kayankaya-Roman erläutert, wobei die Erinnerung an die Gebrüder Schmitz wach gerufen wird, unter deren Herrschaft eine gewisse „Ordnung“ in der zwielichtigen Gegend um den Bahnhof gesichert war:

Die Polizei wußte, an wen sie sich nach Schießereien wenden mußte, Wirte und Bordellbetreiber wußten, daß ihnen außer den Gebrüdern jeder den Buckel runterrutschen konnte, die Fixer wußten, wohin sie sich zu verkrümmeln hatten, und jemand wie ich wußte, wo er morgens um drei ein Bier bekam. [...] Die Gebrüder hatten es geschafft, ihren Untergebenen ein Gefühl von gegenseitigem Profit anzudrehen, als Garanten für Frieden und Einkommen zu gelten, und waren relativ verläßlich. (K 62f)

Nachdem die korrupte CDU-Stadtregierung von der SPD abgelöst und der *regelmäßige Geldfluß von den Gebrüdern Richtung Rathaus (K 62)* aufgedeckt worden war, war jedoch auch deren Herrschaft über das Bahnhofsviertel beendet. Daraufhin herrschte Chaos und mehr Gewalt als üblich in dieser Gegend, bis sich schließlich ein deutscher, ein albanischer und ein türkischer Mafiaboss die Geschäfte untereinander aufteilten und wieder Ruhe einkehrte, worüber *jeder im Viertel, nicht zuletzt die Polizei (K 61)* froh war. Durch diese Erläuterungen wird einmal mehr deutlich, wie wenig ein einzelner Privatdetektiv gegen die Übermacht des organisierten Verbrechens ausrichten kann und dass diese straffe Organisation durch einige wenige Machthaber in einer solchen Gegend immer noch das geringste Übel für alle Beteiligten darstellt. Diese Informationen sind in die Handlung von *Kismet* eingewoben, um dem Leser die komplexen Verwicklungen der Frankfurter Unterwelt zu erhellen, die in dem Roman erneut in Aufruhr gerät. Am Beginn der Geschichte steht ein Freundschaftsdienst, bei dem Kayankaya mit Hilfe von Slibulsky dem brasilianischen Lokalbesitzer Romario eine Bande von Schutzgeldeintreibern vom Leibe halten soll. Romario, dessen Kneipe am Rande des Bahnhofsviertels liegt, wird von dieser kriminellen Gruppierung, die sich „Armee der Vernunft“ nennt, seit einiger Zeit erpresst und es wurde ihm bereits ein Daumen abgeschnitten, weshalb er Kayankaya um Hilfe bat. Die Konfrontation verläuft allerdings wesentlich gewaltsamer als geplant, Kayankaya und Slibulsky erschießen die beiden Erpresser aus Notwehr und vergraben sie daraufhin im Wald. Da die „Armee der Vernunft“ bisher in der Gegend völlig unbekannt war und der Detektiv mit der Tatsache, einen Menschen ermordet zu haben, nicht gut fertig wird, beginnt er ohne Auftrag und aus schlechtem Gewissen zu ermitteln, um die Identität der Toten aufzudecken. Er findet heraus, dass die Schutzgeldeintreiber Flüchtlinge aus Bosnien, Serbien und Kroatien sind und selbst von höheren Ebenen zu dieser Tätigkeit erpresst werden, da sonst ihren in den Heimatländern zurückgebliebenen Familienmitgliedern Gewalt angetan wird. Ihre „Mitarbeiter“ rekrutiert die Armee aus einem Flüchtlingsheim, dessen Angestellte mit Michael Ahrens, dem Frankfurter Chef der Organisation, zusammenarbeiten. Bei seinem Besuch im Flüchtlingsheim begegnet Kayankaya der vierzehnjährigen Bosnierin Leila, deren Mutter seit einigen Tagen verschwunden ist und mit deren Suche er nun beauftragt wird. Die Drahtzieher der „Armee der Vernunft“, Mitglieder der kroatischen Regierung, haben offensichtlich vor, die Kontrolle über das gesamte Bahnhofsviertel zu übernehmen und veranlassen daher

Bombenattentate auf die Hauptquartiere der deutschen, türkischen und albanischen Mafia. Der Chef der Albaner überlebt, erfährt durch Kayankaya von einem Treffen der Kroaten und übernimmt so die Auslöschung der gesamten „Armee der Vernunft“. Leilas Mutter bleibt verschwunden und am Ende stellt sich heraus, dass sie eine der beiden Schutzgelderpresser war, die Kayankaya erschossen hat. Er erzählt Leila, ihre Mutter sei bei einem Autounfall ums Leben gekommen und bringt das Mädchen bei Slibulsky unter, der seine Tätigkeiten als Kleinkrimineller mittlerweile aufgegeben hat und seit drei Jahren einen Eissalon betreibt.

Von der Kritik wurden Jakob Arjounis Kriminalromane prompt und einhellig der Kategorie des hard-boiled Detektivromans nach amerikanischem Vorbild zugewiesen, was durch das herausragendste Merkmal dieser Subgattung des Genres, den Detektiv, zunächst auch als gerechtfertigt erscheint. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass mit dem analytischen Handlungsablauf und dem Gehilfen des Ermittlers – beides ist in allen kriminalistischen Werken Arjounis gegeben – auch Elemente des klassischen Kriminalromans vorhanden sind. Auch die Aufklärung der Verbrechen am Ende der Geschichten folgt lediglich in *Happy birthday, Türke!* eindeutig dem Modell des hard-boiled Detektivromans. Zwar lässt Kemal Kayankaya den Mörder von Ahmed Hamul laufen, er überführt jedoch die korrupten Polizisten als Urheber der misslichen Lage, in die die Familie Hamul/Ergün geraten ist. Somit können weitere Übeltaten der Polizei verhindert werden und Ylmaz Ergün, der in Kayankayas Augen kein Verbrecher sondern Opfer ist, bekommt eine zweite Chance. Dies entspricht der sozialen Einstellung und dem Gerechtigkeitssinn des etablierten hart gesottenen Ermittlers. In den drei weiteren Kriminalromanen Arjounis werden im Zuge der Aufklärungsprozesse immer kompliziertere Verbindungen zwischen Beamten staatlicher Organisationen und Politikern mit den Drahtziehern des organisierten Verbrechens enthüllt. Der Detektiv kann diese Machenschaften zwar aufdecken, jedoch nichts dagegen unternehmen und muss am Ende die wahren Verbrecher laufen lassen. Die Ursachen von Kriminalität sind in dieser von Entfremdung gekennzeichneten Gesellschaft bereits so komplex und vielseitig, dass der Private Eye bei seinen Versuchen, Gerechtigkeit wieder herzustellen, notwendiger Weise scheitern muss:

