



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Der Umgang mit Fremden im europäischen Detektivroman des
XX. Jahrhunderts, analysiert an Beispielen Agatha Christies und
Georges Simenons.“

Verfasser

Vanja Eichberger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. **Sandra Vlasta**

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	4
1.1. Themenwahl	4
1.1.1. Hercule Poirot betritt die Bühne	9
1.1.2. Jules Maigret als Prototyp des Polizisten	13
1.2. Forschungsstand	15
2. Theoretische Grundsätze	19
2.1. Geschichtlicher Abriss des Kriminalromans	20
2.2. Theorien des Kriminalromans	31
2.2.1. Gattungsdifferenzierung	35
2.2.2. Bausteine des Detektivromans	37
3. Agatha Christie	40
3.1. Biographischer Abriss Agatha Christies	40
3.2. Agatha Christies Detektive	46
3.2.1. Hercule Poirot	46
3.2.2. Tommy & Tuppence Beresford	48
3.2.3. Superintendent Battle	49
3.3. Beschreibungen „Fremder“ bei Christie	50
3.3.1. Beispiele für Typisierungen, Verallgemeinerungen und Pauschalisierungen bei Christie	53
3.3.1.1. „An Autobiography“	54
3.3.1.2. „N or M?“	56
3.3.1.3. „The Murder On The Links“	62
3.3.1.4. „The Secret of Chimneys“	65

4. Georges Simenon	73
4.1. Kurzer biographischer Abriss	73
4.2. Überragende Figur Maigret	78
4.3. Beschreibungen „Fremder“ bei Simenon	79
4.3.1. Beispiele für Typisierungen, Verallgemeinerungen, und Pauschalisierungen bei Simenon	81
4.3.1.1. „Pietr-le-Leton“	81
4.3.1.2. „Maigret à New York“	87
4.3.1.3. „Maigret et le Clochard“	90
5. Komparative Analyse der vorgestellten Detektivfiguren	95
6. Fazit	100
7. Quellenregister	101
8. Abstract	104
8.1. Deutsch	104
8.2. English	105
9. Lebenslauf	106

1. Einleitung

1.1. Themenwahl

Die Wahl, mich für meine Diplomarbeit mit dem Thema Fremdsein in der Kriminalliteratur zu beschäftigen, hatte persönliche und fachliche Gründe. Vor allem handelt es sich um meine eigenen Erfahrungen als Abkomme einer ethnisch vielfältig vermischten Familie aus dem ehemaligen Jugoslawien. Auch mein bisheriger Lebensweg als durch den Krieg der Neunzigerjahre des 20. Jahrhunderts nach Österreich Zugewanderter, steigerte mein Interesse an Wahrnehmungen und Darstellungen des Fremden in Literatur, Film und Kunst überhaupt.

Da diese Thematik oft im Zusammenhang mit der Migration erwähnt, beziehungsweise wahrgenommen wird, schien es mir angebracht, die Gattung Kriminalliteratur nach Stellenwert und Darstellung der Fremden zu untersuchen. Die Wahl der Kriminalliteratur wiederum hat mit dem ungebrochenen Erfolg dieser Literaturgattung zu tun; Agatha Christie ist eine der beliebtesten Autorinnen dieser Art von Literatur überhaupt, ihr „Hauptdarsteller“ Hercule Poirot ist ein belgischer Polizeidetektiv, der durch die Wirrungen des Ersten Weltkriegs in England landet und fortan dort als Privatdetektiv lebt. Er wird oft für einen Franzosen gehalten, bei vielen Auftritten muss er seine wahre Herkunft erläutern und seinen „Migrationshintergrund“ erklären. Diese serielle Betonung des Fremdseins einer literarischen Figur ließ mich nach ähnlichen Vorgängen in der Literatur und im Film Ausschau halten. Aus einem vermeintlichen Allgemeinplatz wurde mit der Zeit Gewissheit, dass dieses Fremdsein nicht zufällig aufschien, sondern oft zielgerichtet eingesetzt wurde, um bestimmte gesellschaftliche Vorgänge darzustellen, oder um ein Publikum mit Vorwissen auf gewünschte Handlungsstränge und -möglichkeiten aufmerksam zu machen. Auch die für den Detektivroman wichtige Verschleierung wurde mancherorts durch die Lenkung der Leseraufmerksamkeit auf das Fremde erreicht. Da die Unterhaltungsliteratur in der Regel keine Erwartungshorizonte aufbrechen will, sondern mit bereits Bekanntem arbeitet, ist sie die perfekte Umgebung für Verwendung der Stereotypen; ob es nun um jene über Fremde, über Frauen, oder andere gesellschaftliche Gruppierungen geht, ist einerlei.

Gesellschaftliche Normen und Stereotype spielen eine entscheidende Rolle bei der Kreation einer realitätsnahen Wirklichkeit, welche vom Publikum der Unterhaltungsliteratur erwartet wird.¹

Ebenso könnte man allerdings in die umgekehrte Richtung arbeiten, um zu erforschen, was denn so vertraut, beziehungsweise in Agatha Christies Fall so „englisch“ sei. Ein Beispiel dieser Art von Typisierung wäre etwa die Feststellung eines Vaters, dem mit der Entführung seines einzigen Sohns gedroht wird. Dieser holt den berühmten Detektiv Poirot zu Hilfe in der Erzählung „*The Adventure of Johnnie Waverly*“, wo er, den Fall schildernd, meint:

„Ada was worried, but I couldn't bring myself to treat the matter seriously. Damn it all, we're in England. Nobody goes about kidnapping children and holding them up for ransom.“²

Somit meint der Vater, dass die vertraute englische Umgebung keinesfalls der Ort eines solch bösen Verbrechens wie der Kindesentführung sein kann. Die einzige Eigenschaft, welche er als Garant dieser Aussage anführt, ist eben das Englischsein. Allerdings ist das Vertraute nicht so erklärungswürdig und auffallend, wie das Fremde, sodass sich die Verwendung des Unbekannten für das Stereotypisierende geradezu anbietet. In einem der drei Werke Agatha Christies, welche ich in der vorliegenden Arbeit untersuche, „*The Secret of Chimneys*“, wird – nachdem die ersten Leichen beschrieben wurden – in der örtlichen Polizeiwache diskutiert:

„'One of His Lordship's guests, a foreign gentleman, discovered shot. Open window, and footprints outside.'

'I'm sorry it were a foreigner,' said Johnson, with some regret.

It made the murder seem less real. Foreigners, Johnson felt, were liable to be shot.”³

Im Falle des hier mit Christie zu vergleichenden Werkes von Georges Simenon ist zu vermerken, dass sich sein Held, Kommissar der *police judiciaire* von Paris Jules

¹ Siehe Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verbesserte und erw. Auflage. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2001, S. 862 – 863.

² Agatha Christie: *Poirots Early Cases*. Fontana Books, Glasgow 1979, S. 47

³ Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 126

Maigret in den von mir ausgewählten Werken eher selbst als Fremder in ungewohnten Situationen fühlt, als dass er als solcher von seiner unmittelbaren Umgebung wahrgenommen wird. Wenn es sich also in Christies Detektivromanen und Kriminalkurzgeschichten vorwiegend um Zuschreibungen, Allgemeinplätze und Stereotype handelt, welche als Direktrede des Erzählers eingesetzt werden oder den Figuren in den Mund gelegt werden, so ist es bei Simenons Kommissar Maigret eher die nicht immer direkt angesprochene Einsamkeit und Unangepasstheit des Helden, die ins Auge sticht. Das Fremdsein wird hier also impliziert und wohnt oft den in den Romanen beschriebenen Szenen inne.

Von der inhaltlichen Seite gesehen beschäftigt sich meine Arbeit also mit den Themen des Fremdseins, welche eng mit dem Themenkreis Migration verbunden ist. Freiwillige und erzwungene Migration hat es schon immer gegeben; im menschlichen Schaffen fand sie auch immer einen Ausdruck: ob trojanische Flüchtlinge in der Aeneis, die Exodus-Erzählung in der Bibel oder mittelalterliche Kriegsepik, auch die Literatur hat sich stets mit dieser Thematik auseinandergesetzt. Dabei sind die Unterschiede zwischen den Neuankömmlingen in einer Gesellschaft und den Alteingesessenen immer eine Quelle der Diskussion gewesen. Manchmal ging es darum, voneinander zu lernen, meistens aber um die Abgrenzung der einen Gruppe von der anderen. Die Andersartigkeit, welche eine Gruppe von Menschen auszeichnet (meistens die jeweilige Minderheit), wurde regelmäßig zur Quelle von Mythen und Legenden über die Betroffenen, welche oft sehr weit von der Wahrheit entfernt waren. Vorurteile, Zuschreibungen und Stereotype halfen der jeweiligen Gruppe, sich von den meist unerwünschten „Fremden“ abzugrenzen; gleichzeitig dienten sie zur Erhöhung des eigenen Wertgefühls und somit zur Stärkung des „Wir“ – Gefühls. Am besten könnte man solche Prozesse am Beispiel der Juden in Europa verfolgen: bereits in der Antike gab es vereinzelte antijüdische Ressentiments, welche mit der frühmittelalterlichen Verbreitung des Christentums zu Massenvorurteilen wurden. Die Überlieferungen aus dem Frühmittelalter über Vertreibungen, Morde und Pogrome, welchen Juden ausgesetzt waren, weisen auf einige sich wiederholende Vorurteile hin: Brunnenvergiftung,

Entführung und Misshandlung christlicher Kinder, Hostienschändung etc⁴. Die Definition der eigenen Identität erfolgte oft durch die Abgrenzung gegenüber „dem Anderen“, „dem Fremden“, was in einer ständisch organisierten Welt, wie es jene des Mittelalter war, oft mit der Opposition positiv/negativ gleichzusetzen war.

Im Zeitalter des Nationalismus setzten sich solche Meinungen fort; zudem hatten sich die Arbeitsbeschränkungen für manche Gruppen (etwa Juden, Roma) so ausgewirkt, dass diese sich in den wenigen Berufen, deren Ausübung ihnen nicht verboten war, natürlich zu Spezialisten entwickelten und eine Art Monopolstellung besaßen. Dies rief wiederum den Neid auf den Plan und die alten Vorurteile über Juden bekamen neue Nahrung – beispielsweise die irrationale Abneigung gegen jegliche Art des Finanzwesens als „unrein“. Die Ausgrenzung und Diskriminierung von Juden gipfelte in ihrer fast vollständigen Vernichtung, die von jahrzehntelanger antisemitischer Propaganda begleitet wurde. Dies ist aber nur eines von vielen Beispielen, das die Macht und die Auswirkung von Vorurteilen, Zuschreibungen und Stereotypen belegen kann. Ob es sich nun um „die Rolle der Frau in der Gesellschaft“, die Gleichsetzung der Homosexualität mit der Pädophilie, die „arbeitsscheuen Roma“ oder die „geldgierigen Juden“ handelte, die Vorurteile wirkten ähnlich: ihre Verbreitung in der breiten Bevölkerung war in einer Mischung von traditioneller Weitergabe und pseudowissenschaftlichen Abhandlungen begriffen. Heute kommen die Massenmedien hinzu, die ob der leichteren Verständlichkeit ihre Inhalte äußerst knapp halten und somit auch zur Verbreitung diverser Vorurteile beitragen. Den meisten dieser Stereotypen steht eine Ablehnung des Fremden zu Grunde – ob es sich um äußerliche Kriterien (Kleidung, Nahrung u. ä.), oder um Handlungsweise (andere Religion, zugeschriebene Eigenschaften) der Zielgruppen handelt, ist meistens unwichtig, oft ist es eine Kombination beider Ebenen, der äußerlichen und der inneren, welche das Bildnis des Fremden ausmacht. Diese Vorurteile werden in den Medien, der Literatur und auf allen anderen Ausdrucksebenen einer Gesellschaft wiedergegeben.

⁴ Zur Funktionsweise solcher Vorurteile in der Kriminalliteratur siehe etwa: Peter Nusser: *Gesellschaftliche Aufklärung*, in Eberhard Finckh: *Theorie des Kriminalromans* [Hrsg.], Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007, S. 41 - 44

Das 20. Jahrhundert mit den beiden Weltkriegen und der beschleunigten technischen Entwicklung der Menschen brachte also eine Vielfalt an Möglichkeiten, Meinungen (und Vorurteile) zu verbreiten; auch die Schnelligkeit dieser Verbreitung erhöhte sich dank neuer Technologien. Die Literatur des vergangenen Jahrhunderts war dementsprechend vielfältig, sie begleitete und kommentierte die technischen und gesellschaftlichen Veränderungen. Dabei ist die von der Forschung in der Vergangenheit öfters vernachlässigte sogenannte Trivalliteratur eine besonders geeignete Gattung, um die gesellschaftlichen Aspekte der betreffenden Zeit zu beleuchten. Die ob ihrer Breitenwirkung und Massentauglichkeit lange in die Schmutzdecke des Trivialen abgedrängte Kriminalliteratur bedient sich – ebenso wie andere Literaturgattungen – dieser Vorurteile und spiegelt sie wider. Hierbei kann „das Fremde“ auf vielen Ebenen auftauchen; bei den von mir gewählten Autoren Agatha Christie und Georges Simenon werden Fremde und das Gefühl, in einer Situation oder in einer Umgebung fremd zu sein, auf unterschiedliche Weisen eingesetzt. Agatha Christie benutzte das Fremdsein einzelner Figuren oder die Vorurteile über Fremde am häufigsten direkt; in ihren Werken wurden die zeitgenössischen Vorurteile oft von handelnden Figuren ausgesprochen oder vom Erzähler angeführt. Georges Simenons Hauptfigur Maigret hingegen *fühlte* sich öfter fremd bei seinen Abenteuern im Dienste der Pariser *police judiciaire*. In der vorliegenden Magisterarbeit möchte ich näher auf die Vorgangsweise beider Autoren eingehen und schlussendlich auf die Unterschiede in der Behandlung dieses Teilaspektes der Wirklichkeit zwischen Christie und Simenon hinweisen.

Was die einzelnen Werke betrifft, welche ich hier analysiere, so erläutere ich die Wahl der Kriminalromane in den dazugehörigen Kapiteln. Die Hereinnahme der Autobiographie Christies in die Analyse erfolgte, weil dieses Buch eine Reihe von Zuordnungen, Zitaten und Zuschreibungen bietet, welche zwar teilweise auch in den Romanen zu finden wären; die Aussagen stammen hier aber von der Autorin selbst und geben einen Einblick in ihre Vorgangsweise beim Schreiben. Ebenso interessant ist die romanähnliche Vorgangsweise bei der Platzierung von Stereotypen, welche in der Autobiographie Christies verwendet wird.

1.1.1. Hercule Poirot betritt die Bühne

In ihrer Autobiographie beschrieb Agatha Christie die „Geburt“ Poirots ziemlich detailliert. Die Idee zur Verwendung eines belgischen Detektivs kam Christie gleich mit der Idee, sich mit Kriminalromanen zu beschäftigen, bzw. selbst welche zu schreiben. Schriftstellerin zu werden hatte ihr ihre Schwester Maggie bereits vorgeschlagen⁵; im Laufe des Ersten Weltkriegs reifte diese Idee heran. Als Christie zum Kriegsdienst in eine Apotheke in ihrer Geburtsstadt Torquay geladen wurde, absolvierte sie hier auch die Lehrausbildung zur Apothekerin und lernte alles über Gifte und vieles über Medikamente, was ihr in ihren späteren Romanen zugute kommen sollte. Während der Arbeit in der Apotheke stellte sie Überlegungen an, wie sie ihren ersten Roman schreiben könnte. In „*An Autobiography*“ beschreibt sie die Ankunft belgischer Flüchtlinge in England und die Aufnahme, welche ihnen zuteil wurde, folgendermaßen:

„We had quite a colony of Belgian refugees living in the parish of Tor. Everyone had been bursting with loving kindness and sympathy when they arrived. People had stocked houses with furniture for them to live in, had done everything they could to make them comfortable. There had been the usual reaction later, when the refugees had not seemed to be sufficiently grateful for what had been done for them, and complained of this and that. The fact that the poor things were bewildered and in a strange country was not sufficiently appreciated.“⁶

Christie, die kurz zuvor ihren Mann Archie (einen Flugzeugpiloten in der Royal Air Force, stationiert in Frankreich) geheiratet hatte, kam plötzlich auf die Idee, in ihrem Buch einen belgischen Detektiv zu verwenden:

„Why not make my detective a Belgian? I thought. There were all types of refugees. How about a refugee police officer? A retired police officer.“⁷

In weiterer Folge beschreibt Christie, wie sie auf den Namen gekommen ist:

⁵ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 261

⁶ Ebd., S. 263

⁷ Ebd.

„How about calling my little man Hercules?“⁸

An die Herkunft des Nachnamens Poirot konnte sich Christie in der Autobiographie nicht mehr erinnern⁹; der Umstand allerdings, dass es sich um einen Fremden, einen Flüchtling handelt und das dies kein Zufall, sondern ein gezielter Zug der Autorin zu Anfang ihrer schriftstellerischen Tätigkeit war, hebt die Wichtigkeit dieser Eigenschaft hervor. Aus diesen Bemühungen wurde dann ihr erster Roman, „*The Mysterious Affair at Styles*“. Geschrieben wurde er 1916, erschienen war er erst 1920 in den USA, und 1921 in England¹⁰.

Poirots Fremdheit wird bei Christie auf zwei Ebenen dargestellt – die formelle, sprachlich-nationale ist meist an der Oberfläche und schnell bemerkt, während seine Rituale beim Anziehen und Schnurrbart-Pflegen, seine restliche Exzentrικ meistens nicht als fremd im nationalen Sinne wahrgenommen werden. Diese Eigenschaften machen aus Poirot eher einen Außenseiter in fast jeder Gesellschaft, in welcher die Autorin ihn beschreibt. Auch die Tatsache, dass Poirot alles andere als bescheiden auftritt, macht ihn zu einer Randfigur der Gesellschaft.¹¹ Aus dieser Position heraus lässt es sich offensichtlich sehr gut ermitteln. Die Exzentrικ im Auftreten Poirots ist allerdings auf literarische Vorbilder in früheren Detektivromanen zurückzuführen. Ebenso wie seine direkte Inspiration Sherlock Holmes ist Hercule Poirot eine beinahe Meta-Figur im Detektivroman: er hat keine familiären Beziehungen und strebt auch keine an; sein Interesse an den Lösungen von Kriminalfällen entspringt einer Mischung aus bürgerlichem Gewissen und der Liebe zur Ordnung¹². Die ausländische Abstammung ist also das Element, welches Christie hinzufügte, um ihren Meisterdetektiv noch mehr aus

⁸ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 264

⁹ Ebd.

¹⁰ Detaillierte Liste der Veröffentlichungen Christies bei Heidi Elsenhuber: *Agatha Christie. Ihr Leben, ihre Werke, ihr Genre*. Diplomarbeit Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Juni 2003, S. 35 - 38

¹¹ Siehe Monika Gripenberg: *Agatha Christie*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1994, S. 65 - 70

¹² Siehe Gerd Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974, S. 52 - 53

der englischen Gesellschaft zu entfernen. In „*Murder in Mesopotamia*“ bringt es eine – ob Poirots Erscheinungsbild verduzte - Krankenschwester auf den Punkt:

„I don't know what I'd imagined – something rather like Sherlock Holmes – long and lean with a keen, clever face. Of course, I knew he was a foreigner, but I hadn't expected him to be quite as foreign as he was, if you know what I mean.“¹³

Offensichtlich spielt Christie hier auch mit den Erwartungen der Leser. Die vorhin zitierte Krankenschwester hat eine klare Vorstellung davon, wie Holmes auszusehen hat und glaubt, dass jeder Detektiv ähnlich sein würde. Die Überraschung, welche sie ob des Auftritts von Poirot erlebt, führt sie gleich darauf zurück, dass dieser ein Ausländer ist.

Somit haben wir zwei Hauptmerkmale, welche Christie ihrem Detektiv verlieh und wissen, dass es sich um gewollte Eigenschaften handelt. Auch wissen wir, wie vorhin ausgeführt, dass sowohl Poirots Herkunft, als auch seine Anlehnung an den exzentrischen Vorgänger Holmes bereits bei der Entstehung der Figur festgesetzt waren.