Die Verfremdung der Lebenswelt und damit die dauernde Verunsicherung des Lesers, die im modernen, manchmal sogenannten Anti-Kriminalroman eines Dürrenmatt, Sciascia,

*Handke oder Borges durch die prinzipielle Hilflosigkeit des Detektivs gegenüber anonymen Mächten gegeben ist, wird in den Kayankaya-Romanen Jakob Arjounis durch eine Umwelt erzeugt, die konkret gesellschaftlich determiniert ist und keinen domestizierten Freiraum mehr offen lässt.*⁴³⁹

Am deutlichsten entspricht die Lösung in *Mehr Bier*, in dem der eindeutig schuldige mehrfache Mörder, Kommissar Kessler, zwar entlarvt, jedoch nicht überführt werden kann, dem innovativen Anti-Kriminalroman. Doch auch in *Ein Mann, ein Mord* und *Kismet* wird die Brutalität und Vielgestaltigkeit des organisierten Verbrechens in Frankfurts Bahnhofsviertel schonungslos vorgeführt, jedoch keine Lösung angeboten. Völlig desillusioniert findet Kayankaya sich damit ab, gegen Mafiabosse und korrupte Polizisten nichts ausrichten zu können. So wird er zum Erpresser des korrupten Kommissar Höttges und am Ende sogar zum Mörder und rechtfertigt die Existenz der Mafia im Bahnhofsviertel mit dem realistischen Argument, dass die Lebenswelt all jener, die in diesem Milieu verkehren, dadurch sicherer und geschützter sei. Kayankayas Arbeitsethik und seine moralischen Ansprüche gegenüber Klienten und Personen, zu denen er persönlich in Bezug steht, sind jedoch unverändert und nach wie vor von unbedingter Loyalität geprägt. Arjounis Kriminalromane entsprechen somit nicht eindeutig dem hard-boiled Detektivroman, sondern sind eine Modifikation desselben, angereichert mit Versatzstücken des klassischen Kriminalromans und Elementen, die dem innovativen Anti-Kriminalroman zuzuordnen sind.

Der Autor, der die moralisierende Schreibweise der Sozio-Krimis verachtet, erklärt in einem Interview, dass der Ausgangspunkt für seine Romane *philosophische oder moralische Fragen* seien, die er mit Hilfe von Phantasie zu *Metaphern und Märchen*⁴⁴⁰ verarbeite. Gleichzeitig verfasse er jedoch nur *Geschichten zu Orten, Menschen und Verhältnissen*⁴⁴¹, die ihm bekannt seien, wodurch seine Kriminalromane zu einem Zeitspiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse werden, ein Charakteristikum sowohl für den hard-boiled als auch für den innovativen Anti-Kriminalroman. Dass sich Arjouni im Verlauf seiner Arbeit als Kriminalschriftsteller von den etablierten Regeln der hard-boiled Schule, die ihm beim Schreiben seines ersten Romans sehr hilfreich waren, immer mehr entfernt, verdeutlicht einmal mehr die Verweigerung der zirkulären

⁴³⁹ Kniesche, S.35.

⁴⁴⁰ Freitag, Barbara: Arjouni, Jakob: „Ich schreibe Metaphern und Märchen“. In: <http://www.wienerzeitung.at>.

⁴⁴¹ Freitag, Barbara: Arjouni, Jakob: „Ich schreibe Metaphern und Märchen“. In: <http://www.wienerzeitung.at>.

Struktur in *Kismet*, dem bisher letzten Kayankaya-Roman. Hier kann der Detektiv nach der unzufriedenstellenden Auflösung des Falles nicht mehr in sein schäbiges Büro zurückkehren, da dieses von seinen Gegnern gesprengt wurde. Zudem muss er am Ende feststellen, dass er selbst der Mörder jener Frau ist, die zu finden er beauftragt wurde. Die Darstellung des Detektivs als Täter entspricht einer Demontage dieser heroischen Figur der Genreliteratur und kommt einer endgültigen Absage an den Sieg des Guten und der Gerechtigkeit gleich.

Ergänzt werden die spannenden und aktionsreichen Handlungselemente der detektivischen Aufklärungsarbeit durch die schonungslose Offenlegung politischer Verhältnisse, Nationalismus, Rassismus und den Umgang mit unterprivilegierten Bevölkerungsgruppen. Durch den Alltagsrassismus, dem Kayankaya ständig ausgesetzt ist, wird den Texten ein weiteres gesellschaftskritisches Element hinzugefügt. So ist der Unterhaltungsfaktor durch überzeichnete Situationskomik, zahlreiche spannungs- und aktionsgeladene Passagen und vor allem durch den Charakter und die Sprache des Detektivs äußerst präsent, die Flucht in eine fiktionale Phantasiewelt wird dem Leser durch das schonungslose Aufdecken äußerst realer, zeitgenössischer Missstände allerdings verweigert:

*Kemal Kayankaya's bitter observations about Germany's everyday racism seem only too true. While the genre of hard-boiled crime fiction has often been described as escape literature, in Arjouni's case it depicts a reality from which you want to but cannot escape, least of all by reading his novels. Somehow, the gratification that is the reward of the reader of crime novels, namely the feeling that a chaotic and ugly world has momentarily been restored to order, is denied. [...] What really hits home is the depiction of an endemic xenophobia expressed by believable characters who represent a cross-section of German society.*⁴⁴²

Arjounis Methode, kritische Themen, die auch die Medien und die allgemeine Öffentlichkeit bewegen, in der Form des als Massendliteratur angesehenen Kriminalromans an den Leser zu bringen, ist eine wirksame Strategie. Das gemeinhin als trivial und *minderwertig weil systemstabilisierend* angesehene Genre wird durch Texte, die eine bestimmte Einwirkung auf die *soziale Realität*⁴⁴³ aufweisen aufgewertet. Ebenso trifft der allgemeine und entwertende Vorwurf des wirkungsästhetischen

⁴⁴² Porsche, S.173.

⁴⁴³ Hienger, Jörg: Spannungsliteratur und Spiel: Bemerkungen zu einer Gruppe populärer Erzählformen. S.38. In: Hienger, Jörg (ed.): Unterhaltungsliteratur: Zu ihrer Theorie und Verteidigung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1976. S.32-53.

Standpunktes, Kriminalliteratur nähme eine affirmative Haltung gegenüber der dargestellten Realität ein, auf diese Romane nicht mehr zu.⁴⁴⁴ Das den Werken inhärente sozialkritische Engagement zielt auf eine schonungslose Darstellung von Gegenwart und Wirklichkeit ab und durchbricht so das etablierte Muster der konventionellen hard-boiled Detektivgeschichte, am Ende zumindest den Schein einer Ordnung wieder herzustellen und somit dem Leser das Gefühl von Sicherheit zu vermitteln. Der Detektiv hat seinen Heldenstatus eingebüßt und dient nun einem engagierten Autor als Transportmedium seiner Kritik an gesellschaftlichen und politischen Situationen, die er nicht zu ändern vermag.

⁴⁴⁴ Hienger, S.38f.

4. Resumee

Der diese Arbeit einleitende Überblick über die Gattungsgeschichte des Kriminalromans und die Charakterisierung der beiden etablierten Modelle dient einerseits dazu, zu veranschaulichen, dass auch der klassischen Form des Genres literarische Entwicklungen vorangingen, obwohl mit dem Jahr 1841 – dem Veröffentlichungsdatum von Edgar Allan Poes Kurzgeschichte *The Murders in the Rue Morgue* – das offizielle Geburtsjahr des klassischen Kriminalromans festgelegt wurde. Andererseits sollen damit die Strukturen skizziert werden, die dem Kriminalroman den Ruf eingebracht haben, als typischer Vertreter eines Genres statisch zu sein und der reinen Unterhaltung des Lesepublikums zu dienen, weshalb er keine Kunstform und vor allem nicht der ernst zu nehmenden Literatur zuzuordnen sei. Tatsache ist jedoch, dass bereits die Variante des hard-boiled Detektivromans wesentlich weniger starr ist, als ihm vorgeworfen wird. Zwar liegt auch dieser Ausprägung der Gattung ein Schema zugrunde und so manches aktionsreiche und märchenhafte Element mag der abwertenden Bezeichnung *escape literature* Vorschub leisten, doch darf nicht übersehen werden, dass die vorrangige Intention bei der Entwicklung dieser Form die Darstellung einer dem Leser bekannten Welt war. Der hard-boiled Kriminalroman ist von Beginn an auch auf eine realistische Darstellung der urbanen, amerikanischen Alltags- und Verbrechenswelt ausgerichtet.

Die beiden Gattungsmodelle und ihre konstituierenden Elemente sind weithin bekannt und beim Lesepublikum ausgesprochen beliebt. Nun trat jedoch ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Fülle von Werken in Erscheinung, die zwar allgemein der Kriminalliteratur zugeordnet werden, die jedoch diesen etablierten Modellen nicht mehr eindeutig entsprechen. So mehren sich die Indizien die dafür sprechen, dass der Kriminalroman entgegen der allgemeinen Meinung innerhalb der Literaturwissenschaft nicht starr den immer gleichen Modellen folgt, sondern er sich auch nach der hard-boiled Schule stets weiter entwickelt hat und dass die Ursachen dafür in den veränderten gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten zu suchen sind, die diese Art von Literatur wesentlich beeinflussen. Die Geschichte der Entwicklung des Kriminalgenres ist daher mit der Darstellung der amerikanischen Variante noch nicht beendet – sie wird erst durch die Veranschaulichung der Veränderungen, die das Genre durch die postmoderne Sensibilität erfuhr, vervollständigt. So stellen der Begriff Anti-

Detektivroman und Stefano Tanis Bemühungen, diesen in drei charakteristische Subkategorien zu unterteilen, um dieses *something else*⁴⁴⁵, das seit den 1950er Jahren aus dem Kriminalroman entstanden ist, zu benennen und als Weiterentwicklung dieser Form begreifbar zu machen, eine logische Fortsetzung und Ergänzung der Gattungsgeschichte dar. Diese Kategorisierungsversuche gründen allerdings nicht auf der Absicht, den Anti-Detektivroman wiederum einem starren Muster unterzuordnen, sondern vielmehr darauf, die vielfältigen Möglichkeiten des Zerspielens, Unterwanderns, Dekonstruierens, Erneuerns, Transzendierens etc. dieser Experimente etwas übersichtlicher zu gestalten. Während nämlich das künstliche und tatsächlich starre Modell des klassischen Kriminalromans in einer Sackgasse endete, erwies sich das hard-boiled Modell nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs als äußerst formbare Basis für Experimente, deren literarischer Wert nicht in Frage gestellt wird:

*[T]hough the true detective novel is almost always a work of ingenious craft rather than authentic art, the mechanics of detective fiction were beginning to serve as a normal platform for more ambitious, more „literary“ fiction.*⁴⁴⁶

Die genannten Entwicklungen hatten einen radikalen Wandel der Struktur und der Bedeutung dieser Literatur zur Folge, wie anhand der postmodernen, experimentellen Kriminalromane Paul Austers und Peter Handkes deutlich wird. Vor allem ein neues und verändertes Bewusstsein bezüglich Sprache, Identität und Autorschaft, das die theoretischen Diskussionen dieser Zeit beherrschte, ist in ihren Werken praktisch umgesetzt. Besonders deutlich werden jene Metaebenen gerade durch das Vorlagenmodell des konventionellen Kriminalromans als Basis für diese Experimente. Daher sollte der Leser solcher Werke aus wirkungsästhetischer Perspektive ein erfahrener, nicht-naiver Rezipient sein, der mit den Regeln der etablierten Modelle des Kriminalromans vertraut ist, um die Abweichungen von den bekannten Schemata erkennen und entsprechend deuten zu können. Enttäuscht wird zwar die Erwartung, einen Kriminalroman mit konventioneller Lösung am Ende in Händen zu halten, wie es sowohl Austers als auch Handkes Roman zunächst vermuten lassen – einem erfahrenen Leser, der Literatur nicht bloß aus Gründen der Unterhaltung und der Realitätsflucht konsumiert, kann jedoch zugetraut werden, dass er die Metaebenen dennoch

⁴⁴⁵ Tani, S. xii.

⁴⁴⁶ Tani, S. xii.

gewinnbringend zu deuten weiß und Freude hat an dem Spiel mit Sprache, Identität und Autorschaft. Auch das Aufdecken und Erkennen punktueller Verweise auf intertextueller Ebene kann ein nicht zu unterschätzendes Erfolgserlebnis hervorrufen. Die Lektüre dieser Anti-Detektivgeschichten versetzt den Rezipienten zudem in die Position eines Detektivs, der die Fährten welche der Autor ihm gelegt hat deuten und so der Geschichte – bei Handke – oder der Bedeutung und Lösung der erzählten Geschichte – bei Auster – selbst nachspüren muss.