¹³ Agatha Christie: *Murder in Mesopotamia*. Fontana Books, London 1962, S. 68

1.1.2. Jules Maigret als Prototyp des Polizisten

Georges Simenons literarisches Hauptwerk, die Figur des Pariser Polizeidetektivs Jules Maigret, ist gewissermaßen das Gegenteil der pompösen und fremdartigen Schöpfung Christies. Maigret wurde von Simenon als starrer, unveränderbarer Polizist beschrieben, der die Veränderungen der Welt, seiner Stadt Paris und seiner Arbeit hartnäckig ignorierte.¹⁴ Wo Poirot immer wieder seine eigene Großartigkeit und Unvergleichbarkeit hervorhob¹⁵, blieb Maigret stumm, er beschrieb sich selbst nicht, schon gar nicht in der dritten Person. Maigret war weder exzentrisch in seinen Gewohnheiten, noch innovativ in seinen Methoden – meistens löste er seine Fälle in stundenlangen nächtlichen Verhören, wie zum Beispiel in „*Maigret et le Clochard*“, wo er die ganze Nacht für ein solches (fruchtloses) Verhör verbrauchte.¹⁶ Die einzige Eigenschaft Maigrets, welche mit Poirots Eigenheiten vergleichbar wäre, ist die Gewohnheit des Pariser Polizeidetektivs, immer eine Pfeife zu rauchen. Dies wurde auch zu einer Art Markenzeichen in den filmischen Darstellungen, siehe Jean Gabin bei seinen geradezu ikonenhaften Auftritten in dieser Rolle.¹⁷ Das Interessante bei Simenons Oeuvre ist eher die Palette an Neben-, Rand-, und Täterfiguren, welche oft fremd in der Stadt sind oder als etwas exotisch dargestellt werden. Ihre Fremdheit wird allerdings kaum auf ihre nationale Herkunft oder religiöse Zugehörigkeit reduziert; vielmehr ergibt sie sich aus der persönlichen Situation. Kommissar Maigret ist darunter am öftesten in der Lage, sich fremd zu fühlen.

Die Forschung ortete die Inspiration für die Figur des Polizeikommissars stets in der realen Figur des Leiters der *brigade spéciale* der Pariser *police judiciaire*. Der Mann hieß Commissaire Guillomme und war zu seiner Zeit – in den späten Zwanziger- und den

¹⁴ Siehe Ira Tschimmel: *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1979, S. 61

¹⁵ Siehe Monika Gripenberg: *Agatha Christie*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1994, S. 68 - 69

¹⁶ Georges Simenon: *Maigret et le Clochard*. Hachette, Paris 2011, S 159 - 179

¹⁷ Zu Gabins umfangreicher Filmographie: <http://www.imdb.com/name/nm0300064/filmyear> zuletzt eingesehen am 4.8.2012, 09:50

frühen Dreißigerjahren des vergangenen Jahrhunderts – eine polizeiliche Berühmtheit¹⁸. Allerdings behauptete Simenons Ehefrau Tigy, daß der Name Maigret von einer Gegensprechanlage vom Pariser Place des Vosges stammte¹⁹, was dennoch die Anlehnung der Figur auf den echten Kommissar nicht ausschließt.

Jedenfalls ist die Auseinandersetzung mit zwei Autoren wie Christie und Simenon auf der komparatistischen Ebene naheliegend: Erstens handelt es sich beim Schaffenszeitraum beider Autoren um eine relativ deckungsgleiche Zeit (ca. 1920 und ca. 1975). Dies und die Tatsache, dass sie beide in westeuropäischen Ländern lebten und wirkten erlaubt eine Vergleichsanalyse auf breitem Boden. Zweitens wäre da die Ähnlichkeit der Subgenres der literarischen Gattung Detektivroman und *roman policier*. Christies Detektive und Simenons Kommissar bedienten auch von der Massentauglichkeit ihrer Abenteuer her ein ähnlich breit gestreutes Leserspektrum. Bei der Auseinandersetzung mit meinem Thema habe ich also die Annahme formuliert, dass das Element des Fremdseins sowohl bei Agatha Christies Werken, als auch bei jenen von Georges Simenon eine Rolle spielt. Wie wurde dieses Element eingesetzt, in welchen Romanen wurde es zum Zentrum des Geschehens (etwa „*Maigret à New York*“ oder „*The Secret of Chimneys*“), und wo war es eher nur die Routine, beziehungsweise Behelf, um der Handlung einen alltäglichen Ton zu geben, das sind die Fragen, welchen ich in der vorliegenden Arbeit nachgehen möchte.

¹⁸ Siehe Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992, S. 143

¹⁹ Ebd, S. 142

1.2. Forschungsstand

Bei der Auswahl der Forschungs- und Fachliteratur, welche ich für diese Arbeit verwendet habe, ist vor allem die inhaltliche Ausrichtung dieser Werke wichtig. Vor allem interessierten mich hier Abhandlungen, welche sich mit den Gesellschaftskonstruktionen bei Christie & Simenon beschäftigen. Neben den obligatorischen Biographien und Autobiographien war es also Fachliteratur, welche sich mit den Aspekten des Schaffens Christies und Simenons beschäftigte.

Bei der Abfrage in den Bibliotheksdatenbanken, welche für mein Thema in Frage kamen, kam ich natürlich auf viel allgemeine Literatur zum Thema Agatha Christie. Einiges davon beschäftigt sich mit strukturellen Fragen der Kriminalliteratur; einige Werke sind eher den biographischen Aspekten gewidmet.

Ein kleiner Abschnitt weist auf eine wichtige Zeit in Christies Leben hin, nämlich auf ihre Reisen in den Orient mit ihrem zweiten Mann Max Mallowan. Im Jahre 1999 organisierte das Ruhrlandmuseum in Essen eine Ausstellung mit dem Namen „Agatha Christie und der Orient“²⁰. Die Ausstellung lief erfolgreich, zunächst in Essen selbst (19.10.1999 bis 5.3.2000); dann wanderte sie nach Wien (Museum für Völkerkunde, April bis September 2000), Basel (Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Oktober 2000 bis April 2001), Berlin (Kulturforum am Potsdamer Platz, Mai bis September 2001) und schlussendlich nach London (The British Museum, November 2001 bis März 2002). Begleitend zur Ausstellung erschien ein wichtiges Buch, welches auf etwas mehr als 450 Seiten viele Aspekte der Orientreisen Christies beleuchtet: **„Agatha Christie und der Orient; Kriminalistik und Archäologie“** erschien 1999 bei Scherz Verlag und wurde von der Ausstellungskuratorin **Charlotte Tümler** herausgegeben. Dieses aufwendig gestaltete und mit vielen Photographien und Mappen versehene Buch ist eine Ansammlung von wertvollen Einblicken in den Alltag Christies bei den Grabungen. Interessant waren auch die Querverbindungen, welche hier zwischen

²⁰ Zur Ausstellung gibt es eine Homepage: <http://www.vl-museen.de/aus-rez/sollbach99-4.htm> , zuletzt eingesehen am 5.7.2012, 12:05

der Archäologengattin Christie und der Schriftstellerin Christie geschaffen wurden. So ist das Buch in sechs Teile geteilt: Biographie, Archäologie, das Leben auf der Grabung, Reisen, Kriminalromane und Filme. Besonders die Einblicke der Kriminalliteraturexperten in ein Leben abseits der Krimirätsel war von Nutzen – so auch der Aufsatz von Ulrich Suerbaum zum Thema „Die Konstruktion des Detektivromans bei Agatha Christie“.²¹ Darüber hinaus fand ich aber auch inhaltlichen Nutzen: In manchen ihrer beliebtesten Romane nutzte Christie eine orientalische Umgebung als Bühne für die Kriminalfälle, am bekanntesten vielleicht in „*Death on the Nile*“. Das archäologische Wissen lässt die Autorin hier nicht weg; die (meistens europäischen) Charaktere wirken allerdings in der ungewohnten Umgebung fast genauso fremd wie Poirot.

Weiters sind Christies Leben und Werk öfters das Thema publizistischer oder literaturwissenschaftlicher Aufsätze, Artikel, Diplomarbeiten, Dissertationen und sonstiger kulturwissenschaftlicher Publikationen gewesen. Aus diesem großen Angebot habe ich mich vor allem auf zwei Werke gestützt: **„Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung“** von **Ira Tschimmel** – ein komparatistisches Werk, welches sich mit den Nachkriegsromanen von Agatha Christie, Georges Simenon, Friedrich Dürrenmatt und Truman Capote beschäftigt. Die Gesellschaftskonstruktion von Christie wird hier einer Analyse unterzogen, welche sich mit der Schaffung von Stereotypen befasst, die auch zentrales Thema bei meiner Untersuchung ist.²² In ihrer Analyse geht Tschimmel von der Annahme aus, die „goldene Zeit“ des Detektivromans sei mit dem Zweiten Weltkrieg vorbei gewesen und führt dies auf die unrealistische Gesellschaftsdarstellung durch die bis dahin populärsten Autoren und Autorinnen Christie, Sayers und Chesterton zurück²³. Der andauernde Erfolg Christies widerlegt diese Thesen allerdings.

²¹ Charlotte Tümler [Hrsg.]: *Agatha Christie und der Orient. Kriminalistik und Archäologie*. Scherz Verlag, Bern 1999, S. 410 - 425

²² Ira Tschimmel: *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1979, S. 23 - 26

²³ Ebd., S. 15 - 20

Das zweite von mir benutzte Werk ist eine Diplomarbeit aus dem Bereich der Publizistik: „*Agatha Christie. Ihr Leben, ihre Werke, ihr Genre*“ von **Heidi Elsenhuber**, eingereicht im Juni 2003. Wie der Name der Arbeit schon sagt, beschäftigte sich Elsenhuber vor allem mit einem Gesamtbildnis Christies, mit Ausflügen ins biographische Fach, einer umfangreichen Filmographie und einer recht nützlichen Auseinandersetzung mit der Rolle der „Watson-Figur“ – dem *Sidekick* des Detektivs, bei Doyle ist es Watson, bei Christie wäre es Captain Arthur Hastings²⁴. Weiters habe ich viele Artikel aus Sammelbänden zur Kriminalliteratur verwendet, unter anderem auch Schriften von Vera Nünning oder Evelyne Keitel.

Den notwendigen biographischen Aspekt habe ich durch die ausgezeichnete Biographie von **Laura Thompson**²⁵, sowie durch die Autobiographie Christies abgedeckt²⁶. Die von mir verwendeten theoretischen Werke zur Kriminalliteratur werde ich im Kapitel zwei näher erörtern.

Mit Simenons Biographie „*The Man Who Wasn't Maigret*“ von **Patrick Marnham** fand ich ein Werk, welches sich nicht nur mit der Lebensbeschreibung des Schriftstellers abgibt, sondern auch sehr auf die Methoden Simenons eingeht. So setzt sich Marnham auch mit der Sprache Simenons auseinander und erklärt, dass der Autor bei Maigret-Romanen sein Vokabular bewusst und absichtlich auf etwa 2000 Worte reduzierte, um authentischer zu wirken, aber auch um die Leserschaft, welche er durch seine vorherigen Romane erobert hat, nicht zu vergraulen²⁷.

Das vorhin erwähnte Werk von Ira Tschimmel ist auch bei der Forschung über Georges Simenon hilfreich. In ihrer Gegenüberstellung von Simenon und Christie stellt sie die Theorie auf, dass Simenon eher dem realistischen Roman zuzuordnen ist, während Christies Figuren zweidimensional seien und nur jene Eigenschaften besäßen, welche für

²⁴ Heidi Elsenhuber: *Agatha Christie. Ihr Leben, ihre Werke, ihr Genre*. Diplomarbeit Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Juni 2003.

²⁵ Laura Thompson: *Agatha Christie, das faszinierende Leben der großen Kriminalschriftstellerin*. Scherz Verlag, Frankfurt a/M 2010.

²⁶ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993.

²⁷ Siehe Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992, S. 141 - 142

das Vorantreiben der Handlung notwendig seien²⁸. Diese Einsicht hat zwar keine direkten Folgen auf die hier bearbeitete Thematik, eröffnet aber Perspektiven für die sonstige Beurteilung der betreffenden Werke.

In ihrer Studie zu den Werken von Simenon hat sich die Romanistin **Lucille F. Becker** mit dem Thema des Fremdseins und der Einsamkeit in seinen Detektivromanen auseinander gesetzt. Sie führt die Darstellung von Maigret als entfremdeter, einsamer und misstrauischer Einzelgänger auf Simenons tiefen Glauben, dass grundlegende Empfindungen und Wahrheiten über Menschen nicht adäquat mitgeteilt werden können²⁹. Diese Einsicht erklärt die in den gewählten Romanen vorherrschende Atmosphäre der Entfremdung.

²⁸ Siehe Ira Tschimmel: *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1979, S. 96

²⁹ Siehe Lucille F. Becker: *Georges Simenon*. Twain Publishers, Boston 1977, S. 80

2. Theoretische Grundsätze

Zunächst widme ich mich der Geschichte der Gattung, um die Bandbreite des literarischen Angebots in diesem Bereich darzustellen. Eine geschichtliche Darstellung des Kriminalromans ist außerdem notwendig, um seine Entwicklung bis in die Gegenwart zu verfolgen.

Des Weiteren möchte ich auf die Differenzierungen innerhalb der Gattung aufmerksam machen und die wichtigsten Elemente der Kriminalromane ausarbeiten. Diese sind oft und bei vielen Autoren mehr oder weniger dieselben: Mord (mit oder ohne Erpressung), Fahndung und Auflösung.

2.1. Geschichtlicher Abriss des Kriminalromans

Eine genaue historische Darstellung der Kriminalliteratur ist aus mehreren Gründen schwierig. Zunächst liegt dies daran, dass sich die zwei Hauptrichtungen des Kriminalromans, der Detektivroman und der Thriller, nicht synchron entwickelt haben³⁰. Vor allem aber ist es eine Art Literatur, die nicht von Anfang an als untersuchungswürdig erachtet wurde. Dennoch sind es keine geringeren Namen als **Chaucer** und **Shakespeare**, bei welchen manche Forscherinnen und Forscher bereits Motive und Zusammenhänge orten, welche später zur Gattung Kriminalroman unerlässlich sein werden.³¹ Vorboten der Kriminalliteratur ortet z. B. Ulrich Suerbaum im 17. und 18. Jahrhundert, „am unteren Rand der sozialen Skala“³², wobei er meint, dass die Literaturform vielfältig sein kann:

„Diese Werke können erzählend, dramatisch oder poetisch sein; ihr Umfang reicht von der dickleibigen Verbrecherbiographie bis zum populären Einblattdruck, der die Karriere des Gewalttäters zur Ballade verkürzt [...]“³³

Dieser Ansatz spricht also von Elementen der Gattung, welche sich gegen 1840 zum ersten Mal eigenständig offenbart - als eigene Literaturart mit Selbst- und Leserbewusstsein ausgestattet.³⁴ Allerdings kann man die vorherige Entwicklung nicht komplett außer Acht lassen – die dem Kriminalroman immanenten Elemente sind bereits beim Schauerroman (*gothic novel*) und beim deutschsprachigen romantischen Roman anzutreffen. Forscher führen **Anne Radcliffe** (etwa „*Mysteries of Udolpho*“, 1794) oder **E.T.A. Hoffmann** („*Das Fräulein von Scuderi*“, 1819) an, wenn sie von wichtigen Motiven oder rationalistischen Lösungen in späterer Kriminalliteratur sprechen.³⁵ Eine weitere Quelle der Motive und Methoden für den Kriminalroman wäre der überaus beliebte Feuilletonroman im 19. Jahrhundert. Auch strukturell und publikationstechnisch

³⁰ Zur Unterscheidung zwischen Detektivroman und Thriller siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 50 ff

³¹ Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam, Stuttgart 1984, S. 30-31

³² Ebd., S. 32

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 30

³⁵ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 80 - 81

ist der Feuilletonroman dem späteren seriell und in Periodika erscheinenden Kriminalromanen sehr ähnlich; die Konzentration auf das Erreichen eines möglichst breiten Publikums ist eine weitere Ähnlichkeit.³⁶ So führt etwa Peter Nusser aus, wie **Balzac**, **Sue**, **Dumas** oder **Dickens** wichtige Impulse für die Kriminalliteratur lieferten.³⁷ Dabei konzentriert er sich vor allem auf die kriminalistischen Motive, welche, ob ihrer Sensationswirkung von den Feuilletonroman-Autoren gerne verwendet wurden.

Die ersten Anfänge des Kriminalromans als solchen ortet die Forschung dennoch stets bei **Edgar Allan Poe** und seinen Kurzgeschichten und Romanen, welche von der breiteren Öffentlichkeit eher als *gothic novel* oder Horrorliteratur wahrgenommen werden. Für diese Art der Wahrnehmung wird wohl auch der Trend zur Verfilmung der Werke Edgar Allan Poes beigetragen haben, welcher praktisch seit der Entstehung des Unterhaltungsaspekts des Mediums Film in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts ungebrochen existiert.

Jedoch ist das bereits Rezeptions- und Verarbeitungsgeschichte und nicht der einzige Grund, warum eine ganze Literaturgattung auf einen Gründer zurückblickt; Edgar Allan Poe war der erste Schriftsteller, dessen Kurzgeschichten die Aufklärung des Verbrechens, sowie die Instrumente zu diesem Zwecke (materielle und geistige) thematisierten.³⁸ Bereits 1841 erscheint Poes „*The Murders in the rue Morgue*“, eine Erzählung, in welcher wir bereits alle für die Detektivgeschichten relevanten Zutaten finden: Ein Mord ist begangen worden, und zwar in einem geschlossenen Raum. Die Polizei kann den Fall nicht lösen, so muss sich ein Privatdetektiv einmischen, samt erzählendem Freund, der hier die Adlatus-Rolle einnimmt³⁹. Bereits hier zelebrierte diese Literaturgattung den Intellekt des Ermittlenden, eine Eigenschaft, welche wir später im Übermaß finden werden, siehe die „kleinen grauen Zellen“ von Hercule Poirot. Bei Poe betrat also der erste geniale Privatermittler die Bühne; das Lösen der kniffligen Fälle war

³⁶ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 82 - 83

³⁷ Ebd.

³⁸ Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*.. Reclam, Stuttgart 1984, S. 34

³⁹ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 84

für ihn –ähnlich wie bei Holmes, mit Abschlügen auch Poirot – eine intellektuelle Herausforderung.

Es folgten weitere Erzählungen mit dem Ermittler C. Auguste Dupin, welche den französischen Privatdetektiv definitiv zum Vorbild vieler anderen machten, die in seine Fußstapfen traten.