Interessant ist die Erkenntnis, dass die hohe Popularität der hard-boiled detective novel und die in der Postmoderne stattfindenden Experimente mit dem Kriminalgenre Tendenzen sind, die in den Vereinigten Staaten von Amerika und im deutschsprachigen Raum parallel verlaufen, obwohl in letztgenanntem die literarische Produktion von Kriminalromanen keine Tradition hat. Weiters hat sich der Umstand als interessant erwiesen, dass bei der Analyse der beiden in Teil zwei behandelten experimentellen Detektivgeschichten die selben Faktoren extrahiert werden konnten, obwohl die Autoren sich auf äußerst unterschiedliche Art des Themas und des Modells bedient haben – dabei werden die differierenden Perspektiven auf die charakteristischen und viel diskutierten Themenbereiche Sprache, Identität, Metafiktion und Intertextualität und die vielfältigen Möglichkeiten der literarischen Auseinandersetzung mit diesen Attributen sehr deutlich.

Paul Auster, der selbst die Bedeutung der Geschichte, des Märchens, für seine Literatur betont, hat mit *City of Glass* einen nach Tanis Einteilung prototypischen Anti-Kriminalroman verfasst, der sowohl der dekonstruktiven als auch der metafiktionalen Variante entspricht. Handke hingegen beschäftigt sich auf einer wesentlich theoretischeren Ebene mit dem Modell des Kriminalromans und verweigert die Umsetzung eben jenes Aspektes, den Auster betont – die Fabel, die Ausführung einer phantasievollen Geschichte. *Der Hausierer* ist das Resultat einer intensiven theoretischen Auseinandersetzung mit Literatur und ihren Möglichkeiten und zudem der Versuch Handkes, seine eigenen frühen Postulate literarisch umzusetzen. Als Anti-Kriminalroman kann *Der Hausierer* jedoch nicht bezeichnet werden, da er die Mechanismen des Modells nicht zerspielt, sondern genau nachzeichnet und zu einem konventionellen Schluss findet.

Der erste Autor des deutschsprachigen Raumes, der die Regeln der Gattung unterwandert und kritisch hinterfragt, ist Friedrich Dürrenmatt. In seinen Werken wird

eine eindeutig gerechte Lösung verweigert und durch kritische Fragestellung eine philosophische Ebene eingefügt, wodurch sie sich von konventionellen Kriminalromanen wesentlich unterscheiden. Außerdem verweigert der Autor dem Leser die Flucht vor der Realität, indem er ständig darauf verweist, dass die Wirklichkeit völlig anders verläuft, als üblicher Weise in der Detektivgeschichte dargestellt. Des Weiteren führt die psychologisch tiefer gehende Zeichnung des Charakters des Ermittlers zur Demontage seines Heldenstatus und somit zur Verweigerung eines happy end.

Mit Jakob Arjounis *Happy birthday, Türke!* wird eine in ihrer Struktur sehr getreue Nachbildung des hard-boiled Kriminalromans aus neuerer Zeit vorgestellt. Der Autor begründet dies mit dem Argument, dass ihm diese Schablone in seinen schriftstellerischen Anfängen sehr half, wodurch er mit den anderen in dieser Arbeit vorgestellten Autoren eine Gemeinsamkeit vorzuweisen hat – sie alle benutzten zu Beginn ihrer literarischen Tätigkeit den Kriminalroman als Vorlage, um sich das ihm zugrunde liegende Modell zu verdeutlichen und es nachzubilden, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven und mit sehr divergierenden Ergebnissen. Hammett und Chandler begannen aus Geldmangel zu schreiben, bildeten zunächst das Bekannte nach, entwickelten in weiterer Folge den hard-boiled Detektivroman weiter und holten so das Bestmögliche aus dieser Form heraus, indem sie das Modell und den Charakter des Detektivs perfektionierten. Dürrenmatt hingegen, der seine Kriminalerzählungen ebenfalls aus finanziellen Gründen verfasste, wich bereits von diesem etablierten Schema ab und schuf Werke, die dem Bereich des *something else* angehören, der später als Anti-Kriminalroman bezeichnet werden sollte. Paul Austers Versuch, mit der Nachbildung einer hard-boiled detective novel kommerzielle Erfolge zu verbuchen, schlug hingegen fehl – dass er sich mit diesem Thema intensiv auseinander setzte, bevor er das Modell unterwanderte und mit *City of Glass* Berühmtheit erlangte, ist eine Tatsache. Wie sehr Peter Handke sich im Vorfeld in diese Materie vertieft haben muss, um einen Kriminalroman zu schreiben, der nicht nur den formalen Aufbau detailliert nachzeichnet, sondern in dem auch jeder einzelne Satz einem beliebigen Kriminalroman entnommen sein könnte, ist offensichtlich. Arjouni schließlich bediente sich lediglich der Einfachheit halber des hard-boiled Modells als Vorlage für seinen ersten Roman, verwarf jedoch schon in seinem zweiten Werk die konventionelle Lösung als Möglichkeit einer realistischen Darstellung.

Die vorgestellten Werke stehen allesamt in direkter Verbindung zu Hammett und Chandler – der Bezug zu den alten Meistern des hard-boiled Kriminalromans zieht sich so wie ein roter Faden durch diese Arbeit. Eine wesentliche Veränderung erfuhr im Zuge der unterschiedlichen literarischen Abwandlungen der vor allem von Chandler zur Perfektion ausgearbeitete Charakter des Detektivs. Dieser entwickelte sich folglich vom positiven Helden zu einer Art Antiheld, der genau wie seine Klienten den Ungerechtigkeiten von Zeit und Gesellschaft relativ machtlos gegenübersteht und der seine „Siege“ nur in kleinem Rahmen feiern kann. Seine Auftraggeber profitieren zwar von seinem weiterhin vorhandenen persönlichen Ehrenkodex, an den gegebenen gesellschaftlichen Umständen kann jedoch auch er nichts ändern.

Auffällig ist weiters ein drastischer Wechsel des dargestellten Milieus im Kriminalgenre – während der Detektiv nach klassischer Tradition innerhalb einer gehobenen Gesellschaft, der auch er selbst angehört, ermittelt, stellt sich das Lebens- und Arbeitsumfeld Kemal Kayankayas als Unterschichten- und Randgruppenmilieu dar.

So sind also anhand der Veränderungen des Kriminalgenres auch gesellschaftliche Entwicklungen deutlich nachvollziehbar. Während der experimentelle Kriminalroman jedoch kulturelle, philosophische und intellektuelle Themen der Postmoderne widerspiegelt, bewegt sich die hard-boiled Variante auf der Ebene der Alltagswirklichkeit. Variationsmöglichkeiten innerhalb des Genres sind also sehr vielseitig, über die Grenzen der etablierten Modelle hinaus zu gehen ist mittlerweile zur Selbstverständlichkeit geworden. Die der Gattung zum Vorwurf gemachte Statik ist daher nicht mehr gegeben, wobei die Qualität der Darstellung naturgemäß, wie bei jeder anderen Art von Literatur, maßgeblich vom Talent des Autors abhängig ist.

In den vergangenen Jahrzehnten scheint auch im deutschsprachigen Raum die Unterscheidung zwischen ernsthafter und Unterhaltungsliteratur nicht mehr so streng gehandhabt zu werden wie vormals. Während Dürrenmatt und Handke durch ihre ernsthafte Auseinandersetzung den Kriminalroman auf intellektuellere literarische Ebenen hoben, führt Arjouni dem durchschnittlichen Deutschen auf sehr sozialkritische Art schonungslos seine Verhaltensweisen vor Augen. Weder verzichtet er dabei auf Kritik auch an jenen, die sich für die „Guten“ halten, noch muss er sich bei der Darstellung von haarsträubender Aktion und derbem Sprachwitz zurückhalten, um von der Kritik beachtet zu werden.

Die behandelten Beispiele bestätigen die Behauptung, dass die aus dem Kriminalgenre hervorgegangenen Werke die gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen ihrer Entstehungszeit widerspiegeln und dass diese vor allem seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in äußerst unterschiedlichen Variationen auftreten. Anhand von Arjounis Romanen liegt der Schluss nahe, dass es in der heutigen Zeit beinahe unmöglich geworden ist, einen eindeutig dem hard-boiled Schema zuordenbaren Kriminalroman mit happy end zu verfassen. Die Auflösung am Ende muss, um einem gewünschten Realismus gerecht zu werden, vom geläufigen Schema abweichen und innovativ sein, da dies den gesellschaftlichen Gegebenheiten näher kommt.

Die Darstellung eines für alle Beteiligten zufrieden stellenden Schlusses würde heute ebenso künstlich, konstruiert und märchenhaft erscheinen wie die Geschichten des klassischen Kriminalromans.

5. Bibliografie

5.1. Siglen

- **CG** Auster, Paul: City of Glass. London: Faber and Faber Ltd, 2004.
- **H** Handke, Peter: Der Hausierer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1992.
- **DRusH** Dürrenmatt, Friedrich: Der Richter und sein Henker. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1998.
- **DV** Dürrenmatt, Friedrich: Der Verdacht. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1998.
- **Ver** Dürrenmatt, Friedrich: Das Versprechen: Requiem auf den Kriminalroman. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2008.
- **HBT** Arjouni, Jakob: Happy birthday, Türke! Zürich: Diogenes Verlag AG, 1987.
- **MB** Arjouni, Jakob: Mehr Bier. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1987.
- **EMeM** Arjouni, Jakob: Ein Mann, ein Mord. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1993.
- **K** Arjouni, Jakob: Kismet. Zürich: Diogenes Verlag AG, 2002

5.2. Primärliteratur

- Arjouni, Jakob: Ein Mann, ein Mord. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1993.
- Arjouni, Jakob: Happy birthday, Türke! Zürich: Diogenes Verlag AG, 1987.
- Arjouni, Jakob: Kismet. Zürich: Diogenes Verlag AG, 2002
- Arjouni, Jakob: Mehr Bier. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1987.
- Auster, Paul: City of Glass. In: Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber Ltd, 2004. S.1-133.

- Auster, Paul: Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure. London: Faber and Faber Ltd, 1998.
- Auster, Paul: The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews, The Red Notebook. New York: Penguin Books, 1993.
- Auster, Paul: The Invention of Solitude. London: Faber and Faber Ltd, 2005.
- Auster, Paul: The Locked Room. In: Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber Ltd, 2004. S.199-314.
- Auster, Paul: The Red Notebook. London: Faber and Faber Ltd, 1996.
- Cain, James Mallahan: The Postman Always Rings Twice. New York: First Vintage Crime/Black Lizard Edition, 1992.
- Chandler, Raymond: The Big Sleep. London: Penguin Group, 2005.
- Chandler, Raymond: The Long Good-Bye. London: Penguin Group, 2005.
- Dürrenmatt, Friedrich: Das Versprechen: Requiem auf den Kriminalroman. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2008.
- Dürrenmatt, Friedrich: Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1998.
- Hammett, Dashiell: Red Harvest. In: Hammett, Dashiell: Five Complete Novels. New York: Avenel Books, 1980. S.1-142.
- Handke, Peter: Der Hausierer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1992.
- Handke, Peter: Der Hausierer. In: Literatur und Kritik. Juli 1966. Heft 4. S.46-49.
- Handke, Peter: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972.
- Handke, Peter: Kaspar. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.

5.3. Sekundärliteratur

- Ackermann, Christiane: „It flies off in so many little directions at once“: Das Subjekt als Hyperstruktur in Paul Austers City of Glass. In: Lienkamp, A.; Werth, W.; Berkemeier, Ch. (ed.): „As strange as the world“: Annäherungen an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT, 2002. S. 99-117.
- Arnold, Heinz Ludwig: „Nicht Literatur machen, sondern als Schriftsteller leben“: Gespräch mit Peter Handke. In: Arnold, Heinz Ludwig: Als Schriftsteller leben: Gespräche mit Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günther Grass. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1979. S.7-34.
- Auster, P.; Cortanze, G. de: Die Einsamkeit des Labyrinths. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch GmbH, 1999.
- Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. In: Koschel, Ch.; Weidenbaum, I.; Münster, C.: Ingeborg Bachmann: Werke. Bd. 4. München: R. Piper & Co. Verlag, 1993. S.182-199.
- Barthes, Roland: Der Mythos heute. In: Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964. S.85-151.
- Barthes, Roland: The Death of the Author. In: Barthes, Roland: Image Music Text. New York: Hill and Wang, 1978. S.142-148.
- Bekes, Peter: Peter Handke: Kaspar: Sprache als Folter. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1984.
- Bertl, Sieghild: Ambiguities of Postmodern Identity: Paul Auster's *The New York Trilogy*. Dipl.Arb. Graz, 1993.
- Bilton, Alan: An Introduction to Contemporary American Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2002.
- Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Bloch, Ernst: Literarische Aufsätze. Werkausgabe Bd.9. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1985. S.242-263.
- Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans. In: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. Bd.19. S.450-457.