Im nichtenglischen Sprachraum zeigt sich vor allem der Franzose **Emile Gaboriau** als Begründer des französischen *roman policier*. Er erfindet einen Polizeidetektiv, den er wiederholt einsetzt, den jungen Polizisten Lecoq, der neben Dupin und Sherlock Holmes zu einer der berühmtesten Detektivfiguren im 19. Jahrhundert wurde.⁴⁰

Der nächste Schriftsteller, welcher sich hauptsächlich auf Kriminalromane konzentrierte, war **Wilkie Collins** (1824 – 1889). Seine zwei beliebtesten Werke waren „*The Woman in White*“ (1860) und „*The Moonstone*“ (1868) – in ersterem wird noch kein Detektiv per se erwähnt, sondern ein Zeichenlehrer, der verbrecherische Machenschaften im adeligen Milieu aufdeckt. „*The Moonstone*“ hingegen steht modernen Detektivromanen um nichts nach: der Ermittler ist ein Polizeidetektiv des Scotland Yard, die Elemente des Detektivromans sind alle vorhanden – Mord, Diebstahl, Ermittlung, Aufdeckung durch Detektiv etc. Der ermittelnde Detektiv Sergeant Cuff war sogar einem echten Scotland-Yard –Ermittler nachempfunden, sodass wir hier bereits vom modernen Detektivromanplot sprechen können.⁴¹

Diese Entwicklung vom Fall hin zum Ermittler als Zentrum des Geschehens vollzog sich dann mit dem Schriftsteller **Arthur Conan Doyle** (1859 – 1930), den alle relevanten Theoretiker zum Vater des modernen Detektivromans erklären. Für Suerbaum

⁴⁰ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 88

⁴¹ Vgl. Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 49

etwa „sind Conan Doyles Werke in einem ungleich höheren Maße gegenwärtig und wirksam als Poes Geschichten, hinter denen die größere innovatorische Leistung steht“. ⁴²

Diese Aussage weist darauf hin, welche Erwartungen an diese Art von Roman gestellt werden – es ist nicht unbedingt die Innovation, welche die Leser wollen, sondern eine Abbildung der Wirklichkeit und ein Einblick in Bereiche, welche der Öffentlichkeit bislang verborgen blieben – hier ist die Arbeit der Polizei und der Privatdetektive gemeint. ⁴³

Seinen Meisterdetektiv Sherlock Holmes verwendete Doyle in vier Romanen und 56 Kurzgeschichten⁴⁴; ursprünglich sah Doyle sich selbst als einen Autor historischer Romane – so ließ er Holmes sogar zwischenzeitlich sterben, um ihn dann auf Bitten der Leserschaft wieder zu beleben.⁴⁵ Die Antwort der Leserschaft war spätestens ab der dritten im Strand Magazine veröffentlichten Geschichte überwältigend gewesen und Doyle konnte bald alleine von Holmes-Geschichten leben.⁴⁶ Der Autor selbst berief sich auf Einflüsse von Poe und Gaboriau, wobei auch Auguste Dupin als Vorbild für Holmes genannt wurde.⁴⁷ Die Abenteuer des Meisterdetektivs wurden dann bis 1927 von Doyle weiter geführt. Die Bedeutung der Figur Sherlock Holmes und des Modells Detektiv plus Adlatus (englisch *sidekick*) muss ich nicht unterstreichen – zum einen sind es die Bücher, welche heutzutage noch immer verkauft werden, zum anderen ist es die beispiellose multimediale Verwendung dieser Figuren, welche sogar in den Science-Fiction-Bereich Eingang fanden, siehe nur das Fernsehserial *Star Trek: The Next Generation*, wo Holmes und sein Widersacher Moriarty mehrfach als Spielfiguren in Erscheinung getreten sind.

Ein Schriftsteller, der sich zunächst theoretisch mit Holmes und Doyle auseinandersetzt, war der Engländer **Gilbert Keith Chesterton**, der 1901 und 1902 in

⁴² Vgl. Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984., S. 50

⁴³ Ebd., S. 49.

⁴⁴ Siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 89

⁴⁵ Siehe Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*.. Reclam, Stuttgart 1984, S. 51

⁴⁶ Siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 89 - 90

⁴⁷ Ebd., S. 90

der *Daily News* Essays zum Thema Holmes veröffentlichte, ehe er mit einer eigenen Reihe von Kriminalgeschichten eine Art Gegenstück zu Sherlock Holmes zu entwerfen versuchte.⁴⁸ Es entstanden so 50 Geschichten über den geistlichen Hobbydetektiv Father Brown, welche zum Teil stark moralisierten und die Bestrafung des von Father Brown entlarvten Täters oft der göttlichen Gnade überließen.⁴⁹

Neben Chesterton gab es einige andere Schriftsteller, deren Wirken im Bereich Kriminalliteratur epigonenhafte Züge annahm. Hier sind unter anderem **Edmund Bentley** und **Maurice Leblanc** zu nennen. Leblanc erkannte dabei auch die Möglichkeiten der Gegenspielerfigur und entwarf eine weitere Ikone der Kriminalliteratur, den Meisterdieb und Verkleidungskünstler Arsène Lupin. Dieser wurde von Leblanc als eine Art Anti-Holmes eingesetzt; es gibt sogar einen Roman aus dem Jahr 1908, in dem die zwei aufeinander treffen: „*Arsène Lupin contre Herlock Sholmes*“.⁵⁰

Soviel zur Breitenwirkung von Holmes; seine literarische Vorbildwirkung zeigte sich direkt bei **Agatha Christie** und ihrem Meisterdetektiv Hercule Poirot. Ähnlich wie Doyle 1924 in seinen Erinnerungen Poe als Vorbild erwähnte⁵¹, äußerte sich Christie in ihrer Autobiographie 1977 zu Holmes, ohne Doyle zu erwähnen:

„There would naturally have to be a detective. At that date I was well steeped in the Sherlock Holmes tradition. So I considered detectives. Not like Sherlock Homes, of course: I must invent one of my own, and he would also have a friend as a kind of butt or stooge – that would not be too difficult.“⁵²

In dieser Aussage fasste Christie die Aufgabe und die Daseinsberechtigung des Adlatus zusammen, sowohl für Watson, als auch für Artur Hastings, den bekanntesten *sidekick* von Poirot. Zwischen 1920 und 1975 verwendete Christie Poirot für viele

⁴⁸ Siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 92 - 93

⁴⁹ Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 71 - 73

⁵⁰ Siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 94

⁵¹ Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 51 - 52

⁵² Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 261

Romane und Kurzgeschichten. In ihrer Autobiographie bekannte sie sich zu einem großen Fehler – dass sie Poirot bereits am Anfang seiner Karriere alt gemacht hatte, sodass er nicht mit der Zeit altern konnte.⁵³

Die größten Erfolge feierte Christie in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts. In dieser Dekade sind etliche ihrer beliebtesten Romane erschienen, darunter waren „*Murder on the Orient Express*“ (1934), „*Death on the Nile*“ (1937) und „*Ten Little Niggers*“ (1940).⁵⁴ Allerdings kann man tatsächlich von einer ungebrochenen Karriere sprechen, welche ab den ersten Erfolgen in den frühen Zwanzigerjahren bis hin zu ihren letzten Werken anhielt: „*Sleeping Murder*“ und „*Curtain*“, welche 1976, beziehungsweise 1975 erschienen. Es waren die Schemenhaftigkeit ihrer Werke, sowie ihre Produktionsart, welche den Erfolg garantierten. Die Fälle Poirots unterliegen immer einem rigiden Konstruktionsplan, wie mehrere Forscher bereits festgestellt haben (bahnbrechend auf diesem Gebiet war die Dissertation von Gerd Egloff aus dem Jahr 1974).⁵⁵ Zur Produktionsweise reicht es zu erwähnen, dass Christie in den Dreißigern durchschnittlich ein Theaterstück, drei Romane und mehrere Kurzgeschichten pro Jahr schrieb.⁵⁶

Zur Wirkung von Christies Figuren muss man auf die vielen Verfilmungen ihrer Werke hinweisen, aus unterschiedlichsten Ländern und in unterschiedlichsten Genres. Neben den Kinoadaptationen ihrer Werke mit Peter Ustinov als Hercule Poirot und Margaret Rutherford als Miss Marple sticht besonders die seit mehr als 20 Jahren immer noch in Produktion befindliche TV-Serie von Granada/ITV „*Agatha Christie's Poirot*“ mit ausgezeichnetem David Suchet als Poirot hervor.⁵⁷

Neben Christie schrieb eine weitere Engländerin zur gleichen Zeit Detektivromane – **Dorothy L. Sayers**. Ihr Detektiv, Lord Peter Wimsey ist ein

⁵³ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 261 - 264

⁵⁴ Siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 97

⁵⁵ Ebd., S. 97 - 98

⁵⁶ Heidi Elsenhuber: *Agatha Christie. Ihr Leben, ihre Werke, ihr Genre*. Diplomarbeit Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Juni 2003, S. 17

⁵⁷ Kurzdarstellung der Serie im Internet: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/976390/> zuletzt abgerufen am 19.7.2012

Londoner Aristokrat und widmet sich detektivischer Arbeit aus Muße – darin ist er Holmes nicht unähnlich. Bei Sayers können wir vom verstärkten Einfluss realistischer Tendenzen im Detektivroman sprechen, da sie auf viele Elemente der Verschleierungstaktik verzichtet hatte und so dem Leser mehr Möglichkeiten zum Mitraten anbot⁵⁸.

In englischsprachiger Forschungsliteratur spricht man von den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts als *Golden Age*⁵⁹. In dieser Zeit hatten die britischen Autorinnen und Autoren klar die Vorherrschaft inne, allen voran meint man Christie und Sayers. In den Vierzigerjahren vollzog sich bei der Leserschaft dann langsam der Übergang zu den *hard-boiled-detectives* nordamerikanischer Prägung. Der britische Kriminalschriftsteller und Literaturtheoretiker **Julian Symons** meint, dass sich die inhaltliche und formelle Wandlung der Kriminalliteratur in den Vierzigerjahren so gestaltete, dass sie sich von der reinen Detektivgeschichte entfernt⁶⁰.

Abgesehen von der englischsprachigen Literatur erscheinen auch auf dem deutsch- und französischsprachigen Markt Kriminalromane. In Frankreich ist es **Gaston Leroux**, der ab 1907 zwei erfolgreiche Serien mit Detektiven schreibt. In seinem Fall handelt es sich stets um Geschichten, welche um größerer Effekte willen auf Plausibilität verzichten; dennoch sieht ihn die Forschung vor allem wegen der Form als Nachahmer Doyles und Wegbereiter Christies.⁶¹ Im deutschsprachigen Raum spricht man vom in Wien geborenen Schweizer Autor **Friedrich Glauser** als erstem bedeutenden Krimischreiber in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

In der Tradition des *roman policier* befand sich auch **Georges Simenon**, dessen Polizeidetektiv Jules Maigret zur bekanntesten Figur der französischsprachigen Detektivromane wurde. Die Maigret-Romane Simenons entstanden zwischen den späten Zwanzigern und 1979. Bei Simenon spricht die Forschung vor allem über den

⁵⁸ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 102- 103

⁵⁹ Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 74

⁶⁰ Julian Symonds in Eberhard Finckh [Hrsg.]: *Theorie des Kriminalromans*. Reclam Verlag, Stuttgart 2007, S. 44 - 46

⁶¹ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 96 – 97

Realitätsbezug der Kriminalfälle, welcher in der Folge beispielhaft wirken sollte⁶². Sprachlich gesehen schrieb bereits Agatha Christie minimalistisch, wenn mit Doyle verglichen. Simenon verzichtete auf viele literarische Elemente in seinen Romanen, um sich desto mehr mit den psychologischen und psychologisierenden Aspekten der Mordfälle auseinander setzen zu können. Neben der klassischen Krimiromanfrage „whodunit“ (vulgo für „Who has done it?“) konzentrierte sich Simenon mehr auf die Frage nach dem Motiv⁶³. Seine knappe Sprache und Verwendung des Pariser (und sonstigen französischen) Argot verleiht den Maigret-Fällen den Bezug zur Realität. Ferner scheute es Simenon nicht, seine Fälle in die Unterwelt, ins Obdachlosenmilieu oder in die Welt der „kleinen Leute“ zu verorten, während man bei Agatha Christie und Dorothy Sayers mindestens von der *upper middle class* ausgehen muss.

Die Nachkriegszeit brachte neben den europäischen Autoren auch US-Amerikaner ans Licht. Besonders interessant war der neue Typus des Detektivs, der *hard-boiled detective*, oft ein Antiheld, der – um Kriminalfälle im städtischen Mafia- und Rotlichtmilieu lösen zu können – selbst profunde und einschlägige Kenntnisse derselben haben musste. Des Öfteren zynisch und auch gewaltbereit, ist der Detektiv also kein außenstehender Beobachter mehr, wie es bei Poirot der Fall gewesen ist. Der *hard-boiled detective* ist nun ein Teil des unmittelbaren Geschehens. Auch die Bühne veränderte sich; war der klassische Krimiroman idealer Weise in geschlossenen Gesellschaften oder am Landsitz, im Hotel oder im Feriendomizil angesiedelt, so handelte der neue hartgesottene Krimi eher von der Großstadt, womit sich einige Erzählfaktoren veränderten, vor allem die Isoliertheit der Szenerie in der Erzählung im Bezug auf die restliche Welt wurde nun aufgegeben. In diesem Sinne war es nachvollziehbar, dass die neuen Detektive auch emotionale Bindungen eingingen oder als gebrochene Antihelden agierten⁶⁴.

Einer der zwei Hauptvertreter dieser Subgattung war der amerikanische Schriftsteller **Dashiell Hammett** (1894 – 1961). Unter seinen Hauptwerken ist der bis heute als Kultwerk verehrte Roman „*The Maltese Falcon*“; dieses Buch wurde 1930

⁶² Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 103 - 104

⁶³ Ebd., S 104

⁶⁴ Siehe Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 127

geschrieben. Die Weltbekanntheit des Werkes verdankt dieser Roman der Verfilmung aus dem Jahr 1941 unter Mitwirkung von Humphrey Bogart und Mary Astor. Die Darstellung Bogarts beeindruckte Kritiker und Zuschauer so, dass diese Verfilmung als Initialzündung für das bis heute beliebte Genre des Film Noir gilt⁶⁵. Überhaupt war am *hard-boiled* Krimi besonders gut zu beobachten, wie sich das relativ junge Literaturgenre Kriminal- und Detektivroman im relativ jungen Medium Film transformierte. Ein weiteres Werk Hammetts diente als Vorlage für eine der erfolgreichsten Filmdetektiv-Serien der Dreißiger und Vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts: „*The Thin Man*“ (1934) wurde durch die der Romanvorlage angepasste Verfilmung im selben Jahr zum Kinohit – die Hauptrollen übernahmen William Powell und Myrna Loy⁶⁶.

Raymond Chandler (1888 – 1959) war der zweite große Vertreter der hartgesottenen Detektivschule. Ebenso wie Hammett begann Chandler erst spät mit Kriminalromanen. Sein Romanerstling in dieser Richtung, „*The Big Sleep*“ erschien im Jahre 1939 – auch hier folgte einige Jahre später eine Verfilmung⁶⁷ (1946), in welcher Humphrey Bogart wieder mal den harten Detektiv (diesmal Philip Marlowe) spielte, an seiner Seite Lauren Bacall. Chandler bekannte sich dazu, seinen Detektiv von Hammetts Modell abgeschaut zu haben⁶⁸ – der enorme Erfolg, sowohl literarisch, als auch im Kino, machte beide Schriftsteller weltberühmt, ein Ruhm, der auch heute andauert.

Das Genre Detektivroman erlebte nach dem Zweiten Weltkrieg eine ungeahnte Blüte – sowohl in den USA, als auch in Europa entstanden ganze Reihen von Kriminalromanen, welche in Groschenheften verkauft wurden. Diese Romane wurden oft von unterschiedlichen, weitgehend unbekannten Autoren geschrieben. Im deutschsprachigen Raum war es etwa die seit 1954 erscheinende *Jerry Cotton* Reihe, welche für den Bastei-Verlag zu einem Dauerverkaufsschlager wurde⁶⁹. Gleichzeitig eroberten Krimiromane auch höhere Weihen der Literatur – **Patricia Highsmith** etwa

⁶⁵ Paul Duncan [Hrsg.]: *Film Noir*. Taschen Verlag GmbH. Köln 2004, S 11

⁶⁶ Zur Verfilmung: <http://www.imdb.de/title/tt0025878/> zuletzt eingesehen am 25.8.2012

⁶⁷ Zur Verfilmung: <http://www.imdb.com/title/tt0038355/> zuletzt eingesehen am 25.8.2012

⁶⁸ Siehe Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 141

⁶⁹ Homepage des Verlags, zu Jerry Cotton: http://www.bastei.de/indices/index_allgemein_639.html zuletzt eingesehen am 25.8.2012

fand Zuspruch bei den Lesern *und* bei der Kritik. Ihre Taktik der Inversion kam auch auf der Leinwand gut an – der Held ihrer *Tom Ripley* Reihe ist ein Mörder mit Sinn für Kunst und Ästhetik. Die Detektive und Polizeiangestellte, welche ihn durch die fünf Romane begleiten, eignen sich nur als Statisten, der eigentliche Held ist der Verbrecher⁷⁰. Forschung und Kritik erwiesen Highsmith große Ehren, indem sie zur Spitze der gesamten Gattung erhoben wurde⁷¹.

In der zeitgenössischen Literatur letztendlich heben sich vor allem Autorinnen und Autoren aus der Masse ab, welche es verstehen, den literarischen Anspruch ihrer Werke mit einer Breitenwirkung zu kombinieren. Die Verbreitung der Werke und ihrer Adaptationen wird durch Verfilmung für die Leinwand, Fernsehfilme und –serien begünstigt. Als ideale Beispiele könnte man **Donna Leon** (1942 -) nehmen, die amerikanische Schriftstellerin in Venedig. Ebenso erfolgreich ist der Schwede **Henning Mankell** (1948 -) mit seiner Figur Inspektor Kurt Wallander.

⁷⁰ Siehe etwa Patricia Highsmith: *The Talented Mr. Ripley*. Vintage, London 1983.

⁷¹ Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 185, 188 - 195

2.2. Theorien des Kriminalromans

Neben den Werken, welche ich im Kapitel zum Forschungsstand vorgestellt hatte, bediente ich mich auch klassischer Forschungsliteratur. Auf diesem Gebiet gibt es in deutschsprachiger Literatur viele Erscheinungen – zu meinen Zwecken eignen sich vier Schriften; chronologisch gereiht wäre es zunächst Jochen Vogt, der 1971 einen Sammelband zum Thema Kriminalroman herausgegeben hat. Einige Jahre später erschien ein Werk zum Thema „*Englisches Bürgertum und Detektivroman*“ von Gerd Egloff (1978). Weitere Forschungsliteratur umfasst die Auseinandersetzung mit der Gattung Kriminalroman von Ulrich Suerbaum, erste Ausgabe erschien im Jahr 1984. Letztendlich nutzte ich Peter Nussers 2009 in vierter, ergänzter Auflage erschienenenes hervorragendes Buch zur Struktur, Geschichte und sozialpsychologischer Wirkungserklärung des Kriminalromans.

Gerd Egloffs wichtige Dissertation „*Detektivroman und englisches Bürgertum*“ (1974 in Düsseldorf) bietet einen detaillierten Blick auf das Konstruktionsschema der Romane Christies. Er bietet auch einen Blick auf das sozioökonomische Umfeld, in welchem Detektivromane gerne gelesen werden und stellt fest, dass diese größtenteils für die englische/britische *middle class* geschrieben werden⁷². Ferner untersucht Egloff verschiedene Les(er)arten des Detektivromans und deutet diesen unter Aspekten der Modernisierung der Welt, der fortschreitenden Entfremdung in der Gesellschaft oder aber als ein Reflex des englischen „Nationalcharakters“⁷³.

Das Werk „*Krimi – eine Analyse der Gattung*“ von **Ulrich Suerbaum** ist erstmals 1984 bei Reclam erschienen und bietet einen relativ einfachen Einstieg in die Materie, da es fast wie ein Lehrbuch geschrieben ist. Am Anfang wird geschildert, wie schwierig es sein kann, vermeintlich „leichte“ Literatur wissenschaftlich zu erfassen. Dazu stellt Suerbaum die Frage, ob nicht schon Macbeth als Kriminalliteratur gelten

⁷² Siehe Gerd Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974, S. 94 – 104

⁷³ Ebd., S. 86 – 88

könnte, und führt dies aus⁷⁴. Die Antwort ist nein, wie er dann in einem Vergleich mit Agatha Christie und ihrem Roman „*Hercule Poirots Christmas*“ beweist⁷⁵. Nach der unvermeidlichen Geschichte des Kriminalromans und der Analyse der frühen Formen (Poe, Collins und andere bereits genannte Schriftsteller), geht es dann über A. Conan Doyle hin zu den Fragen der Form. Im Kapitel „Schema und Variation“ stellt Suerbaum die Konstruktionsformen der klassischen Detektivgeschichten auf. Im Gegensatz zu Nusser etwa, beschäftigt sich Suerbaum ausgiebig mit Agatha Christie, da sie vielen Rezensenten und Kritikern als die Schema-Königin schlechthin gilt⁷⁶. Diesem Verdacht nach heißt es, die Schriftstellerin hätte eine Matrix geschaffen, nach welcher jedes ihrer Werke geschrieben sei – eine Art Variation auf ein Thema. Dennoch widmet er sich auch der Tatsache, dass Christie eine große Zahl von Detektiven verwendet, im Gegensatz zu den meisten ihrer Kollegen. Außerdem analysiert er hier auch die bereits erwähnte Zeitgenossin Christies, Dorothy L. Sayers, mit ihrem adeligen Detektiv Lord Wimsey.⁷⁷

Im weiteren Verlauf des Buches stellt Suerbaum auch den amerikanischen *hard boiled* Krimi vor, exemplarisch dafür sollen eben Dashiell Hammet mit den Detektiven Nick und Nora Charles stehen, sowie Raymond Chandler und Mickey Spillane als Vertreter von Kommerzliteratur. Bei Spillane führt Suerbaum sogar aus, dies sei ein Autor von schlechten Romanen, bzw. „Primitivkrimi“⁷⁸. Schlussendlich geht der Autor auch noch auf neuere Formen des Kriminalromans ein.

Ein weiterer Autor, den ich bei meiner Analyse zu Rate ziehe, ist **Jochen Vogt**. Beim UTB-Verlag, einer Arbeitsgemeinschaft mehrerer internationaler Verlage, gab er 1971 ein zweibändiges Werk heraus: „*Der Kriminalroman; zur Theorie und Geschichte einer Gattung*“, welches sich mit Theorie und Geschichte der Gattung Kriminalroman beschäftigt. Im Gegensatz zu Peter Nusser und vorhin erwähntem Ulrich Suerbaum ist Vogt Herausgeber dieses Werkes. Er selbst verfasst nur einige Kapitel hier, sonst ist es

⁷⁴ Siehe Gerd Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974, S. 16 – 21

⁷⁵ Ebd., S. 21 – 29

⁷⁶ Siehe Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 74 - 100

⁷⁷ Ebd., S. 104 - 107

⁷⁸ Ebd., S. 154 - 160

eine Sammlung namhafter Autoren, welche teilweise Literaturwissenschaftler sind, manche sind auch selbst Autoren. So druckt Vogt hier auch Essays zur Kriminalliteratur von Dorothy Sayers, Raymond Chandler, Umberto Eco, Bertold Brecht oder Ernst Bloch ab. Für mich besonders interessant waren die Abschnitte, welche sich mit Christie oder Simenon befassen, wie etwa Hans Altenheins Beitrag: „Ein Traum von Maigret“⁷⁹; Theoretische Ansätze zum Thema Typisierung und Stereotype im Kriminalroman waren allerdings auch hilfreich.

Das jüngste theoretische Werk, welches ich benutzte, ist „*Der Kriminalroman*“ von **Peter Nusser**, in der vierten Auflage aus dem Jahr 2009, erschienen beim Metzler Verlag. Hier ist schon der Sinneswandel zu bemerken, welchen die Forschung im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahrzehnten gemacht hat, wenn es um Kriminalliteratur geht. Auch wenn die anderen drei Theoriewerke ihr Thema durchaus ernst nehmen, beschäftigt sich erst Peter Nusser näher mit einzelnen Strukturelementen des Kriminalromans und verzichtet dafür anfangs auf ausführliche historische Betrachtungen – diese stellt er im Buch hinten. Auch nutzte ich seine Unterteilung der Gattung Kriminalliteratur in zwei Zweige: Detektivroman und Thriller⁸⁰. Das Sachwörterbuch der Literatur von Gero von Wilpert besteht auf einer Dreiteilung der Gattung: Kriminalroman, Detektivroman und Thriller⁸¹. Allerdings kann die vermeintliche Subgattung „Kriminalroman“ nicht als eigenständige Kategorie erklärt werden, sie wird öfters als Oberbegriff benutzt.

Bei Peter Nusser fand sich auch das theoretische Gerüst, um eine Auseinandersetzung mit Typisierungen, Pauschalisierungen und Stereotypen in der Kriminalliteratur möglich zu machen. So erklärt er bereits im ersten Drittel des Buches Theorien über die Gestaltung der Realität und weist auf Theoretiker hin, welche sich mit der Darstellung der Gesellschaft auseinander gesetzt haben. Im Kapitel über die Elemente und Strukturen des Kriminalromans erklärt Nusser die Vorgangsweise der Autoren auch

⁷⁹ Jochen Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Wilhelm Fink Verlag, München 1971. S. 200 - 206

⁸⁰ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 20 - 22

⁸¹ Siehe Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verbesserte und erw. Auflage. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2001, S. 436

anhand der Unterschiede zwischen dem Detektivroman und dem Thriller – vor allem die Reihenfolge wichtiger Geschehnisse ist für ihn unterschiedlich. Er widmet sich auch dem Figurenspektrum des Detektivromans, inklusive dem *Sidekick* (z.B. Watson bei Holmes oder Hastings bei Poirot) und der stets korrekten, aber ineffizienten Polizei. Gerade hier geht es am meisten um mein Thema, die Typisierung der handelnden Personen, wie sie zustande kommt und mit welchen literarischen Mitteln sie erreicht wird. Nusser beschäftigt sich auch mit der Tatsache, dass gerade bei Christie das Konstruktionsschema der Gesellschaft, in welcher die Handlung stattfindet, immer wieder dasselbe ist. Er meint, dass die Autorin ihre Fälle meistens in die englische *middle class* platziert, um dann mit bekannten Schemata der Verwandtschaft, Freundschaft, Liebe und Hass das Rätsel des jeweiligen Romans darzustellen⁸².

Wenn es um die Stereotypisierung bei Kriminalromanen geht, dann behandelt Nusser Agatha Christie in einem bezeichnenden Kapitel namens „der pointierte Rätselroman“. Hier geht er vor allem auf die Gründe für den Erfolg Christies ein und meint, dass es sich vor allem um die ausgewogene Mischung von einzelnen Elementen handelt – Verrätselung, Ermittlung und Auflösung sind die gleichmäßig verteilten Zutaten, aus welchen fast alle Romane der Autorin bestehen⁸³. Allerdings geht er auch auf Ängste und Erwartungen des anvisierten Publikums ein; so meint er, dass die gesellschaftliche Situation Englands nach dem Ersten Weltkrieg die perfekte Atmosphäre für die Rezeption solcher Romane war. Die *middle class*, von den Gräueln des Krieges erschüttert und von der neuen Zeit verunsichert, wünschte sich nichts sehnlicher als eine Wiederherstellung der „heilen“ Vorkriegswelt mit festen Hierarchien, klaren Wertvorstellungen und einfacheren Verhältnissen⁸⁴. Somit wird ausgeführt, dass eine Literaturart, bei welcher am Ende alles wieder so wird wie es am Anfang der jeweiligen Romane war, dem typischen Leser besonders genehm war. Die Typisierungen geschehen hier nicht nur im Falle von Fremden, sondern durchaus auch im sonstigen Personenregister.

⁸² Siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 18-19

⁸³ Ebd., S. 97

⁸⁴ Ebd., S. 98

Der geschichtliche Teil ist bei Peter Nusser ähnlich geraten, wie bei den anderen Autoren, mit der gleichen Abfolge der Entwicklungsstadien der Kriminalliteratur. Am Ende des Werkes bietet er eine Analyse der Neuansätze des Kriminalromans, sowie sozialpsychologische Erklärungen zu Detektivroman und zu Thriller.

2.2.1. Gattungsdifferenzierung

Zunächst sollte innerhalb der Gattung Kriminalliteratur zwischen den einzelnen Strömungen unterschieden werden. In seinem hervorragenden Buch „*Der Kriminalroman*“ führt Peter Nusser die Unterscheidung zwischen den beiden Polen dieser Literatur aus; die eine Seite ist die am häufigsten untersuchte Subgattung des **Detektivromans**. Diesem stellt Nusser den **Thriller** entgegen, in welchem es vielmehr um die inhaltlichen Vorgänge geht und nicht – wie bei Ersterem – um die Aufklärungsarbeit, welche in der Regel nach dem Stattfinden des Verbrechens beginnt:

„Der Detektivroman bzw. die Detektivverzählung sind inhaltlich dadurch gekennzeichnet, dass sie die näheren Umstände eines geschehenen Verbrechens (fast ausschließlich des Mordes) im Dunkeln lassen und die vorrangig intellektuellen Bemühungen eines Detektivs darstellen, dieses Dunkel zu erhellen.“⁸⁵

Diese Unterscheidung – und weitere, in welche Nusser bereits im Einleitungskapitel einführt – ist auch der Leitgedanke bei der Absteckung meines Forschungsfeldes gewesen. Der Wahl Christies und Simenons wohnte die Entscheidung inne, mich mit der Untergattung Detektivroman auseinander zu setzen. Ein weiterer Grund für meine Wahl war die Ablehnung, welche die deutschsprachige Literaturkritik, aber auch die deutschsprachige Presse (abseits des Boulevards) der gesamten Kriminalliteratur entgegenbringt.⁸⁶ Im Gegensatz zur englischen Literaturkritik, welche sich bereits in der Zwischenkriegszeit ernsthaft mit dem Kriminalroman befasste, war es im deutschsprachigen Raum erst in den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts zu wissenschaftlichen und umfassenden Abhandlungen gekommen⁸⁷. Der Vorwurf der Trivialität verfolgte die Auseinandersetzung mit der Kriminalliteratur bis in die Siebzigerjahre des vorigen Jahrhunderts, in der DDR dauerte es noch länger, bis dieser Gattung eine eigene Existenz in der Literaturwissenschaft „erlaubt“ wurde. Erste

⁸⁵ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S 3

⁸⁶ Vgl. Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 9 - 12

⁸⁷ Siehe Gerd Egloff: *Mordrätsel oder Widerspiegelung der Gesellschaft?* In Erhard Schütz [Hrsg.]: *Zur Aktualität des Kriminalromans*. Wilhelm Fink Verlag, München 1978, S. 59

Theoretiker, welche sich mit diesem Phänomen auseinander setzten waren Ernst Bloch und Richard Alewyn⁸⁸.

Was den **Thriller** als Subgattung des Kriminalromans betrifft, so gibt es laut Nusser eine weitere wichtige Differenzierung, welche dem Thriller immanent ist – jene zwischen Heftromankrimi und Spionageroman⁸⁹. Manche Theoretiker stellten den Spionageroman als eigene Subgattung des Kriminalromans dar – vor allem angesichts des Kalten Krieges und der großen Menge an Romanen, welche dadurch inspiriert wurden, ist dies ein möglicher Weg. Man denke hier nur an Ian Flemings James Bond – Reihe und unzählige Epigonen. Dennoch handelt es sich um dieselben Handlungs- und Schreibmuster, welche den Spionageroman als eine Art des Thrillers ausweisen. Jedenfalls kann man sagen, dass die Machart des Thrillers mehr auf Spannung, Wendungen und andere Elemente acht gibt, als es der klassische Detektivroman benötigt. So sind Auto-, Flugzeug-, Kutschen- oder auch Bootsjagden alle wesentliche Elemente des Thrillers. Eine weitere inhaltliche Unterscheidung ist nicht zu übersehen: wo der Privatdetektiv kaum selbst in ein physisches Fahndungsgeschehen eingreift und dieses lieber der örtlichen Polizei überlässt, ist der Held (sehr selten die Heldin, vielleicht Lara Croft im PC-Spiel / Film / Roman oder Modesty Blaise als Comicfigur) im Thriller am Überwältigen des Übeltäters entscheidend beteiligt. Auch das Überwältigen ist ein Element, das im Gegensatz zum Entlarven im Schema des Detektivromans steht⁹⁰. Somit müssen die Helden des Thrillers also auch über die entsprechenden physischen Eigenschaften verfügen – ein Hercule Poirot, der sogar frische Luft verachtet, wäre hier im großen Nachteil. Weiters ist zum Thriller – vor allem zum Spionageroman – anzumerken, dass die zentrale Frage des Detektivromans, das *whodunit*, hier überhaupt keinen großen Wert besitzt. Auch die Frage nach dem Wie des Verbrechens ist oft zweitrangig; das temporeiche Verfolgen und Fangen des Übeltäters ist hier entscheidend. Dementsprechend verändern sich die Zutaten beim (Spionage)Thriller.

⁸⁸ Siehe Ira Tschimmel: *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1979, S. 7 - 9

⁸⁹ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 50

⁹⁰ Ebd., S. 51

2.2.2. Bausteine des Detektivromans

Der **Detektivroman** ist die vielleicht am stärksten reglementierte Gattung des Kriminalromans; seine Struktur ist in den allermeisten Fällen fest vorgegeben, sodass zunächst der **Mord** (sehr selten ist es eine andere Art des Verbrechens) geschieht. Das ist auch der formal erste Teil des Detektivromans. Es folgen dann die **Fahndung**, beziehungsweise das Sammeln von Fakten und das Auseinandersetzen mit diversen Fährten, richtig oder falsch. Dies ist der analytische mittlere Teil des Detektivromans; der letzte Teil ist dann natürlich die **Auflösung** des Falles, mit Gegenüberstellung von Detektiv und Täter, alleine oder vor dem versammelten Publikum, das meistens im Anfangsteil eingeführt wird.⁹¹ Die von mir gewählten AutorInnen gingen besonders bei der Auflösung unterschiedlich vor: Während Christie bei Poirot meistens alle (noch lebenden) Figuren am Ende versammelt und vom belgischen Meisterdetektiv in allen Einzelheiten den Mord/die Morde erklären lässt, ist Kommissar Jules Maigret – auch seiner Funktion als Polizist entsprechend – meistens alleine mit dem Verbrecher oder in Begleitung seiner Kollegen.⁹² Diese Auflösungsmethode erhielt bei Simenon sogar einen Namen: *La Chansonette* (das Liedchen) nennt er sie in mehreren Romanen, in „*Pietr-le-Letton*“ nimmt sie etwa sieben Seiten ein⁹³.

Nicht nur die Form des Detektivromans ist reglementiert, auch sein Personenregister weist starke Gruppierungstendenzen auf. Es ist fast immer eine geschlossene Gruppe von Personen, welche sich in der Handlung eines Detektivromans befinden; zu diesem Zwecke bedienen sich die Autoren gerne abgelegener oder abgeriegelter Handlungsorte (einsame Insel, Zug, Schiff, Familienzusammentreffen am Landsitz etc.). Agatha Christie verwendet diese Taktik in allen ihren berühmten Romanen: bei „*Death on the Nile*“ kann man dieses Muster von Anfang an befolgen, die Kreuzfahrt auf dem Nil beschränkt die Handlungsbühne auf ein Schiff.⁹⁴ In „*Murder on the Orient Express*“ sagt uns bereits der Titel, dass sich die Geschichte in einem Zug

⁹¹ Vgl. Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 23 - 31

⁹² Siehe etwa Endteile von *Maigret et le Clochard* oder *Maigret à New York*

⁹³ Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977, S. 165 – 172

⁹⁴ Siehe Agatha Christie: *Death on the Nile*. Harper Collins, London 2001

ereignet.⁹⁵ Dieser bleibt sogar in Jugoslawien in einer Schneeverwehung stecken und schneidet die ProtagonistInnen noch weiter von der Umwelt ab. Christie weist sogar explizit auf diese – für die Entwicklung ihrer Geschichte unabdingbare – Situation hin, indem sie einen Freund Poirots im besagten Zug Folgendes aussprechen lässt:

„All around us are people, of all classes, of all nationalities, of all ages. For three days these people, these strangers to one another, are brought together. They sleep and eat under one roof, they cannot get away from each other. At the end of the three days they part, they go their several ways, never, perhaps, to see each other again.“⁹⁶

Auch Georges Simenon bedient sich einer ähnlichen Strategie, etwa in „*Maigret et le clochard*“, wo er den Mord (hier ist es zunächst ein Mordversuch) im Obdachlosenmilieu geschehen lässt; er liefert sogar die buchstäbliche Bestätigung für die Isolation der Zielgruppe:

„Il y a, entre ces gens-là, plus de solidarité qu’entre ceux qui vivent normalement dans les maisons...“⁹⁷

An mehreren Stellen lässt Simenon so verlauten, dass die Obdachlosen der Stadt eine abgeschlossene Gruppe mit eigenen Gesetzen und Benimmcodes sind. Auch spricht Maigret davon, dass er noch nie einen Mord an einem Obdachlosen erlebt hat, daher nimmt ihn dieser Fall besonders mit. So sagt eine obdachlose Freundin des Opfers Folgendes aus:

„Depuis quinze ans que je vis sur les quais, c’est la première fois que quelqu’un s’attaque à un clochard... D’abord nous sommes des gens inoffensifs, vous devez le savoir mieux que personne...“⁹⁸

⁹⁵ Siehe Agatha Christie: *Murder on the Orient Express*. Harper Collins, London 2007

⁹⁶ Ebd., S. 38

⁹⁷ Georges Simenon: *Maigret et le clochard*. Hachette, Paris 2011, S 121

⁹⁸ Ebd., S 105

Auf diese Art lässt sich das Personenregister übersichtlich gestalten. Laut Peter Nusser werden recht wenige Figuren im Mittelteil des Romans eingeführt (während der Fahndungsphase); wenn welche dazukommen, so kann es sich hier nicht um den Mörder handeln.⁹⁹

Ein weiteres wichtiges Element, welches bei näherer Betrachtung des Detektivromans klassischer Prägung (z. B. Agatha Christie, Georges Simenon, Dorothy Sayers) auffällt, ist die Aufgabe des Detektivs als „Gärtner“ – wie Germanist Richard Alewyn in seiner Funktion als Detektivromanforscher hervorhob. Der Detektiv bringt Ordnung ins Chaos, verwandelt den Haufen undurchsichtiger *clues* aus einer Wildnis in einen geometrischen Garten.¹⁰⁰ Diese Aufgabe scheint mir insofern wichtig, als der geometrische Garten Möglichkeiten von Kontrolle voraussetzt und gesellschaftlicher Ordnung entspricht. Als Gegenstück zu dieser Ordnung steht das Chaotische und Unbekannte, was oft als das Fremde dargestellt werden kann. Somit steht das Fremde (also auch *der* oder *die* fremde Person) für das Unbekannte und das Unberechenbare.

⁹⁹ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 35

¹⁰⁰ Ebd., S. 33

3 Agatha Christie

3.1. Biographischer Umriss Agatha Christies

In ihrer Autobiographie „*Meine gute alte Zeit*“ konstruierte Christie eine gewisse Kontinuität mancher Tatsachen und Vorgänge in ihrem Leben. So beschrieb sie z. B., dass sie den größten Teil ihrer Jugend im Haus ihrer Eltern gelebt hat, welches in Torquay steht; auch betonte sie, dass dasselbe Buch auf ihrem Nachttisch liegt, wie dereinst bei ihrer Mutter¹⁰¹. In dieses Bildnis des konservativen englischen Haushalts passt auch die Beschreibung, welche Christie dem Reglement zukommen lässt, welches im Haus herrschte:

„Servants did an incredible amount of work. Jane cooked five-course dinners for seven or eight people as a matter of daily routine. For grand dinner parties of twelve or more, each course contained alternatives – two soups, two fish courses etc. The housemaid cleaned about forty silver photograph frames and toilet silver *ad lib*, took in and emptied a ‘hip bath’ (we had a bathroom but my mother considered it a revolting idea to use a bath others had used), brought hot water to bedrooms four times a day, lit bedroom fires in winter, and mended linen etc. every afternoon. The parlourmaid cleaned incredible amounts of silver and washed glasses with loving care in a papier-mâché bowl, besides providing perfect waiting at table.“¹⁰²

Zu dieser Beschreibung gesellt sich (vor allem in den Ausführungen über Christies Jugend und die Kindheit ihrer Tochter) auch die Darstellung der Hausboten als Menschen, die einen untergeordneten Platz in der Gesellschaft Englands zur Jahrhundertwende einnahmen, gleichzeitig ob ihrer Fähigkeiten und Fertigkeiten hoch angesehen werden – Christie spricht in ihrer Autobiographie sehr deutlich über die Rangordnung innerhalb der Bediensteten, aber auch über die Bewunderung, welche diese in ihr auslösten. Manche Vorgänge zeugen hier von der Verallgemeinerung, welche man auch bei der Beschreibung von Fremden beobachten kann:

¹⁰¹ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 23

¹⁰² Ebd., S. 27

„Cooks of any seniority were always ‘Mrs.’. Housemaids and parlourmaids were supposed to have ‘suitable’ names – e. g. Jane, Mary, Edith, etc. Such names as Violet, Muriel, Rosamund and so on were not considered suitable and the girl was told firmly, ‘Whilst you are in my service you will be called “Mary”.’ Parlourmaids, if of sufficient seniority, were often called by their surnames.“¹⁰³

Die erste Auslandsreise Christies, welche sie in ihrer Autobiographie ausführlich beschreibt, war eine Reise nach Südfrankreich, welche um das Jahr 1896 stattgefunden haben muss¹⁰⁴. Anscheinend erforderte es die schwache finanzielle Situation der Familie, ab und an für ein halbes Jahr ins wesentlich billigere Ausland zu ziehen und das Haus in Torquay an „reiche Amerikaner“ zu vermieten¹⁰⁵. Von dieser Reise brachten sie eine junge Schneiderin nach England zurück, welche fortan unter anderem für Agathas Französisch zuständig sein wird. In der Autobiographie Christies wird Marie sehr positiv und liebevoll dargestellt, mit gelegentlichen verallgemeinernden Seitenhieben auf ihre Landsleute:

„I was certainly not particularly obedient to her; I don’t think the French have the capacity for enforcing obedience.“¹⁰⁶

Auch wenn man hier die Verwendung der Worte „die Franzosen“ vielleicht nicht überbewerten sollte, neigt Christie in ihrer Autobiographie doch öfters, Pauschalurteile zu fällen. Etwas später erklärt sie, dass Marie den Großteil ihres Lohns ihrer Mutter nach Frankreich schicken ließ, damit ihre spätere Mitgift finanziert wird. Hier wird Christie deutlicher:

„She herself kept a tiny sum. This was to her natural and proper; she was saving up for her *dot*, that precious sum of money that all French girls at that time (and perhaps now, I do not

¹⁰³ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 29 - 31

¹⁰⁴ Ihre Autobiographie ordnet Christie kaum nach Jahreszahlen ein; sie ist in einem sehr unverbindlichen Stil geschrieben.