- Broich, Ulrich: Zur Einzeltextreferenz. In: Broich, U.; Pfister, M. (ed.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemayer, 1985. S.48-52.
- Bruccoli, M.; Layman, R. (ed.): Literary Masterpieces: Dashiell Hammett. Detroit, San Francisco, London, Boston, Woolbridge: The Gale Group, 2000.
- Bruccoli, M.; Layman, R. (ed.): Literary Masterpieces: The Maltese Falcon. Detroit, San Francisco, London, Boston, Woolbridge: The Gale Group, 2000.
- Cawelti, John G.: Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.
- Chandler, Raymond: The Simple Art of Murder: An Essay. In: Chandler, Raymond: The Simple Art of Murder. New York: Vintage Books, 1988. S.1-18.
- DeAndrea, William L.: Encyclopedia Mysteriosa: A Comprehensive Guide to the Art of Detection in Print, Film, Radio, and Television. New York: Prentice Hall General Reference, 1994.
- Deggerich, Georg: Watching the Detectives: Identitätssuche und Identitätsverlust in Paul Austers New York Trilogy. In: Lienkamp, A.; Werth, W.; Berkemeier, Ch. (ed.): „As strange as the world“: Annäherungen an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT, 2002. S.119-130.
- DeMeritt, Linda C.: Handkes Antigeschichten: Der Kriminalroman als Subtext in *Der Hausierer* und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. In: Düsing, Wolfgang (ed.): Experimente mit dem Kriminalroman: Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Verlag Peter Lang, 1993. S.185-203.
- Detje, Robin: Sauergewelltes Dauerkraut: Jakob Arjounis neuer Kriminalroman „Ein Mann, ein Mord“. In: Die Zeit, 22.3.1991.
- Durzak, Manfred: Epische Existenzprotokolle: Die Prosaarbeiten von Peter Handke. In: Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman: Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976. S. 344-368.
- Durzak, Manfred: Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung: Gespräch mit Peter Handke. In: Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman:

Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976. S.314-343.

- Eco, Umberto: Die Metaphysik des Kriminalromans. In: Eco, Umberto: Nachschrift zum »Namen der Rose«. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1984. S.63-67.
- Engelmann, Peter: Positionen der Differenz: Jacques Derrida und Jean-François Lyotard. In: Berger, A., Moser, G. E. (ed.): Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen Verlag, 1994. S.103-120.
- Felluga, Dino: „Modules on Lacan: On the Gaze.“ *Introductory Guide to Critical Theory*. Letztes Update 28. 11. 2003. Eingesehen am 22. 04. 2008. <http://www.purdue.edu/guidetothetheory/psychoanalysis/lacangaze.html>
- Freitag, Barbara: Arjouni, Jakob: „Ich schreibe Metaphern und Märchen“. Eingesehen am 5.3.2008. <http://www.wienerzeitung.at>.
- Freywald, Carin: How Philip Marlowe came to New York City: The Hard-Boiled American Crime Novel in Paul Auster's *The New York Trilogy*. In: Freese, P.; Porsche, M. (ed.): Popular Culture in the United States: proceedings of the German-American conference in Paderborn, 14.-17. September 1993. Essen: Verlag Die blaue Eule, 1994. S.143-160.
- Gardiner, D.; Walker, K. S. (ed.): Chandler über Chandler: Briefe, Aufsätze, Fragmente. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein GmbH, 1965.
- Gardiner, D.; Walker, K. S. (ed.): Raymond Chandler: Die Simple Kunst des Mordes: Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1975.
- Gauß, Karl Markus: Ein deutscher Türke als Marlowe: Jakob Arjouni bringt Leben in den blutleeren deutschen Krimi. In: Wiener Zeitung, 1.7.1988.
- Gregory, S.; McCaffery, L.: Interview with Paul Auster. In: Auster, Paul: *The Red Notebook*. London: Faber and Faber Ltd, 1996. S.116-154.
- Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers. In: Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S.88-125.
- Handke, Peter: Die Literatur ist romantisch. In: Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S.35-50.

- Handke, Peter: Ein autobiographischer Essay. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S. 11-16.
- Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S.19-28.
- Handke, Peter: Über meinen neuen Roman *Der Hausierer*. In: Fellingner, Raimund (ed.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2004. S.36-37.
- Handke, Peter: Zur Tagung der Gruppe 47 in USA. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972. S.29-34.
- Heintz, Günter: Peter Handke. München: Oldenbourg Verlag GmbH, 1974
- Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans. In: Heißenbüttel, Helmut: Über Literatur. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995. S.104-119.
- Hienger, Jörg: Spannungsliteratur und Spiel: Bemerkungen zu einer Gruppe populärer Erzählformen. In: Hienger, Jörg (ed.): Unterhaltungsliteratur: Zu ihrer Theorie und Verteidigung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1976. S.32-53.
- Hilpold, Stephan: Salon Sophie. In: rondo, 1.12.2006.
- Hiney, Tom: Raymond Chandler: A Biography. London: Chatto & Windus Limited, 1997.
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Wunberg, Gotthart (ed.): Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1981. S.431-444.
- Holzapfel, Anne M.: The New York Trilogy: Whodunit? : Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1996.
- Holzinger, Alfred: Peter Handkes literarische Anfänge in Graz. In: Fellingner, Raimund (ed.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1985. S.11-24.
- Horvath, Michael: „Es geht nicht um die Herkunft...“: Ein Interview mit dem Schriftsteller Jakob Arjouni. In: Wiener Zeitung, 14.5.1993.

- Hovorka, Judith: Vom Nouveau Roman zur Nouvelle Autobiographie: Alain Robbe-Grillet & Marguerite Duras. Dipl.Arb., Wien, 2002.
- Karl, Margarethe: Language in Paul Auster's *City of Glass*. Dipl.Arb. Innsbruck 2005.
- Klepper, Martin: Pynchon, Auster, DeLillo: Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag, 1996.
- Klinkowitz, J.; Knowlton, J.: Peter Handke and the Postmodern Transformation: The Goalie's Journey Home. Columbia: University of Missouri Press, 1983.
- Klinkowitz, Jerome: Aspekte der Prosa Peter Handkes. In: Fellingner, Raimund (ed.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1985. S.38-50.
- Kniesche, Thomas: Vom Modell Deutschland zum Bordell Deutschland: Jakob Arjounis Detektivromane als literarische Konstruktionen bundesrepublikanischer Wirklichkeit. In: Moraldo, Sandro M.: Mord als kreativer Prozess: Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2005. S.21-39.
- Köpnick, Lutz: Zwischen Avantgarde und postmodernem Antidetektivroman: Eine Revision von Peter Handkes *Der Hausierer*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (ed.): verLOCKERUNGEN: Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Ergebnisse eines Symposions, Stanford Mai 1991. Wien: Verlag Edition Praesens, 1994. S.95-127.
- Kraft, H.; Springer, M. (ed.): Die Polizey: Quellen, Entstehung, Deutungsaspekte. In: Kraft, H.; Springer, M. (ed.): Friedrich Schiller Dramatischer Nachlass. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2004. S.722-785.
- Krajenbrink, Marieke: Intertextualität als Konstruktionsprinzip: Transformationen des Kriminalromans und des romantischen Romans bei Peter Handke und Botho Strauß. Amsterdam; Atlanta: Editions Rodopi, 1996.
- Krieg, Alexandra: Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum Verlag, 2002.

- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Lacan, Jacques: Schriften I. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag AG, 1973. S.61-70.
- Lacan, Jacques: Die Resonanz der Interpretation und die Zeit des Subjekts in der psychoanalytischen Technik. In: Lacan, Jacques: Schriften I. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag AG, 1973. S.131-169.
- Lex, Egila: Peter Handke und die Unschuld des Sehens: Untersuchungen zum Verhältnis von Sehvorgängen und Sprache in Peter Handkes Prosa und Gedichten. Thalwil/Zürich: Paeda-Media-Genossenschaftsverlag, 1984.
- Lienkamp, A.; Werth, W.; Berkemeier, Ch. (ed.): „As strange as the world“: Annäherungen an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT, 2002.
- MacShane, Frank: Raymond Chandler: Eine Biographie. Zürich: Diogenes Verlag, 1984.
- Mallia, Joseph: Interview with Paul Auster. In: Auster, Paul: The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews, The Red Notebook. New York: Penguin Books, 1993. S.264-276.
- Mayer, Cornelia: Sprachwissenschaftliche Untersuchungen experimenteller Prosatexte der österreichischen Gegenwartsliteratur – Bodo Hell als Beispiel. Dipl. Arb., Wien, 1995.
- Mon, Franz: Meine 50er Jahre. In: Drews, Jörg (ed.): Vom «Kahlschlag» zu »movens«: Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre. München: Edition Text und Kritik, 1980. S.37-54.
- Nägele, R.; Voris, R.: Peter Handke. München: Beck & Verlag edition text und kritik, 1978.
- Neuhaus, Volker: »Zu alt, um nur zu spielen«: Die Schwierigkeiten der Deutschen mit dem Kriminalroman. In: Moraldo, Sandro M.: Mord als kreativer Prozess: Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2005. S.9-19.
- Papst, Manfred: Schlechte Selbstimitation: Jakob Arjouni holt Privatdetektiv Kemal Kayankaya zurück. In: Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe), 4.7.2001.

- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, U.; Pfister, M. (ed.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemayer, 1985. S.1-30.
- Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz. In: Broich, U.; Pfister, M. (ed.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemayer, 1985. S.52-58.
- Phillips, Gene D.: *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2000.
- Porsche, Michael: *Hard-Boiled à la Turk: Jakob Arjouni's Private Eye Kemal Kayankaya*. In: Freese, P.; Porsche, M. (ed.): *Popular Culture in the United States: proceedings of the German-American conference in Paderborn, 14.-17. September 1993*. Essen: Verlag Die blaue Eule, 1994. S.161-173.
- Priessnitz, Reinhard: Peter Handke: *Der Hausierer*. In: Priessnitz, Reinhard: *literatur, gesellschaft etc.* Linz; Wien: edition neue texte, 1990. S.164-165.
- Priessnitz, Reinhard: *Tribut an die Tradition: aspekte einer postexperimentellen literatur*. In: Priessnitz, Reinhard: *literatur, gesellschaft etc.* Linz; Wien: edition neue texte, 1990. S.174-201.
- Renner, Rolf Günter: *Peter Handke*. Stuttgart: Metzler, 1985.
- Richter, Jochen: „Um ehrlich zu sein, ich habe nie viel von Kriminalromanen gehalten“: Über die Detektivromane von Friedrich Dürrenmatt. In: Düsing, Wolfgang (ed.): *Experimente mit dem Kriminalroman: Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Verlag Peter Lang, 1993. S.141-153.
- Robbe-Grillet, Alain: *A Future for the Novel*. In: McNees, Eleanor: *The Development of the Novel: Literary Sources & Documents. Volume III. The Banks, Mountfield: Helm Information Ltd, 2006. S.226-231.*
- Roth, Wilhelm: *Türke und Detektiv*. In: *Frankfurter Rundschau*, 1.9.1987.
- Schiller, Friedrich: *Die Polizey*. In: Kraft, H.; Springer, M. (ed.): *Friedrich Schiller Dramatischer Nachlass*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2004. S.85-102.
- Schiller, Friedrich: *Vorrede zu Pitavals „Merkwürdigen Rechtsfällen“ (1792)*. In: Hellermann, Ludwig (ed.): *Schillers Werke. Bd. 10*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1922. S.303-306.

- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Konstruktive Literatur: Gesellschaftliche Relevanz und literarische Tradition experimenteller Prosa-Großformen im deutschen, englischen und französischen Sprachraum nach 1945. Bonn: Bouvier, 1985.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: Kriminalroman und Trivallliteratur. In: Zmegac, Viktor (ed.): Der wohltemperierte Mord: Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH, 1971. S.149-176.
- Schmidtke, Werner G.: Sherlock Holmes auf der Hintertreppe: Die Kriminalerzählung im deutschen Hefroman. In: Arnold, Armin (ed.): Sherlock Holmes auf der Hintertreppe: Aufsätze zur Kriminalliteratur. Bonn: Bouvier, 1981. S.7-81.
- Schweiger, Christiane: Paul Austers *City of Glass*: Ein dekonstruktivistischer Kriminalroman und seine Übersetzung ins Deutsche. Dipl.Arb. Graz, 2005.
- Schweikle, G.; Schweikle, I. (ed.): Metzler Neues Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen. 2. Aufl. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.
- Seiler, Christian: Elfriede Jelinek & Jakob Arjouni: «Krimis sind Lebensersatz» Gespräch zwischen zwei Schriftstellern über das Wesen des Kriminalromans. In: Die Weltwoche, 1.10.1992.
- Seiler, Christian: Lieber ein Bier statt Literatur: Jakob Arjounis dritter Krimi «Ein Mann, ein Mord»: Politik und Gefühle. In: Weltwoche, 28.3.1991.
- Sergiooris, Gunther: Peter Handke und die Sprache. Bonn: Bouvier, 1979.
- Siblewski, Klaus: Das Début eines ausserordentlichen Krimiautors: Zu den Romanen von Jakob Arjouni. In: Neue Zürcher Zeitung, 22.1.1988.
- Six, Hannelore: Paul Auster's *The New York Trilogy* and *Leviathan*: A Comparison. Dipl.Arb. Salzburg, 1998.
- Spanos, William V.: The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination. In: Spanos, William V.: Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987. S.13-49.
- Spedicato, Eugenio: Schweizer, wie sie sein sollten: Zu Friedrich Dürrenmatts *Der Pensionierte* im Kontext seiner Detektivromane. In: Moraldo, Sandro M.: Mord als kreativer Prozess: Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland,