¹⁰⁵ Siehe Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 66 - 75

¹⁰⁶ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 92

know) industriously put by as a dowry – a necessity for the future, for lacking it they may easily not get married at all.“¹⁰⁷

In diesem Ton geht es auch weiter, eine Klavierlehrerin wird folgendermaßen charakterisiert:

„Fräulein Uder, like most Gemans, was an excellent teacher.“¹⁰⁸

Mit fünfzehn Jahren zogen Agatha und ihre Mutter nach Frankreich, wo ihre Erziehung abgeschlossen werden sollte; ihre Mutter hatte eine passende Internatsstelle für Agatha gefunden und kehrte daraufhin nach England zurück. Agatha wird die nächsten zwei Jahre in Paris verbringen.¹⁰⁹ Hier nahm sie Musikstunden, besonders Klavierstunden und versuchte sich als Musikerin und Poetin. Nach der Rückkehr schrieb Agatha bereits Kurzgeschichten, welche sie nicht veröffentlichte.

Die ersten Eindrücke des Orients bekam Agatha Christie noch als junges Mädchen; von gesundheitlichen Sorgen geplagt, entschließt sich ihre Mutter Clara im Jahre 1907, eine dreimonatige Reise nach Ägypten zu machen. Agatha begleitete Clara und wurde im Kairoer Gezirah Palace Hotel auch in die Gesellschaft eingeführt.¹¹⁰ Diese Reise wurde von Christie durchaus als Beginn ihrer Liebe für den Orient beschrieben, auch wenn es sich hier noch um europäisierte Vergnügungen ging:

„Cairo, from the point of view of a girl, was a dream of delight. We spent three months there, and I went to five dances every week. They were given in each of the big hotels in turn. There were three or four regiments stationed in Cairo; there was polo every day; and at the cost of living in a moderately expensive hotel all this was at your disposal.“¹¹¹

¹⁰⁷ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 94

¹⁰⁸ Ebd., S. 100

¹⁰⁹ Laura Thompson: *Agatha Christie. Das faszinierende Leben einer großen Kriminalschriftstellerin*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 72

¹¹⁰ Ebd., S. 81 - 85

¹¹¹ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 172

Der Genuss typisch englischer Kultur in der Kolonie wird also von Christie als Haupterinnerung an diese erste Ägyptenreise beschrieben.

In Oktober 1912 traf Agatha ihren späteren Mann Archibald Christie, einen Jungoffizier der Royal Field Artillery. Christie war ein Jahr älter und hatte kein Geld; er träumte von einer Karriere als Militärpilot, was sich auch erfüllen sollte – er wurde einer der ersten 250 Piloten in England überhaupt¹¹². Das Paar heiratete zu Weihnachten 1914, etwas überraschend, da Archie in den Ersten Weltkrieg ziehen musste¹¹³. Im Ersten Weltkrieg diente Archie in der Royal Airforce, während Agatha mehrere Hilfsjobs annahm, unter anderem als Apothekerhelferin und als Krankenschwester in Rehabilitationslazaretten für Kriegsverwundete. Nach dem Krieg versuchte das Ehepaar in London Fuß zu fassen, was nicht immer reibungslos verlief, vor allem wegen Geldsorgen. Ihre ersten Bücher schrieb Christie durchaus mit dem Hintergedanken, Geld damit zu verdienen – „*The Mysterious Affair at Styles*“ erschien so im Jahre 1920, gefolgt von „*The Murder on the Links*“ (1923) und „*The Man in the Brown Suit*“ (1924)¹¹⁴.

Jahre später bot sich eine weitere Reisegelegenheit; das junge Paar wurde von einem Geschäftspartner auf eine Weltreise in die britischen Dominions mitgenommen, welche Südafrika, Australien, Kanada und Neuseeland inkludierte.¹¹⁵ Viele Eindrücke, welche Agatha von dieser Reise mitnahm, werden sich in ihren späteren Romanen niederschlagen. Nach der Rückkehr wurde es für Archie immer schwieriger, einen Job zu finden; Agatha schrieb weitere Romane, während sich ihr Mann mehr und mehr im gesellschaftlichen Leben vergnügte. Sie zogen sogar in ein neues Haus, damit Archibald seiner neuen Leidenschaft, dem Golf, frönen konnte. Auch die Geburt der Tochter Rosalind 1919 änderte nichts an der wachsenden Entfremdung der Eheleute. Nach einigen Jahren des Nebeneinander-Lebens eröffnete Archie Agatha, dass er sich in seine

¹¹² Laura Thompson: *Agatha Christie. Das faszinierende Leben einer großen Kriminalschriftstellerin*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 87 - 88

¹¹³ Ebd., S. 110 - 111

¹¹⁴ Siehe Gerd Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974. S. 122

¹¹⁵ Siehe Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 294 - 297

Sekretärin verliebt hatte und mit dieser ein neues Leben starten wollte. Zur etwa gleichen Zeit erschütterte auch der Tod der geliebten Mutter Clara Miller die Welt der Schriftstellerin. Agatha verschwand auf zehn Tage ohne jede Spur, ließ sogar das siebenjährige Kind zurück und wurde dann in einem Kurhotel in Harrogate aufgegriffen, ohne Erinnerung an die letzten zehn Tage¹¹⁶.

Es folgten die Scheidung (erst 1928, zwei Jahre nach der Trennung) und viele Reisen, da Christie nun mit Poirot genügend Geld einnahm, um sich ein angenehmes Leben gestalten zu können. Die erste Reise führte sie nach Bagdad mit dem Simplon-Orient-Express, eine Reise, welche sich später im Roman „*Murder on the Orient Express*“ (1934) niederschlagen sollte.

Eine weitere Reise in den Orient brachte Agatha Christie mit dem vierzehn Jahre jüngeren Archäologen Max Mallowan zusammen. Nach längerer Wartezeit willigte sie ein, Mallowan zu heiraten, die Hochzeit fand in September 1930 in Schottland statt¹¹⁷. Diese Ehe wurde sehr glücklich und hielt stand, auch weil Christie und Mallowan die Leidenschaft für Archäologie verband. Die Zeit zwischen den Jahren 1932 und 1947 brachte für Christie einen schriftstellerischen Erfolg nach dem anderen. Einige der berühmtesten Titel aus dieser Zeit sind eben „*Murder on the Orient Express*“ (1934), „*Three Act Tragedy*“ (1935), „*Death on the Nile*“ (1937) oder „*Evil under the Sun*“ (1941). Sie veröffentlichte weiterhin mehrere Bücher pro Jahr; viele davon – vor allem jene mit exotischen Schauplätzen – waren direkt von den archäologischen Expeditionen ihres Mannes beeinflusst, bei welchen Christie ja auch mitgearbeitet hatte. Auch das Personenregister war oft von ihren Reisen in den Orient inspiriert¹¹⁸. Der Roman „*Three Act Tragedy*“ wurde zu einem veritablen Verkaufsschlager – gleich 10.000 Stück wurden alleine im ersten Jahr nach dem Erscheinen verkauft¹¹⁹.

¹¹⁶ Charlotte Tümppler [Hg.]: *Agatha Christie und der Orient*. Scherz Verlag, Bern 1999. S. 23

¹¹⁷ Heidi Elsenhuber: *Agatha Christie. Ihr Leben, ihre Werke, ihr Genre*. Diplomarbeit Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Juni 2003, S. 15

¹¹⁸ Siehe Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 482 - 483

¹¹⁹ Heidi Elsenhuber: *Agatha Christie. Ihr Leben, ihre Werke, ihr Genre*. Diplomarbeit Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Juni 2003, S. 17

Während des Zweiten Weltkriegs engagierte sich Christie wieder an der Heimatfront und arbeitete als Helferin in einem Krankenhaus in London; das Bücherschreiben diente als Ablenkung von den Kriegsgräueln. Im Jahre 1943 wurde zum ersten Mal ein Roman von Christie als Bühnenstück aufgeführt – „*Ten Little Niggers*“ (geschrieben 1940) markierte somit den Beginn ihrer zweiten Karriere als Bühnenautorin¹²⁰. Im Jahre 1952 wurde dann das längst gespielte Theaterstück aller Zeiten – Agatha Christies „*Mousetrap*“ in London uraufgeführt.

Ab 1949 begann Max Mallowan mit den wichtigsten Ausgrabungen seiner Laufbahn, in Nimrud, Irak – die Expedition sollte 10 Jahre dauern und Christie viele Impulse für ihre Romane geben. Die Verkaufszahlen für Christies Romane stiegen, die Erstauflage von „*A Murder is Announced*“ verkaufte sich 1950 50.000 Mal¹²¹. Im Jahre 1957 kauften Hollywoodproduzenten die Rechte auf Christies Stück „*Witness for the Prosecution*“ (geschrieben 1953.). Unter der Regie von Billy Wilder liefen Charles Laughton und Marlene Dietrich zur Höchstform auf, der Film wurde ein weltweiter Hit¹²².

Es häuften sich weitere Erfolge, im Theater wie im Buchhandel. Christie wurde mit vielen Preisen bedacht, ihr Mann wurde im Jahre 1963 für seine archäologischen Erfolge in den britischen Ritterstand erhoben. Christie selbst wurde dann 1971 zur DCBE erhoben (Dame Commander of the British Empire). Im Jahre 1961 entstand die erste von mehreren Verfilmungen der Mrs. Marple Bücher, „*4.50 from Paddington*“ mit Margaret Rutherford in der Hauptrolle – bis heute ein mehrmals pro Jahr gezeigter Fernsehhöhepunkt im deutsch- wie englischsprachigen Fernsehen¹²³.

Ihren letzten Roman, „*Postern of Fate*“ schrieb Christie im Jahre 1973 – ein Herzanfall im Herbst hinderte sie an weiteren Veröffentlichungen. Sie starb im Jänner 1976, ihre Autobiographie wurde gemäß ihren Wünschen ein Jahr später veröffentlicht.

¹²⁰ Heidi Elsenhuber: *Agatha Christie. Ihr Leben, ihre Werke, ihr Genre*. Diplomarbeit Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Juni 2003, S. 18

¹²¹ Ebd., S. 19

¹²² Ebd., S. 21

¹²³ Ebd.

3.2. Agatha Christies Detektive

3.2.1, Hercule Poirot

Bei der Lektüre etlicher Romane Agatha Christies, welche den belgischen Exzentriker-Detektiv Hercule Poirot zur Hauptfigur haben, fällt auf, dass sich in vielen Erzählsträngen eine (scheinbar) beliebige Figur darüber mokiert, äußert oder aufregt, dass Poirot ein Franzose sei. In manchen Situationen sind es der Täter oder die Täterin, welche im Moment der Aufdeckung durch Poirot eine letzte Giftspitze in dessen Richtung abschießen; in anderen sind es beiläufige Bemerkungen oder auch Kommentare seitens der mit (oder gegen) Poirot arbeitenden Polizisten, welche auf seine Eigenschaft als Ausländer hinweisen. Manchmal sind es auch Freunde von Poirot, die ihn – neckisch oder ernst – in Frankreich ansiedeln. Einer dieser Freunde, Henry Bonnington, vergleicht so in einer Erzählung die Küche in Poirots vermeintlicher Heimat mit jener Englands:

„None of your French kickshaws now. Good well-cooked English food.“¹²⁴

Agatha Christie hatte in die meisten ihrer Poirot-Geschichten den wiederkehrenden Scherz eingebaut, in dem der belgische Privatdetektiv ob seiner Aussprache des Englischen und Kleidung zu einem Franzosen erklärt wird; daraufhin musste er dann – oft bereits resigniert – seine wirkliche, nicht französische Herkunft beteuern. Um den Effekt zu verstärken, ließ sie den sonst sehr perfektionistischen, fast manisch veranlagten Detektiv ein eher nachlässiges Englisch sprechen. Seine Sätze sind oft Fehlkonstruktionen, welche unweigerlich auf seine französischsprachige Herkunft hinweisen und er benutzt immer wieder Brocken des Französischen, um seine Emotionen auszudrücken, vom gelegentlichen „Eh voila!“ über „voyons!“ bis hin zu den obligatorischen „cher ami“ und „n’est ce pas“.

Eines der Hauptmerkmale eines genialen Detektivs ist seine Isoliertheit von der „Gesellschaft“ die ihn umgibt; diese wird meistens durch exzentrische Gewohnheiten,

¹²⁴ Agatha Christie: *The Adventure of the Christmas Pudding*. Fontana Books, Glasgow 1980, S.158

außergewöhnliche Vorlieben und manchmal auch sein Junggesellenleben verdeutlicht.¹²⁵ So erschuf Arthur Conan Doyle seinen Sherlock Holmes gleich mit mehreren Vorlieben und Eigenschaften, welche ihn von den gewöhnlichen Menschen unterscheiden – am stärksten fällt hier wohl Holmes' Genuss von Kokain und Morphinum in Zeiten der Langeweile.¹²⁶ Sowohl Holmes, als auch Agatha Christies Poirot sind unverheiratet, Dorothy L. Sayers' Lord Peter Wimsey, genauso. Der einzige vergleichbare verheiratete Detektiv wäre eigentlich Dashiell Hammetts Nick Charles – seine Abenteuer fallen aber mehr in das Subgenre der *hard-boiled detectives*, während die drei vorhin erwähnten, allesamt englischen Detektive (Charles ist Amerikaner) eher zur alten Schule des *Golden Age* gehören.

Bei Hercule Poirot handelt es sich also um eine Abwandlung bereits existierender Meisterdetektive – Dupin und Holmes waren erwiesenermaßen Paten für den belgischen Detektiv. Die Motivation Poirots, der vor seiner Ankunft nach England mit dem Flüchtlingsstrom im Ersten Weltkrieg Polizist in Belgien war, ist die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung nach einem Verbrechen. Sein ganzes Wesen ist in diese Richtung geschaffen: exzentrisches Auftreten, Symmetrie in der Kleidung, Ordnung als höchstes Lebensprinzip.¹²⁷ Die literarische Vorgehensweise Christies, um diesen Eindruck zu schaffen und verstärken ist denkbar simpel – sie besteht in der Verwendung eines alten, bereits bei Dickens erfolgreichen Rezeptes, der Überhöhung. So wird immer wieder betont, wie fremdländisch, geckenhaft oder auffällig der belgische Detektiv ist, um ihn vom Rest des Figurenkabinetts abzugrenzen. Damit kann er in einer sehr rigide und straff organisierten Gesellschaft, wie es die englische ist, die Formen umgehen, welche für einen Engländer aus gesellschaftlichen Gründen nicht denkbar wären.¹²⁸ Um diese Tatsache zu verdeutlichen wird der Sidekick Poirots, Arthur Hastings wiederum als Prototyp der englischen Gesellschaft eingesetzt.

¹²⁵ Siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 42

¹²⁶ Siehe Arthur Conan Doyle: *The Sign of Four*. Penguin Classics, London 2001

¹²⁷ Siehe Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 84 - 85

¹²⁸ Siehe Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 84 – 87

Die notwendigen kriminologischen Fähigkeiten holte sich Poirot, wie uns Christie mehrmals mitteilte, vor dem Ersten Weltkrieg im Dienste der belgischen Polizei¹²⁹. Auf seine Vergangenheit bei der belgischen Polizei wird vor allem in den frühen Poirot-Geschichten des Öfteren hingewiesen. In „*The Murder at the Links*“ etwa erscheinen etliche französische Polizisten und Detektive, welche sich an Poirot aus früheren Ermittlungen erinnern. Oft wird ein nicht näher erklärter Fall erwähnt, in welchem Poirot als Polizeidetektiv agierte. Der Detektiv selbst erinnert sich in dieser Geschichte an eine aktuell verdächtige Frau, deren Gesicht er aus seiner Polizeivergangenheit kennt.¹³⁰

¹²⁹ Agatha Christie: *Poirots Early Cases*. Fontana Books, Glasgow 1979, S. 113 - 125

¹³⁰ Siehe Agatha Christie: *The Murder on the Links*. Harper Collins, London 2000, S. 94

3.2.2. Tommy & Tuppence Beresford

Ihre beiden Detektive benutzt Christie in fünf Romanen und fünfzehn Kurzgeschichten¹³¹. Erstmals treten sie auf in Christies zweitem Roman, „*The Secret Adversary*“, erschienen im Jahre 1922 – es handelt sich dabei um einen jungen arbeitslosen Exsoldat, der nach dem Ende des ersten Weltkriegs gemeinsam mit seiner Jugendfreundin eine Detektivagentur gründet, um ihrer Geldnot zu entkommen¹³².

Je nach dem Zeitrahmen der Handlung, setzt Christie das verheiratete Paar, welches später auch Zwillinge bekommt, als Detektive oder Spione ein. Für die Geschichten, welche sich um dieses Detektivpaar ranken, ist ein schnellerer Ablauf charakteristisch, sowie mehr komödiantische Einfälle und ein allgemein leichter Erzählton. Die Figuren wurden in den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts in einer hoch beachteten britischen Fernsehserie verarbeitet, Tuppence wurde von Francesca Annis gespielt. Im Gegensatz zum ewig gleich alten belgischen Detektiv, altern Tommy und Tuppence mit der Zeit.

Während Poirot – wie eingangs erklärt – immer wieder sein vermeintliches Französischsein vorgeworfen wird und somit eine immer wiederkehrende Instanz in seinen Erzählungen geschaffen wurde, gibt es diese Erleichterung bei den Beresfords nicht. Hier sind also die Verallgemeinerungen eher nur in Richtung Zeugen oder sonstiges Personenregister zu suchen.

¹³¹ Vgl.: <http://uk.agathachristie.com/christies-work/detectives-and-sidekicks/tommy-and-tuppence/>, zuletzt eingesehen am 23.7.2012

¹³² Heidi Elsenhuber: *Agatha Christie. Ihr Leben, ihre Werke, ihr Genre*. Diplomarbeit Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Juni 2003, S. 32

3.2.3. Superintendent Battle

Zwischen 1925 und 1944, benutzt Agatha Christie die Figur des Superintendenten Battle in fünf Romanen. „*The Secret of Chimneys*“ ist die erste Gelegenheit, bei welcher Battle die Bühne betritt, die restlichen Romane lassen ihn in einem ähnlichen Setting ermitteln. In „*Cards on the Table*“ (1936) arbeitet er sogar gemeinsam mit Hercule Poirot und zwei weiteren Christie-Detektiven zusammen.

Battle ist eine der ephemersten Figuren in Agatha Christies Romanuniversum: wir wissen sehr wenig von ihm, nicht mal seinen Vornamen erwähnt die Autorin. Aus den Romanen kommt hervor, dass er ein intelligenter, schweigender Polizist ist, welcher als Rätsellöser alleine stehen kann – nicht wie Inspector Japp oder Hastings, die immer als Stichwortlieferanten für Poirot dienen müssen. Eine nähere Charakterisierung von Battle bleibt Christie allerdings schuldig – die Fälle, welche er löst, haben meistens mit internationalen Spionage- und Politikaffären zu tun. Im von mir gewählten Roman „*The Secret of Chimneys*“ gibt Battle allerdings eine wichtige Beschreibung von Christies Lieblingsumgebung für Mord – von den „*upper classes*“:

„You see, the majority of the people are always wondering what the neighbors will think. But tramps and aristocrats don't – they just do the first thing that comes into their heads, and they don't bother to think what anyone thinks of them. [...] I've always found the upper classes the same – fearless, truthful and sometimes extraordinary foolish.“¹³³

Wenn man die beliebtesten Werke Christies betrachtet, könnte man diese Aussage wie eine Formel für die Romanschreibung dieser Autorin nehmen, da sich fast in jeder Geschichte Lords und Ladys finden, welche genauso agieren, wie Battle sie hier beschrieb.

¹³³ Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 270

3.3. Beschreibungen „Fremder“ bei Christie

Die Konstruktion der Gesellschaft in den Romanen Agatha Christies ist – trotz vieler verschiedener Schauplätze ihrer Romane – fast immer dieselbe; es handelt sich immer um die *middle class* oder die *upper middle class*. In vielen Romanen tritt entweder der Landadel auf oder ist der Adelssitz einer solchen Familie Schauplatz des Geschehens. Der Hochadel oder die Arbeiterklasse kommen so gut wie nie vor, die Bediensteten in den Adels- oder Mittelschichtfamilien spielen ab und an eine Hilfsrolle als Zeugen oder Stichwortlieferanten¹³⁴. Ein Beispieldialog aus dem Kriegsspionageroman „*N or M?*“ verdeutlicht das Selbstbild der Klasse, aber auch der englischen Nation:

„‘The war has certainly robbed us of most of our good restaurant service. Practically all good waiters were foreigners. It doesn’t seem to come naturally to the Englishman‘.

„Bit too servile, that’s why. Bowing and scraping doesn’t come kindly to the English bulldog.“¹³⁵.

Eine weitere Verallgemeinerung betrifft oft die Engländer – ihre angebliche Scheu, direkt und ohne Zeremoniell mit anderen Menschen zu kommunizieren. In der Erzählung „*Triangle at Rhodes*“ ist es der Erzähler, der uns mitteilt, wie die meisten Engländer das Kennenlernen abwickeln:

“Unlike most English people, she was capable of speaking to strangers on sight instead of allowing four days to a week to elapse before making the first cautious advance, as is the customary British habit.”¹³⁶

In „*The Secret of Chimneys*“ wiederum gibt Christie durch den ungenannten Erzähler bekannt, was sie von gut erzogenen jungen Engländern hält:

¹³⁴ Siehe Ira Tschimmel: *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1979, S. 39 - 40

¹³⁵ Agatha Christie: *N or M?* Harper Collins, London 2001. S. 197

¹³⁶ Agatha Christie: *Murder in the Mews*. Pan books Ltd., London 1976, S. 170

„Now, in common with most well-educated young Englishmen, Bill had a pleasant but quite inaudible voice.”¹³⁷

Im selben Roman finden sich Stereotype, Vorurteile, ethnische und andere Ressentiments auf fast jeder Seite. Viele davon sind nationalspezifisch, manche summieren das ablehnende Gefühl gegenüber Fremden im Allgemeinen, wie die Aussage des Hausherrn von Chimneys belegt:

„’Talking to foreigners always makes me so thirsty,’ he explained apologetically. ‘I don’t know why it is’”.¹³⁸

Die Stereotype, welche Christie in ihren Werken einsetzt, unterscheiden sich, wie eingangs erklärt, nach Ziel (Ausländer, Frauen, Klassenunterschiede) oder nach Art der Verwendung. Manche der Zuschreibungen wirken beiläufig und dienen dennoch zur Abbildung der Vorurteile, welche in einzelnen Gesellschaftsschichten herrschen. Andere sind wiederum konkret und beziehen sich auf einzelne Eigenschaften der Angehörigen eines Volkes, einer Ethnie oder einer Klasse. Oft streut Christie auch Seitenhiebe auf bekannte Vorurteile ein, wie zum Beispiel auf die weit verbreitete Meinung, die englische Küche sei ungenießbar. In der Erzählung „*Four-and-Twenty Blackbirds*“ gehen Poirot und sein Freund Henry Bonnington in ein typisch englisches Gasthaus in Chelsea, wo ursprüngliche englische Küche serviert wird. Bonningtons Geschmack wird hier so beschrieben:

„He liked the leisurely atmosphere, he liked the food which was „plain“ and „English“ and „not a lot of made up messes.””¹³⁹

Mit solchen Einwüfen schafft es Christie häufig, einen Allgemeinplatz mit nur einem Satz zu verorten – hier war es die Anspielung auf die Einfachheit der heimischen Küche als Opposition zu den oft als unnötig kompliziert wirkenden Gerichten der *haute*

¹³⁷ Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 54

¹³⁸ Ebd., S. 206

¹³⁹ Agatha Christie: *The Adventure of the Christmas Pudding*. Fontana Books, Glasgow 1980, S. 158

cuisine. Weiters benutzt sie manchmal auch Elemente der Physiognomik – jener „Disziplin“, welche im 19. Jahrhundert gerne untersuchte, wie man aus den Gesichts- und Kopfformen unterschiedlicher Menschen auf deren psychologische Inhalte oder national-ethnische Herkunft schließen könnte. In einem ihrer beliebtesten Romane, „*Murder on the Orient Express*“ wird ein ungarischer Graf wie folgt beschrieben:

„There was no doubt that he was a fine-looking man seen face to face. He was at least six feet in height, with broad shoulders and slender hips. He was dressed in very well-cut English tweeds, and might have been taken for an Englishman had it not been for the length of his moustache and something in the line of the cheek-bone.“¹⁴⁰

In diesem Absatz haben wir also eine Kombination stereotypisierender Zuschreibungen: „English tweeds“ stehen hier für typisch englische Kleidung, eine relativ verständliche Eigenschaft, die weiter nichts bedeuten muss. Wenn sie aber im gleichen Atemzug mit dem langen Schnauzbart und vielmehr mit der Form der Wangenknochen genannt wird und dazu verwendet wird, jemanden sofort aus der möglichen Zugehörigkeit dem englischen Volk auszuschließen, dann gewinnen diese Zuschreibungen an Bedeutung.

¹⁴⁰ Agatha Christie: *Murder on the Orient Express*. Harper, London 2007, S. 159

3.3.1. Beispiele für Typisierungen, Verallgemeinerungen und Pauschalisierungen bei Christie

Laut Peter Nusser sind die Figuren, welche im Detektivroman nicht ermitteln, sondern das Figurenregister darstellen, diejenigen, die am stärksten typisiert werden¹⁴¹. Diesen Figuren wird oft eine dominierende Eigenschaft zugeschrieben, von welcher sie im Verlauf des Romans nicht mehr lassen können, oder dürfen. Dies ist notwendig um die konstruierte Auflösung des Falles möglich zu machen, da sich der Ermittlende (Detektiv oder Polizist) meistens darauf stützt. Daher darf sich der Charakter dieser Figuren nicht allzu sehr verändern, während die Ermittlungen vorangehen, sonst wäre der Detektiv nicht mehr in der Lage, das Rätsel zu lösen, da die Berechenbarkeit der menschlichen Reaktionen ein wichtiges Element der Handlung ist¹⁴².

Aus dem umfangreichen Werkverzeichnis Agatha Christies habe ich mich für drei Romane entschieden, die ich analysieren werde: „*N or M?*“, „*The Murder On The Links*“ und „*The Secret of Chimneys*“. Im ersten der drei genannten Werke handelt es sich um eine Spionageaffäre – Ort der Handlung ist zwar England, die Atmosphäre des zweiten Weltkriegs und der stete Spionageverdacht, welcher auf jedes „verdächtige“ Individuum geworfen wird eignen sich zur Analyse des Textes in unserem Sinne. Der dritte Roman spielt auch in England, in der Sphäre der internationalen Politik. Das mittlere Werk spielt schließlich in Frankreich, was Christie wieder genügend Raum für Typisierungen ihrer Figuren geben sollte. Hier überrascht sie allerdings und baut mehrere Pauschalurteile über Engländer in die Geschichte ein. Von der Erscheinungszeit her ist „*The Murder at the Links*“ als erstes dieser Werke herausgegeben worden, als dritter Roman Christies im Jahre 1923. „*The Secret of Chimneys*“ folgte 1925, „*N or M?*“ erschien 1941. Den meisten Raum werde ich „*Chimneys*“ widmen, da sich hier die meisten Stereotype finden. Zunächst aber möchte ich auf Christies **Autobiographie** eingehen, da hier auch einige Stereotype über Menschengruppen geboten werden, nicht nur „Ausländer“, sondern auch Frauen, Dienstboten und Ähnliches.

¹⁴¹ Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 36

¹⁴² Siehe Ira Tschimmel: *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1979, S. 28

3.3.1.1. „An Autobiography“

In ihrer Autobiographie liefert Agatha Christie etliche Beispiele für Verallgemeinerungen und Pauschalisierungen – neben denjenigen, welche sich auf „klassisch“ Fremde beziehen, gibt es auch solche, die gesellschaftspolitisch anmuten. Hier handelt es sich zum Beispiel nicht um eine Beschreibung fremder Menschen im nationalen oder ethnischen Sinne, sondern um Frauen:

„The position of women, over the years, has definitely changed for the worse. We women have behaved like mugs. We have clamoured to be allowed to work as men work. Men, not being fools, have taken kindly to the idea. Why support a wife? What's wrong with a wife supporting herself? She *wants* to do it. By Golly, she can go on doing it!

It seems sad that having established ourselves so cleverly as the 'weaker sex', we should now be broadly on a par with the women of primitive tribes who toil in the fields all day, walk miles to gather camelthorn for fuel, and on trek carry all the pots, pans and household equipment on their heads, whilst the gorgeous, ornamental male sweeps on ahead, unburdened save for one lethal weapon with which to defend his women.“¹⁴³

Die Mehrzahl („his women“) am Ende dieser Bemerkung lässt vermuten, dass Christie hier aus Erfahrung von ihren Nahost-Reisen spricht, wo sie mit dem Usus des moslemisch geprägten Orients in Kontakt kam, einen Mann mit mehreren Ehefrauen vermählen zu können. Auch wenn Christie ihre Autobiographie stets in einem heiteren, ungezwungenen Ton hält, ist die Häufigkeit, mit welcher sie Gruppen generalisiert, auffällig, ob es sich nun um französische Mädchen, das Personal oder eben Männer- und Frauenrollen geht.

Weitere Beispiele für solche Typisierungen finden sich in der Autobiographie zuhauf; eine besonders konsequente Darstellung ist eine Meinung über Beziehungen zwischen Männern und Frauen, zu welcher sich die Autorin hinreißen lässt:

¹⁴³ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 134

„According to an elderly doctor friend of mine, a man looks at every woman he meets and wonders what she would be like to sleep with [...]. They don't consider a woman as a possible wife.

Women, I think, quite simply try on, as it were, every man they meet as a possible husband“¹⁴⁴

Es fehlt aber nicht an Zuweisungen im Bereich der fremden Völker; besonders lapidar ist Christies erste Meinung vom Balkan in ihrer Autobiographie:

„When, in far off Serbia, an archduke was assassinated, it seemed such a faraway incident – nothing that concerned us. After all, in the Balkans people were always being assassinated. That it should touch us here in England seemed quite incredible – and I speak here not only for myself but for almost everybody else. Swiftly, after that assassination, what seemed like incredible storm clouds appeared on the horizon. Extraordinary rumours got about, rumours of that fantastic thing – *War!* But of course that was only the newspapers. No civilised nations went to war.“¹⁴⁵

Mit diesen Worten läutet Christie das Kapitel ihrer Autobiographie über den Ersten Weltkrieg ein. Das Ende des Ersten Weltkriegs beschreibt sie ähnlich beiläufig, samt Allgemeinplätzen über Engländer und Franzosen:

„One day at the business school where I took my courses the teacher stopped the lesson, went out of the room and returned, saying ,Everything ended for today. The War is over! [...]

I went out in the streets quite dazed. There I came upon one of the most curious sights I had ever seen – indeed I still remember it, almost, I think with a sense of fear. Everywhere there were women dancing in the streets. English women are not given to dancing in public: it is a reaction more suitable to Paris and the French.“¹⁴⁶

Im Weltreisekapitel, welches in der Autobiographie folgt, beschert uns Christie einige weitere Einsichten über „Typen“ von Menschen, welche ihr begegneten. Oft

¹⁴⁴ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 194

¹⁴⁵ Ebd., S. 230 – 231

¹⁴⁶ Ebd., S. 271

handelt es sich dabei um Beschreibungen ihrer Vorstellungen, welche dann auf diese oder jene Art widerrufen wurden – so auch auf Hawaii:

„The Hawaiians themselves were also slightly disappointing. I had imagined them as exquisite creatures of beauty. I was slightly put off to begin with by the strong smell of coconut oil with which all the girls smeared themselves and a good many of them were not good-looking at all.“¹⁴⁷

In einem der späteren Kapitel wird beschrieben, wie das junge Ehepaar Christie eine neue Gouvernante für die etwa sechsjährige Tochter suchte; nachdem ein Experiment mit einem Mädchen aus der Schweiz scheiterte, entschied sich Christie für eine Schottin, mit folgender Begründung:

„I had noticed, now that I saw more of other children and their attendants, that the Scottish seemed to be particularly good with the young. The French were hopeless disciplinarians, and were always bullied by their charges; Germans were good and methodical, but it was not German that I really wanted Rosalind to learn. The Irish were gay but made trouble in the house; the English were of all kinds. I had a yearning for somebody Scottish.“¹⁴⁸

Die lakonische Art, mit welcher Christie diese Urteile als selbstverständlich fällt, wiederholt sich öfters in ihren Werken. Dabei ist es nicht immer so einfach, solche Aussagen als bewusste oder unbewusste Verwendung von Stereotypen hinzustellen. Oft arbeitet Christie mit Clichés, welche dann manchmal von ihr selbst entlarvt werden. Meistens aber sind sie für die Konstruktion der Fälle in ihren Romanen tragend.

¹⁴⁷ Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993, S. 310

¹⁴⁸ Ebd., S. 349

3.3.1.2. „N or M?“

Die allgemeine Befindlichkeit der Gesellschaft, welche sie gerade beschreibt, ist eine der Stärken Christies. Es genügen einige Sätze, um die Hauptfiguren zu charakterisieren – dies passiert beinahe in jedem Roman, wobei es manchmal Ensembleszenen sind, wie z. B. in „N or M?“, wo Tommy Beresford unter falschem Namen in eine Pension am Meer eincheckt, dessen Gäste es auszuspionieren gilt, in der Hoffnung, deutsche Meisterspione darunter zu entlarven. Die Haushälterin, Mrs. Perenna, stellt die anwesenden Gäste in der Pension bereits auf Seite 24 vor und steckt damit perfekt den überschaubaren Handlungsrahmen¹⁴⁹ für die Autorin ab. Diese Art von Vorstellung der Hauptprotagonisten ist für Christie charakteristisch; in „Murder on the Orient Express“ beobachtet Poirot 13 Personen im Speisewagen, gleichzeitig werden damit alle späteren Verdächtigen beschrieben und vorgestellt¹⁵⁰.

In „N or M?“ ist es dann auch die Haushälterin, welche mit den ersten Zuschreibungen bedacht wird. Tommy und Tuppence überlegen gleich nach dem Kennenlernen, welcher Gruppe fremder Personen sie Mrs. Perenna zuschreiben könnten, ohne allzu viel von ihr zu wissen:

„He found himself wondering what her nationality was. Surely not quite English? The name was Spanish or Portuguese, but that would be her husband's nationality, not hers. She might, he thought, be Irish, though she had no brogue. But it would account for the vitality and the exuberance.“¹⁵¹

In etwa vier Sätzen werden hier also die Eigenschaften mehrerer Völker zusammengefasst; derjenige, der sie formuliert, Tommy Beresford, ist der typische Vertreter der britischen *middle class*. Auch wenn Mrs. Perenna also keinen irischen Akzent hat, ist sie doch lebhaft und ausladend – Eigenschaften, die offenbar irisch sein müssen, sonst hätte man sie nicht dorthin verortet. Überhaupt bleiben die Iren in „N or

¹⁴⁹ Agatha Christie: *N or M?*. Harper Collins, London 2001. S.24

¹⁵⁰ Agatha Christie: *Murder on the Orient Express*. Harper Collins, London 2007, S. 38 - 39

¹⁵¹ Agatha Christie: *N or M?* Harper Collins, London 2001. S.24

M?“ Zielscheibe der Zuschreibungen; als die Tochter der Haushälterin, Sheila Perenna, ob der Festnahme ihres deutschen Liebhabers eine fatalistische Haltung einnimmt und glaubt, die englische Polizei würde ihn am Ende ungeachtet seiner Unschuld erschießen, denkt Tuppence folgendes:

„Oh, damn, damn, damn the Irish! [...] Why have they got that terrible power of twisting things until you don't know where you are? If Carl von Deinim's a spy, he deserves to be shot. I must hang on to that, not let this girl with her Irish voice bewitch me into thinking it's the tragedy of a hero and a martyr!“¹⁵²

Hier kommt also auch die Unterstreichung physischer Qualitäten, welche einer Nation zugeordnet werden – „the Irish voice“ als Indikator und Platzhalter für all die Vorurteile über die vermeintlich emotionalen, unbeherrschten Iren. Weitere physiognomisch begründete Urteile über Herkunft eröffnet uns Christie im Moment der Entlarvung des eigentlichen Spions. Tommy kommt durch Zufall dahinter, dass sein neuer Freund aus der Marine der eigentliche Spion ist. In diesem Moment fragt er sich, wieso er nicht früher auf die Idee kam, da die Indizien (Schädelform) ja die ganze Zeit vor seinen Augen standen:

„Haydock replied genially enough. He was intensely the British sailor now – the Prussian officer had disappeared. But Tommy, watching him with a new vision, wondered how he could ever have been deceived. The shape of the head – the line of the jaw – nothing British about them.“¹⁵³

Solche Beispiele finden sich in „*N or M?*“ zuhauf. Einer der Gäste in der Pension Mrs. Perennas – eben der Freund ihrer Tochter – ist ein Chemiker, ein Flüchtling aus Deutschland. Als Tuppence zwecks Informationsbeschaffung – in Tarnung, versteht sich – mit ihm spazieren geht, hört sie vorbeigehende Passanten über den „German“ lästern. Als dieser darob seine Contenance verliert, tröstet sie ihn mit *common sense*:

¹⁵² Agatha Christie: *N or M?* Harper Collins, London 2001, S. 184 - 185

¹⁵³ Ebd., S. 204 - 205

„You can't have it both ways. [...] This country's at war. You're a German. [...] You can't expect the mere man in the street – literally the man in the street – to distinguish between bad Germans and good Germans [...].“¹⁵⁴

An dieser Stelle verrät Christie ein wenig von ihrer Strategie; es ist nicht sie, die Autorin, welche die Allgemeinplätze verwendet, auch nicht der (manchmal anonyme, manchmal bekannte) Erzähler, sondern der kleine Mann auf der Strasse. In fast allen Romanen Christies, welche sich für eine Untersuchung nach Stereotypen eignen, bleibt die Autorin neutral und lässt – oft entgegengesetzte – Meinungen von diversen Figuren vertreten. Ausnahmen zu dieser Regel sind natürlich die Autobiographie und „*The Secret of Chimneys*“, wo sowohl die Häufung der etwa slawenfeindlichen Aussagen, als auch ihre inhaltlichen Vorzeichen kaum Zweifel an der Zustimmung der Autorin zulassen. Die Konzentration auf den „kleinen Mann auf der Strasse“ wiederum kann als strategische Entscheidung gewertet werden: um die breitestmögliche Leserschaft zu erreichen, ist es notwendig, die Meinung der größten Lesergruppe zu widerspiegeln.