- Österreich und der Schweiz. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2005. S.145-153.
- Springer, Carsten: A Paul Auster Sourcebook. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2001.
 - Springer, Carsten: Crises: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2001.
 - Suerbaum, Ulrich: Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen. In: Broich, U.; Pfister, M. (ed.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemayer, 1985. S.58-77.
 - Tani, Stefano: The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
 - Teraoka, Arlene A.: Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel. In: The German Quarterly, Vol. 72, 1999. S. 165-289.
 - Varvogli, Alik: The World that is the Book: Paul Austers Fiction. Liverpool: University Press, 2001.
 - Waugh, Patricia: Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York: Routledge, 1990.
 - Wellershoff, Irene: Innen und Außen: Wahrnehmung und Vorstellung bei Alain Robbe-Grillet und Peter Handke. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
 - Wischmeyer, Wolfgang: Heimat schräg von unten: Kayankaya ist wieder da. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 15.4.2001.
 - Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1977.
 - Wolfe, Peter: Beams Falling: The Art of Dashiell Hammett. Bowling Green, Ohio: The Bowling Green University Popular Press, 1980.
 - Zmegac, Victor: Aspekte des Detektivromans: Statt einer Einleitung. In: Zmegac, Viktor (ed.): Der wohltemperierte Mord: Zur Theorie und Geschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH, 1971. S.9-34.

6. Anhang

6.1. Abstract

Der Titel *Spielarten des Kriminalgenres* wendet sich gegen das althergebrachte und allgemein verbreitete Vorurteil, Kriminalliteratur sei wegen ihrer Zugehörigkeit zu einem Genre, das den immer gleichen, etablierten, literarischen Modellen folge, statisch. Anhand der in vorliegender Arbeit behandelten Werke wird veranschaulicht, dass dieses Urteil auf die Detektivgeschichten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr zutrifft und dass aus dem Genre in neuerer Zeit sehr variantenreiche und vielgestaltige Ausführungen hervorgingen. Die Entwicklung der Gattung ist mit der amerikanischen hard-boiled Variante nicht abgeschlossen – sie wird erst durch eine Darstellung der Veränderungen, welche das Kriminalgenre durch die postmoderne Sensibilität erfuhr, vervollständigt. Eine logische Fortsetzung und Ergänzung der Gattungsgeschichte stellt daher der Versuch des italienischen Literatur- und Sprachwissenschaftlers Stefano Tani dar, diese Anti-Detektivromane in drei charakteristische Subkategorien zu unterteilen. Anhand seines Modells kann eine Übersicht über die vielfältigen Möglichkeiten, das Muster des herkömmlichen Kriminalromans zu zerspielen, unterwandern, dekonstruieren, erneuern, transzendieren etc. gewonnen werden.

Die postmodernen, experimentellen Kriminalromane *Der Hausierer* von Peter Handke und *City of Glass* von Paul Auster werden als Beispiele herangezogen um zu veranschaulichen, welche radikale Änderungen an der Struktur und der Bedeutung dieser Literatur vorgenommen wurden. Vor allem ein neues und verändertes Bewusstsein bezüglich Sprache, Identität und Autorschaft, das die theoretischen Diskussionen der Entstehungszeit dieser Werke beherrschte, ist darin praktisch umgesetzt. Besonders deutlich werden jene Metaebenen gerade durch das Vorlagenmodell des konventionellen Kriminalromans als Basis für diese Experimente. Anhand der behandelten experimentellen Kriminalgeschichten wird auch ersichtlich, auf welcher unterschiedlichen Art sich die Autoren des Themas und des Modells bedienen – dennoch ist es möglich, dieselben Faktoren zu extrahieren. Hierbei treten die differierenden Perspektiven auf die charakteristischen und viel diskutierten Themenbereiche Sprache, Identität, Metafiktion und Intertextualität und die vielfältigen Möglichkeiten der

literarischen Auseinandersetzung mit diesen Attributen markant hervor. Anschließend an die Analyse der beiden Werke erfolgt eine Zuordnung zu Stefano Tanis Kategorien des Anti-Detektivromans.

Mit Friedrich Dürrenmatt und Jakob Arjouni werden im letzten Teil der Arbeit zwei Autoren des deutschen Sprachraumes vorgestellt, die sich des kriminalistischen Themenbereichs auf ihre eigene, individuelle und innovative Art bedienen und so die Struktur und einige charakteristische Elemente des herkömmlichen Kriminalromans ebenfalls unterwandern.

Berücksichtigt werden bei diesen Darstellungen vor allem die wechselseitigen Einflüsse zwischen Autoren und Werken innerhalb des Genres, wobei vor allem die Bezüge zu den Altmeistern der hard-boiled Schule, Dashiell Hammett und Raymond Chandler, hervorzuheben sind.

Weiters wird gezeigt, dass die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Mischformen und Varianten des Kriminalgenres die sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen und die daraus gewachsene Entfremdung stark repräsentieren und dass der Kriminalroman einen Spiegel seiner Zeit darstellt, wodurch er unmöglich statisch sein kann.

6.2. Lebenslauf

Claudia Rabl

Persönliche Daten:

Geboren:	17. September 1976, Scheibbs, Nö
Familienstand:	ledig; eine Tochter, geb. 2001
Staatsbürgerschaft:	Österreich

Studium:

1999-2008	Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien Thema der Diplomarbeit: SPIELARTEN DES KRIMINALGENRES Ausgewählte Beispiele aus hard-boiled und experimentellen Detektivgeschichten des 20. Jahrhunderts
1996-1999	Spanisch und Ethnologie an der Universität Wien

Schulbildung:

1990-1994	Bundesoberstufenrealgymnasium, Scheibbs
1986-1990	Hauptschule, Scheibbs
1982-1986	Volksschule, Scheibbs

Zusätzliche Ausbildungen:

09/2004-02/2005	Sprechausbildung bei Melitta Tschapka
08/2005	Praktikum bei Puls TV, Beiträge für das Stadtmagazin „Metro“
07/2008	Intensivseminar für Videojournalisten mit den Schwerpunkten Schnitttechnik, Kamera und Beitragsgestaltung bei News on Video

Berufliche Tätigkeiten:

2003-2008	diverse freiberufliche journalistische Projekte
01/1999-02/2001	freie Mitarbeiterin in der Nachrichtenredaktion des österreichischen Privatfernsehsenders ATV
1996-1999	diverse Studentenjobs
01/1995-01/1996	Au Pair, New York City

Projekte:

06/2000	Uni on Air Tätigkeit: eine der vier HauptorganisatorInnen Beschreibung: eine Woche lang fanden Vorlesungen auf der Rampe der Universität Wien statt Absicht: konstruktive Kritik an den geplanten Studiengebühren Motto: Die Wissenschaft ist frei Siehe: Titelseite von Der Standard, 06/06/2000
---------	---