Auch dient die Häufung dieser Allgemeinplätze der Bestätigung von Stereotypen, welche hier vorkommen – der Leser weiß, dass die Figuren so denken wie er, weil sie seine Vorurteile aussprechen. Diese in seinem Buch vorzufinden, bedeutet die Garantie, dass auch andere wie er denken. Weitere Spiegelungen der öffentlichen Meinung zu diesem Thema bietet Christie wenige Seiten später. Als sich Tommy in einer parallelen Informationsbeschaffungsaktion mit einem ebenfalls bei Mrs. Perenna weilenden Major der britischen Armee anfreundet, artikuliert dieser die Wünsche vieler Briten im Zweiten Weltkrieg, was das Schicksal deutscher Flüchtlinge in Großbritannien anbelangt:

„ – You take my word for it, this refugee business is dangerous. If I had my way, I'd intern the lot of them. Safety first.

- A bit drastic, perhaps.

- Not at all. War's war. And I've got my suspicions of Master Carl. For one thing he's clearly not a Jew. Then he came over just a month – only a month, mind you – before the war broke out. That's a bit suspicious. [...] Anyone who cared could come over here and pull a long

¹⁵⁴ Agatha Christie: *N or M?* Harper Collins, London 2001, S. 40-41

face and talk about their brothers in concentration camps. Look at that young man – arrogance in every line of him. He’s a Nazi – that’s what he is – a Nazi.“¹⁵⁵

Auf der anderen Seite porträtiert Christie ebenso die Kriegsgegner, hier in Person der Sheila Perenna, Tochter der Pensionsbesitzerin. Bevor es sich herausstellt, dass Sheila und der deutsche Flüchtling ineinander verliebt sind, erklärt sie Tommy ihre Meinung von der allgemeinen Kriegshysterie:

„Yes, I hate patriotism, do you understand? All this *country, country, country!* Betraying your country – dying for your country – serving your country. Why should one’s country mean anything at all?“¹⁵⁶

Bei Christie ist es vielfach der Fall, dass ein Protagonist oder eine Protagonistin von Anfang an die anderen „durchschaut“, so dass er oder sie fortan die meisten Figuren mit einer Art milder, wohlwollender Ironie betrachtet. Mrs. Marple hat Spuren dieser Eigenschaft, auch Antony Cade in „*The Secret of Chimneys*“ ist meistens schnell mit der richtigen Einschätzung seiner Mitmenschen. In „*N or M?*“ ist es Tuppence, deren Rolle sie immer wieder in Situationen führt, in welchen sie (vor allem dem Leser) tiefere Einblicke in die Psyche anderer Figuren gewährt. Als der vermeintliche deutsche Spion Carl von Deinim in einer ob deutscher ziviler Verluste und der Ablehnung, welche ihm als Deutschem in England entgegenschlägt, depressiven Phase ihre Nähe sucht und mit suizidalen Gedanken spielt, so weiß die Agentin gleich die richtigen Worte:

„Naturally we’ve got to call the other side names. They’re doing just the same in Germany. Hundreds of Major Bletchleys – foaming at the mouth. I hate the Germans myself. ,The Germans‘, I say, and feel waves of loathing. But when I think of individual Germans, mothers sitting anxiously waiting for news of their sons, and boys leaving home to fight, [...] and some of the nice kindly German people I know, I feel quite different. I know than that they are just human beings and that we’re all feeling alike.“¹⁵⁷

¹⁵⁵ Agatha Christie: *N or M?* Harper Collins, London 2001, S. 55

¹⁵⁶ Ebd., S. 77

¹⁵⁷ Ebd., S. 123

Indem sie diese Sicht der Dinge einer Hauptprotagonistin erlaubt, beweist Christie, dass es sich bei den in „*N or M?*“ getätigten Verallgemeinerungen nicht unbedingt um die Meinung der Autorin geht, auch nicht um diejenige des/der Erzählers/Erzählerin. Die Stereotype sind hier also ein Teil der geplanten Struktur der Erzählung. Dass Tuppence – trotz des wütenden Krieges und trotz der eigenen Rolle darin – auch für den vermeintlichen Feind Verständnis aufzubringen vermag, dient mindestens zwei Zwecken: Erstens ist es erzähltechnisch notwendig, dass eine der Ermittelnden dem wahrscheinlichsten „offensichtlichen“ Täter menschliche Züge abgewinnt, damit er in der Folge rasch vom Verdacht befreit wird. Auf der anderen Seite ist die vorhin zitierte Textpassage wieder mal sehr breitenwirksam und sichert die Zustimmung des „kleinen Mannes“ im Lesepublikum.

Die inhaltliche und qualitative Ausrichtung der Zuschreibungen im Text variiert je nach dem, wer sie tätigt. Wenn Tommy mit dem echten Spion spricht, gibt sich dieser als alter englischer Marineoffizier Commander Haydock aus. Dieser rühmt sich seiner Taten als Laie in der Spionageabwehr und betont immer, wie sehr er die Deutschen hasst – eine Finte, um die Umgebung in Sicherheit zu wiegen. An einer Stelle diskutiert er mit Tommy, ob die Russen nun aufseiten Großbritanniens in den Krieg treten würden, wie vor dem Naziangriff auf die UdSSR oft herbeigesehnt. Dabei bietet er eine der kürzesten pauschalen Zuschreibungen im Buch:

„The Russkys are as crooked as hell and always have been. Don’t trust’em, that’s what I say.“¹⁵⁸

Ungeachtet der Tatsache, dass es sich um den eigentlichen Spion handelt, der also eine Rolle spielt und diese Aussage aus dieser Rolle heraus tätigt, gelingt es Christie hier wieder, ein verknapptes Pauschalurteil über ein ganzes Volk zu platzieren.

¹⁵⁸ Agatha Christie: *N or M?* Harper Collins, London 2001. S. 131

3.3.1.3. „*The Murder On The Links*“

Der Schauplatz dieser Geschichte ist ein Dorf in Frankreich, von wo aus ein Hilferuf an Poirot gesendet wird – ein reicher Landbesitzer fürchtet um sein Leben. Man würde automatisch erwarten, dass Christie diesen Schauplatz für Typisierungen französischer Bräuche, französischer Sprache und der Franzosen selbst nutzen würde. Die erste Bemerkung, die ausgesprochene Stereotypisierung von Franzosen bringt, kommt allerdings sehr spät im Roman, kurz vor der Auflösung. Ein französisches Mädchen bittet Poirot ihren – fälschlich des Mordes bezichtigten und inhaftierten – Freund vor der Guillotine zu retten, Hastings beschreibt die Szene:

„With a swift gesture she slipped off her chair and knelt before him with an abandonment that was wholly French.

‘Save him, monsieur,’ she cried. ‘I love him so. Oh, save him, save him – save him!’“¹⁵⁹

Zurück zum eigentlichen Plot: Als Poirot und Hastings ankommen, ist Mr. Renault tot und Poirot muss den Fall lösen, gemeinsam mit der französischen Polizei – aus seinen früheren Abenteuern in Belgien kennt er glücklicherweise den ermittelnden *sergent de ville*; es wird angedeutet, dass die zwei bereits 1909 in Ostende zusammen gearbeitet hatten.

Im Zuge der Ermittlungen zeigt sich, dass das Personal und die Dorfbewohner ihre eigene Meinung vom Toten hatten – sie sahen ihn nicht unbedingt negativ, eher exzentrisch, was sie seiner englischen Herkunft zuschreiben. Das Zimmermädchen Francoise etwa meint zur angeblichen Affäre des verheirateten Mr. Renault mit seiner ärmeren Nachbarin Mme Daubreuil:

„One could see that he was on the brink of a crisis of the nerves. And who could wonder, with an affair conducted in such a fashion? No reticence, no discretion. *Style anglais*, without doubt!“¹⁶⁰

¹⁵⁹ Agatha Christie: *The Murder on the Links*. Harper Collins, London 2000. S. 275

Hier zeigt Christie, dass nicht nur in England Vorurteile die Meinung der Menschen beeinflussen. Das französische Zimmermädchen bringt offensichtlich ein moralisch laxes Gebaren in der Öffentlichkeit mit dem Englisch-sein seines Hausherrn in Zusammenhang. Auf der anderen Seite spart die Autorin nicht mit Beschreibungen, welche das Selbstbild der Engländer betreffen; als Hastings mitten in den Ermittlungen Poirot von der lokalen Bahnstation abholen will, ist dieser ob seiner Entdeckungen während eines kurzen Parisaufenthalts entzückt und vergisst daher die vom Adlatus hier als essenziell beschriebene englische Zurückhaltung:

„My cogitations were interrupted by the arrival of the train, and in another moment I was greeting Poirot. The little man was radiant. He beamed and vociferated and, forgetting my English reluctance, embraced me warmly on the platform.“¹⁶¹

Engländer, so will uns Hastings erklären, schütteln einander höchstens die Hände, eine Umarmung verstößt offenbar gegen die Benimmvorschriften. Hastings ist überhaupt der Lieferant von Verallgemeinerungen und Pauschalurteilen, was mit seiner Rolle als Stichwortlieferant und mediokrer Geist neben welchem Poirots Genialität vollends zur Geltung kommt, sehr konform ist. Als sich herausstellt, dass der Sohn des Ermordeten mit der Tochter einer vormals kriminellen – also moralisch minderwertigen – Nachbarin verlobt ist, gleichzeitig aber noch Kontakte zu einer Verflorenen unterhält (einer englischen Bühnenschauspielerin), räsoniert Hastings folgendermaßen:

„Did he fear for this former entanglement of his to come to the ears of Marthe Daubreuil? [...] the thing had been harmless enough, a foolish boy-and-girl affair, and I reflected cynically that the son of a millionaire was not likely to be thrown over by a penniless French girl, who moreover loved him devotedly [...]“¹⁶²

In seinen Überlegungen stellt Hastings hier die Verliebtheit des mittellosen französischen Mädchens also hinter die pekuniären Motive, auch wenn er sich

¹⁶⁰ Agatha Christie: *The Murder on the Links*. Harper Collins, London 2000. S. 40

¹⁶¹ Ebd., S. 179

¹⁶² Ebd., S. 249

gleichzeitig des Zynismus zeugt. Das Selbstbild der Engländer wird kurz darauf von Poirot bestätigt. Hastings hat sich in die Schauspielerin verliebt, glaubt aber, dass diese den Mord begangen hat. In seinem Wunsch, sie zu retten, hindert er Poirot an der Verfolgung und erklärt sich als Gegner des genialen Detektivs. Dies ist im Übrigen wahrscheinlich die einzige Romansequenz mit Hastings, in welcher er Züge einer echten Person trägt und aus seiner *sidekick*-Rolle ausbricht. Am Morgen nach der Konfrontation zwischen der Schauspielerin, Hastings und Poirot erwartet Hastings, von Poirot mit Verachtung bestraft zu werden. Als dieser, obwohl etwas reserviert, weiterhin freundlich bleibt und anbietet, Hastings weiterhin überall mitzunehmen, erklärt der Captain fairerweise, dass er sich ab sofort als „Feind“ des Belgiers fühlt. Poirot vermerkt daraufhin:

„‘You have to the full the English passion for „fair-play“!’“¹⁶³

Die leichte Ironie, mit welcher Poirot hier spricht, wird in den späteren Romanen betonter. Eine Zuschreibung, die Franzosen betreffend, befindet sich noch auf den letzten Seiten; sie bezieht sich auf Poirot (sic!), der die Schauspielerin umarmt, welche mittlerweile mit Hastings liiert ist:

„He broke off, and, darting across the room to where the girl was bending over ministering to Mrs Renauld, he embraced her with Gallic fervour – slightly to my annoyance.“¹⁶⁴

Obwohl wir immer wieder auf die Verwechslung zwischen belgischer und französischer Herkunft Poirots hingewiesen werden, ist es hier inkonsequenterweise ausgerechnet Captain Hastings, der den Fehler macht und das Wort „gallic“ benutzt. Im Englischen wird dieses Wort oft als Allgemeinbeschreibung für alles, was mit Frankreich zu tun hat, verwendet. Man führt dies auf Gallien zurück, den römischen Namen für Frankreich und die umgebenden Länder.

¹⁶³ Agatha Christie: *The Murder on the Links*. Harper Collins, London 2000. S. 262 - 263

¹⁶⁴ Ebd., S. 306

3.3.1.4. „*The Secret of Chimneys*“

In diesem Roman benutzt Christie wieder einmal den abgeschlossenen und abgelegenen Tatort, der in den zeitgenössischen Detektivromanen so beliebt war. Diesmal ist es eines der großen Landsitze in England, ein altherwürdiges Haus namens Chimneys. Die für den Plot wichtige isolierte Gesellschaft erzeugt Christie hier auf zwei Ebenen: erstens räumlich, da Chimneys am Land ist und nicht in der Stadt, wo die Gefahr drohen würde, dass zu viele Figuren vorgestellt werden müssten; auf der anderen Seite handelt es sich hier – dem Landsitz gemäß – wieder mal um die bei Agatha Christie so oft behandelte *upper middle class*, welche sich in der strammen Hierarchie der englischen Klassen sehr scharf (vor allem „nach unten“) abzugrenzen versucht¹⁶⁵. Im Detail geht es hier um die Memoiren eines osteuropäischen Grafen aus dem fiktiven Land Herzoslowakien mit Hauptstadt Ekarest. Einer der Helden, ein junger englischer Reisebegleiter in Afrika namens Anthony Cade, bekommt von einem guten Freund den Auftrag, die politisch sehr brisanten Memoiren des herzoslowakischen Grafen Stylptich nach London zu überbringen, wo er sie an einen bestimmten Verlagsagenten aushändigen sollte, wofür er tausend Pfund erhalten wird. Cade wird als gutaussehend und weltgewandt beschrieben, aber unfähig, einen geregelten Job im Büro zu übernehmen – eine Art Figur, die entfernt an Archibald Christie erinnert, zumal Cade auch als Abenteurer in Afrika und Südamerika beschrieben wird, ein Mann, der in Kriegen und Revolutionen, bzw. in der Armee gut funktioniert; in den alltäglichen Sorgen hingegen scheint er zu versinken¹⁶⁶.

Als Cade den Auftrag annimmt, weiht uns Christie durch ein konspiratives Gespräch zwischen ihrem Helden und seinem Auftraggeber in ihr Bild des Balkanstaates Herzoslowakien ein. Der Graf war für die Königsnachfolge vorgesehen, seine Einsetzung hing allerdings von der Durchsetzungsfähigkeit seiner Verbündeten im Westen ab. Die eine Fraktion am (künftigen) Hof wird von den Amerikanern, die andere von den Engländern unterstützt – all das wegen dem Ölreichtum im Balkanstaat (dies erklärt

¹⁶⁵ Siehe Gerd Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974, S. 33 - 35

¹⁶⁶ Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 7 - 9

„Ekarest“ als Hauptstadt, man denke nur an das Ölreichtum Rumäniens mit der Hauptstadt Bukarest). Der letzte König des Balkanstaates, Nicholas IV starb in einem Aufruhr, als er eine Variété­tänzerin aus Paris heiratete. Die diesbezügliche Situation im Balkanland beschreibt Christie folgendermaßen:

„Nicholas married her in the Cathedral at Ekarest with a couple of unwilling archbishops to do the job, and she was crowned as Queen Varaga. Nicholas squared his ministers, and I suppose he thought that was all that mattered – but he forgot to reckon with the populace. They’re very aristocratic and reactionary in Herzoslovakia. They like their kings and queens to be the genuine article. There were mutterings and discontent, and the usual ruthless suppressions, and the final uprising which stormed the palace, murdered the King and Queen and proclaimed a republic.“¹⁶⁷

Das ist also eine der ersten ausführlichen Beschreibungen der Sitten, Gebräuche und Traditionen Herzoslowakiens, von welchen uns Christie in diesem Roman etliche zukommen lässt. Die Handlung ist – was bei Christie eigentlich selten vorkommt – eher dem Spionagemilieu zuzuschreiben, mit Verfolgungen, nächtlichen Überfällen und Hotelzimmerdurchsuchungen gespickt. Der politische Hintergrund erlaubt es der Schriftstellerin, viele Vorurteile, Zuschreibungen und Stereotype über Balkanländer anzubringen, welche allesamt an die beiläufige, im Kapitel über Christies Leben bereits behandelte Beschuldigung Serbiens für den Ausbruch des Ersten Weltkriegs gemahnen. Es folgen noch viele direkte und indirekte Bilder über die Zustände im besagten Balkanland, über Charaktereigenschaften seiner Bewohner und sogar eine „typische“ balkanische Schädel- und Körperform wird hierbei bemüht – so wird immer wieder von „high Slavonic cheekbones“ gesprochen¹⁶⁸. Eine weitere Benutzung der äußerlichen Körperformen, um die Herkunft eines Menschen zu bestimmen, kommt gegen Ende des Buches, als Anthony eine Gruppe von fremden Verschwörern in Dover belauscht:

¹⁶⁷ Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 18

¹⁶⁸ Siehe Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 221

„Half a dozen men were sprawling round a table. Four of them were big thick-set men, with high cheekbones, and eyes set in Magyar slanting fashion.”¹⁶⁹

Bei der allerersten Erwähnung des betreffenden Staates platziert die Autorin ein kurzes, umfassendes Bild des offenbar sehr negativ besetzten Landes aus dem Mund ihres Helden:

“‘Herzoslovakia?’ he said, with a curious ring in his voice. [...] It’s one of the Balkan States, isn’t it? Principal rivers, unknown. Principal mountains, also unknown, but fairly numerous. Capital, Ekarest. Population, chiefly brigands. Hobby, assassinating kings and having revolutions. Last King, Nicholas IV, assassinated about seven years ago.”¹⁷⁰

Obwohl in Christies Romanen sonst keine offensichtlichen philo- oder antisemitischen Bemerkungen zu finden sind, scheint sie hier der in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts allgegenwärtigen Tendenz anheimzufallen, Juden alle „dubiosen“ Finanzgeschäfte anzulasten. So wird im weiteren Verlauf der Geschichte von einem überaus komplizierten Sachverhalt berichtet: der besagte herzoslowakische Graf lebte in Paris, wo er auch ermordet aufgefunden wurde. In seinen Memoiren befinden sich anscheinend Hinweise auf den Versteckort wichtiger und sehr preiswerter Juwelen, welche mal auf Chimneys gestohlen und danach irgendwo am Landsitz versteckt wurden. Dies wiederum ruft den größten europäischen Juwelendieb, King Victor (lebt ebenfalls in Paris) auf den Plan. Als dann auch über Ölfunde im Land gesprochen wird, meint Anthony, dass das unbedeutende Land bald in aller Munde sein wird:

„I’ve a feeling in my bones, James, that people are getting ready to be interested in that unimportant little country.’

‘What sort of people?’

‘Hebraic people. Yellow-faced financiers in city offices.’”¹⁷¹

¹⁶⁹ Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 332

¹⁷⁰ Ebd., S. 14 – 15

¹⁷¹ Ebd., S. 26

Als die Erzählung sich entfaltet, wird seitens der Regierungsangestellten ein Treffen auf Chimneys organisiert; bei der Vorbereitung zieht man den Hausherrn Lord Caterham ins Vertrauen. Es trifft sich gut, dass der neue Prätendent auf den Thron, Prinz Michael, nach England kommt – man wird auf Chimneys eine Wochenendparty mit Jagd veranstalten, um dem Prinzen englische Unterstützung bei der Machteroberung in Herzoslowakien anzubieten, wenn dieser sich verpflichtet, danach die Ölbohrkonzessionen an Großbritannien zu vergeben. Zu diesem Zweck wird die Party sehr minutiös vorbereitet, einer der Gäste soll ein Vertreter des Ölkonsortiums sein, namens Herman Isaacstein. Als dieser Name auftaucht, wirkt der Hausherr etwas verdutzt:

„'Herman Isaacstein, The representative of the syndicate I spoke to you about.'

'The all-British syndicate?'

'Yes. Why?'

'Nothing – nothing – I only wondered, that's all. Curious names these people have.'"¹⁷²

Mit diesen zwei Bemerkungen, mit welchen verdeckt oder direkt Juden gemeint sind, bedient Christie die noch aus dem Mittelalter stammenden Stereotype und Zuschreibungen, welche Juden in Europa zuteil wurden: „Yellow-faced financiers“ steht natürlich für das alte Vorurteil der Finanzspekulation, das Befremden Lord Caterhams über den offenbar jüdischen Namen eines „britischen“ Konsortiumsvorstands spricht genug von der Zuschreibung, fremd zu sein. Als später die Figur auch physisch vorgestellt wird, zeigt sich wieder Christies Fähigkeit, Stereotype kurz und prägnant darzustellen:

„He was dressed in very correct English shooting clothes which nevertheless sat strangely upon him. He had a fat yellow face, and black eyes, as impenetrable as those of a cobra. There was a generous curve to the big nose and power in the square lines of the vast jaw.”¹⁷³

¹⁷² Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 36 – 37

¹⁷³ Ebd., S. 176

Da in diesem Roman kein belgischer Detektiv vorkommt, halten sich die Allgemeinplätze über Frankreich, Belgien und die Franzosen in Grenzen. Dennoch heißt es, als Cade den französischen Hotelmanager über den nächtlichen Überfall in seinem Zimmer informiert:

„An expression of superhuman discretion, only to be achieved by a Frenchman, settled down upon the manager’s face.“¹⁷⁴

Ein weiterer Seitenhieb auf “die Franzosen“ findet sich, als Lady Virginia in ihrem Haus einen ermordeten Erpresser vorfindet. Um ruhigen Kopf zu behalten, versteckt sie diese Tatsache vor ihrem französischen Dienstmädchen und erklärt dies wie folgt:

„I thought she would go into hysterics – she’s French, you know, and easily upset – I wanted to think over the best thing to do.“¹⁷⁵

Um den ohnehin bereits auf der 25. Seite wirren Plot noch mehr zu verkomplizieren, fügt Christie einen Nebenjob für Anthony Cade hinzu: sein Auftraggeber kam in den Besitz von Liebesbriefen einer englischen Lady, wegen welchen diese von einem verstorbenen herzoslowakischen Bekannten erpresst wurde. Cade soll auch die Briefe nach England bringen, und diese der Absenderin, Mrs. Virginia Revel auf ihrem Landsitz Chimneys zurückgeben. Im Gespräch zwischen Lord Caterham und dem Regierungsbeamten Lomax kommt heraus, dass Mrs. Revel eine Verwandte des Lords ist. Da man in den Memoiren des Grafen eine Gefahr für die Restauration der Monarchie in Herzoslowakien sieht, wird Lady Revel damit beauftragt, Anthony Cade zur Jagdgesellschaft einzuladen. Darüber hinaus erfahren wir, dass Mrs. Revel früher mit einem herzoslowakischen Diplomaten verheiratet war, daraus kann man den Grund für die erpresserischen Briefe herleiten.

¹⁷⁴ Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 90

¹⁷⁵ Ebd., S. 114

Auf seinem Weg nach England, in London und auf dem Landsitz Chimneys wird Cade, der sich mittlerweile als sein Auftraggeber ausgibt, mehrmals verfolgt, überfallen und man bietet ihm auch eine beträchtliche Summe Geld für die Memoiren. So bietet ihm ein Mitglied der „Loyalistenpartei Herzoslowakiens“, Graf Lolopretjzyl, das Doppelte für die Memoiren, damit diese nicht veröffentlicht werden und einen Skandal auslösen – die Sprache, welche die Herzoslowaken verwenden ist ein Englisch mit falschem Satzbau:

„Everything arranged is – when you come here to trouble make.“¹⁷⁶

Somit ist es immer klar, dass ein Fremder spricht; Cades Reaktionen beinhalten zunächst keinen Spott über diese Sprechweise, sie beziehen sich nur auf die Inhalte, welche hier transportiert werden. Als er kurz darauf von einem fremden Agenten angegriffen wird, erlaubt er sich allerdings eine spitze Bemerkung über den Namen des Grafen –er nennt ihn „Baron Lollipop“¹⁷⁷. Offenbar war der Graf aber nicht der Auftraggeber für den Überfall, sondern eine linke Geheimorganisation namens „Red Hand“ – eine Anspielung auf die historische „Schwarze Hand“ in Serbien, die 1914 den in der Autobiographie thematisierten Mord an Franz Ferdinand ausübte? Jedenfalls ist das Fantasieland am Balkan überhaupt ein Amalgam aus mehreren realen osteuropäischen Staaten – die Anspielung auf Rumänien durch die Hauptstadt Ekarest ist klar; der sprachlich slawischen Komponente nach („-slovakia“ oder „-slavia“ sind ja alles Suffixe für Staaten mit slawischer Bevölkerungsmehrheit im Osten/Südosten Europas) denkt man an die Tschechoslowakei, während die ermordeten Adeligen und Könige an den Staat der Serben, Kroaten und Slowenen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gemahnen, der erst 1929 den Namen „Jugoslawien“ erhält.

Als einer der Thronprätendenten auf Chimneys ermordet aufgefunden wird, kommt Superintendent Battle ins Spiel und untersucht den Fall mit stoischer Ruhe – dies ist in allen seinen Fällen die beherrschende Eigenschaft des erfahrenen Polizisten. Während seiner Gespräche mit den einzelnen Gästen charakterisiert Christie diese mit

¹⁷⁶ Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 58

¹⁷⁷ Ebd., S. 63

kurzen skizzenhaften Bemerkungen. Als der Diener des verbliebenen Prinzen befragt wird, beschreibt ihn Christie sehr unvoreilhaft; physische Eigenschaften werden hier regelmäßig ins Tierische verortet, wie zum Beispiel die Reaktion des Dieners auf die Frage nach dem Mord:

„A deep snarl, like the snarl of a wild beast, was the man’s only answer“¹⁷⁸

Weitere Vergleiche mit der Tierwelt folgen, auch der Diener selbst sieht sich so:

„[...] my eyes shall not know sleep, or my heart rest, until I have avenged him. Like a dog will I nose out his murderer and when I have discovered him – Ah!’ His eyes lit up. Suddenly he drew an immense knife from beneath his coat and brandished it aloft.“¹⁷⁹

Der britische Regierungsbeamte Lomax ist ob dieser Gewaltbereitschaft entsetzt und quitiert das Benehmen des Fremden so:

„’Pure-bred Herzoslovakian, of course’, he muttered. ‘Most uncivilized people. A race of brigands.“¹⁸⁰

Als sich dann derselbe Herzoslowake in einem höchst kontinentalen Emotionsausbruch den Helden als neuen Herrn aussucht, bedient auch Cade dieselben tierischen Stereotypen:

„’That’s damned odd,’ he said to himself. ’A faithful sort of dog. Curious the instincts these fellows have.“¹⁸¹

Gegen Ende des Buches hebt Christie das Tempo an und Ereignisse überschlagen sich. Durch die Detektivarbeit und Befragungen, welche in diesem Buchteil stattfinden, gibt es wenig logischen Raum für Stereotype und Vorurteile, auch wird die Fremdheit des

¹⁷⁸ Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 185

¹⁷⁹ Ebd., S. 185 - 186

¹⁸⁰ Ebd., S. 186

¹⁸¹ Ebd., S. 221 - 222

inzwischen hinzugezogenen französischen Polizisten Lemoine von der Surété gar nicht betont. Dennoch schafft es Lord Caterham, den besagten herzoslowakischen Diener Anthonys mit noch einer beiläufigen Charakterisierung zu versehen:

„'He looks a murderous sort of fellow,' agreed Lord Caterham. 'The housemaids, I believe, scream when he passes them in the passages.'”¹⁸²

¹⁸² Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001, S. 345

4 Georges Simenon

4.1. Kurzer biographischer Abriss

Georges Simenon wird 1903 in Liege in Belgien geboren und wächst in einer relativ konservativen katholischen Familie auf; Mit 16 wird er redaktioneller Mitarbeiter der *Gazette de Liege*;¹⁸³ er befüllt die Zeitungsrubrik über Verbrechen und Unfälle. Bald schreibt er auch seine eigene Kolumne und verwendet das Pseudonym Georges Sim. In den nächsten Jahren veröffentlicht er Kurzgeschichten und humoristische Beiträge in der *Gazette*. In späteren Werken über Maigret lässt Simenon vieles aus seiner Reporter – Erfahrung einfließen; auch in der *Gazette* schreibt er schließlich viel über Verbrechen und wird so zum Chronist der Polizeiarbeit der Stadt. Eine Zeit lang ist er täglich um 11 Uhr vormittags bei der Polizei, um die neuesten Geschichten für sein Blatt zu bekommen.¹⁸⁴ In dieser Zeit wird er zum Mitglied einer informellen Gruppe von Studenten und Künstlern namens „La Caque“¹⁸⁵.

1921 stirbt sein Vater, ein Jahr darauf übersiedelt er nach Paris. Hier wird er Privatsekretär eines Adligen, in dessen Auftrag er quer durch Frankreich reist. Ab 1923 kehrt er zurück in literarische Gewässer, er veröffentlicht mehrere Hundert Texte in diversen französischen Zeitschriften und Zeitungen. In den frühen Zwanzigern heiratet er seine Jugendliebe Tigy; in Paris hat er aber immer wieder Affären, auch mit der berühmten amerikanischen Tänzerin Josephine Baker. Seine journalistische und literarische Karriere in Paris entwickelt sich zum Besten, nachdem er die berühmte Schriftstellerin Collette kennenlernt und diese seine Kurzgeschichten für das berühmte *Le Matin* empfiehlt.¹⁸⁶ In den späten Zwanzigerjahren reist Simenon wieder sehr viel durch Frankreich auf einem Flussboot. Die Entfernung vom Pariser Leben scheint der literarischen Produktion zu Gute zu kommen, da er 1928 mehr als vierzig Groschenromane veröffentlicht. Das Genre dieser frühen Werke des Autors könnte man als eine Art späten Feuilletonroman deuten, mit Intrigen, Mord, Erpressung und anderen

¹⁸³ Siehe Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992, S. 51 – 73

¹⁸⁴ Ebd., S. 58

¹⁸⁵ Ebd., S. 74 - 75

¹⁸⁶ Ebd., S.112

Zutaten, welche Sensationsliteratur ausmachen. Überhaupt scheint seine Schreiblust in dieser Zeit zu erblühen, da er solche Zahlen regelmäßig lieferte.¹⁸⁷

Mit dem Aufstieg in den literarischen Kreisen von Paris ändert sich auch die Zusammensetzung des Umfelds von Sim (wie er von Freunden genannt wurde) und Tigy. Seine Biographen sprechen von wilden Partys und ‚semi-Orgien‘, welche in der Wohnung der Simenons stattfinden.¹⁸⁸ Um sich von diesem Leben zu erholen, und um den hohen Ausstoß an literarischen Erzeugnissen halten zu können, unternimmt Simenon im Frühling 1928 eine Bootsreise durch Frankreich. Er nimmt Tigy und ihre Bedienstete Boule mit (eine junge Frau, die zur langjährigen Liebhaberin des Schriftstellers wird), sowie den Hund Olaf. Bei dieser Reise sammelt Simenon viele Eindrücke über Frankreich und Franzosen abseits der Großstadt:

„Sim has discovered a magical new World, the sights and smells and life of la France profond; it was a knowledge which he was shortly to put to good use although he did not yet know how.“¹⁸⁹

Im Jahre 1929 kommt dann zum ersten Mal die Idee auf, einen *roman policier* zu schreiben. Laut eigenen Angaben in seiner Autobiographie entsteht die Idee zu Maigret in einem niederländischen Dorf, wo Simenon mit seinem Boot kurz halt machte:

„When I wrote my first detective story at Delfzijl in the North of Holland I was completely unaware that it would be followed by many others containing many of the same characters. Even the outline of Maigret was sketched. He was a big man, who ate a lot, drank a lot, followed the suspects patiently and eventually uncovered the truth.“¹⁹⁰

Das Buch, welches Simenon hier beschreibt ist „*Train de nuit*“. Der erste Maigret-Roman unter Simenons richtigem Namen entstand ebenfalls in diesem Jahr und

¹⁸⁷ Siehe Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992, S. 116

¹⁸⁸ Ebd., S. 121

¹⁸⁹ Ebd., S. 126

¹⁹⁰ Ebd., S. 130, zitiert nach Simenon-Interviews aus dem Jahr 1979

heißt „*Pietr-le-Leton*“, zu Deutsch „*Pietr der Lette*“. Diesem Roman widme ich mich auch in der vorliegenden Abhandlung, da Simenon hier etliche Typisierungen einbaut; es werden die Ostseeländer beschrieben, sowie Juden im Paris der Zwanzigerjahre.

Da die Trivialromane, welche Simenon vorher schrieb, sehr gut ankamen, hatte er anfangs Mühe, seinen Verleger Fayard von der neuen Figur Kommissar Maigret zu überzeugen. Einige der ersten Bücher wurden von Fayard abgelehnt, zum Beispiel „*La maison de l'inquiétude*“, geschrieben 1930¹⁹¹. Um Arthème Fayard zu überzeugen, veranstaltet er am 20.2.1931 einen Maskenball in Montparnasse, bei welchem jeder als Polizist oder Verbrecher erscheinen soll¹⁹². Hier präsentiert er seine ersten Maigret-Romane, die Reihe wird erfolgreich und bereits 1931 wird Simenon wegen Filmrechten belagert; so gibt es bereits 1932 eine Verfilmung von „*La nuit de carrefour*“ mit Pierre Renoir als Maigret¹⁹³.

Maigret wird sofort ein Riesenerfolg, Simenon konzentriert sich nun auf dieses Genre. Die Maigret-Reihe wollte der Autor aber sehr früh abschließen – so entstehen in den Anfangsjahren der Dreißigerjahre neunzehn Maigret-Titel; das vorläufig letzte Buch hieß „Maigret“ und handelte von der Pensionierung des Kommissars. Simenon wollte „ernsthafte Literatur“ schreiben, dies missfiel Fayard und der Schriftsteller wechselte zum renommierten Gallimard Verlag¹⁹⁴. Zu dieser Zeit verlässt Simenon Paris, um sich bei La Rochelle niederzulassen, im Westen Frankreichs. Sein Vertrag mit Gallimard verpflichtet ihn zu 6 Büchern jährlich. Zwischen 1934 und 1942 erschienen keine neuen Maigret-Fälle. In La Rochelle fühlen sich die Simenons sehr wohl, es scheint, als ob sie sich hier vollkommen integrieren würden¹⁹⁵.

Als der Deutsch-Sowjetische Pakt im August 1939 unterschrieben wurde, begann in Frankreich die Mobilmachung für den mittlerweile unausweichlichen Krieg. Georges

¹⁹¹ Siehe Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992, S. 132

¹⁹² Ebd., S. 133

¹⁹³ Zum Film siehe <http://www.imdb.com/title/tt0023284/>, zuletzt eingesehen am 11.11.2012

¹⁹⁴ Siehe Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992 S. 158

¹⁹⁵ Ebd., S. 169

Simenon und seine im achten Monat schwangere Frau verlassen daraufhin Frankreich und fahren über Strasbourg nach Belgien zurück¹⁹⁶. Nach der Geburt des Sohnes Marc kehren die Simenons nach La Rochelle zurück. Im Zweiten Weltkrieg wurde Simenon dann von der belgischen Regierung als Verbindungsmann zwischen zahlreichen belgischen Flüchtlingen in Frankreich und der französischen Regierung eingesetzt. Laut eigener Schätzung handelte es sich um ca. 300.000 Flüchtlinge; seine Biographen halten diese Zahl für übertrieben, offiziell war Simenon während der zwei Monate seiner Tätigkeit in dieser Position für 55.000 belgische Bürger zuständig gewesen¹⁹⁷. Bei dieser Arbeit passierte es oft, dass er auch Flüchtlinge in seinem eigenen Haus zur Übernachtung aufnahm. Als dann nach Belgien auch Frankreich im Blitzkrieg fiel, musste Simenon mit Unterstützung von Deutschen Rückkehrtreks der Flüchtlinge nach Belgien organisieren; nach Vollendung dieser Aufgabe sah sich die Familie nach einem Platz im Inneren des Landes um, da La Rochelle nun von den Briten bombardiert wurde¹⁹⁸.

Die Kriegsjahre werden von den Biographen Simenons als „dunkle Jahre“ beschrieben, da der Autor selbst nicht viele Informationen mitteilte. Literarisch gesehen kehrt er bereits 1941 zu Maigret zurück, neue Abenteuer wie „*Cécile est morte*“ erscheinen ab 1942¹⁹⁹. Mittlerweile war er von den beiden ideologisch und militärisch verfeindeten Seiten denunziert worden: die französische Résistance hatte ihn jedenfalls im Jahre 1941 wegen Kollaboration gesucht – hierbei ging es vor allem um seine Tätigkeit als Jurymitglied bei einer von den Besatzern organisierten Literaturpreisausschreibung. Im Jahre 1945 wurde er sogar von französischen Truppen für mehrere Monate unter Hausarrest gestellt. Allerdings wird Simenon im Jahre 1942 von der Vichy-Regierung verdächtigt, selbst jüdische Vorfahren gehabt zu haben²⁰⁰. Um sich von diesem Verdacht zu befreien, musste er sogar einen Ariernachweis vorlegen und schrieb daher seiner Mutter nach Belgien. Nach dem er nach Ablauf des Hausarrestes

¹⁹⁶ Siehe Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992, S. 182 - 183

¹⁹⁷ Ebd., S. 186

¹⁹⁸ Ebd., S. 188

¹⁹⁹ Ebd., S. 199

²⁰⁰ Ebd., S.200 - 201

wieder frei gelassen wurde, verlässt er Frankreich Richtung USA, wo er die nächsten 10 Jahre verbringen wird. In den USA reist er sehr viel herum und schreibt sehr viele Kurzgeschichten und Romane. Seine Popularität wächst und er genießt die Zeit sehr, bis er Mitte der Fünfzigerjahre nach Europa zurückkehrt, um den Niedergang der bürgerlichen Freiheiten durch McCarthy in den USA nicht miterleben zu müssen²⁰¹. Die Rückkehr nach Frankreich war ob seiner schriftstellerischen Erfolge triumphal, dennoch entscheidet er sich 1957, in der Schweiz zu bleiben. Dies hatte sowohl familiäre Gründe (er wollte die beste zweisprachige Bildung für seine Kinder), als auch finanzielle (er wollte den hohen französischen Einkommenssteuern entkommen)²⁰².

Mittlerweile war er von Tigy getrennt und lebte mit seiner zweiten Frau Denise zusammen. Er schreibt abwechselnd Maigretgeschichten und Romane ohne Maigret, pflegt Freundschaften mit Federico Fellini und Andre Gide und wird 1960 sogar Vorsitzender der Jury des Filmfestivals in Cannes. Im Jahre 1961 lernt er seine letzte dauerhafte Geliebte kennen, Teresa Sburelin, ein Hausmädchen aus Venedig²⁰³. Drei Jahre später verlässt Denise Simenon für immer und Teresa wird offiziell zur Gefährtin des Schriftstellers bis zu seinem Lebensende. In Dezember 1970 stirbt seine Mutter, kurz nachdem er sie noch im Altersheim in Belgien besuchen konnte²⁰⁴. In den späteren Jahren schrieb er weiter, in den Sechzigerjahren bis 1972 entstanden noch 14 Maigret-Romane, ehe Simenon beschloss, mit dem Schreiben aufzuhören. Fortan würde er nur noch ins Diktafon sprechen. So diktierte er bis 1979 21 autobiographische Bände. Als sich 1978 sein Lieblingskind, Tochter Marie-Jo in Paris das Leben nimmt, war das ein vernichtender Schlag für Simenon²⁰⁵, seine letzten Jahre vergehen eher ruhig, er stirbt 1989 in Lausanne.

²⁰¹ Siehe Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992 S. 252 - 261

²⁰² Ebd., S. 280

²⁰³ Ebd., S. 282

²⁰⁴ Ebd., S. 301

²⁰⁵ Ebd., S. 309

4.2. Übertreffende Figur Maigret

Auf den ersten Blick könnte man der Versuchung anheimfallen, die beiden großen Detektive Poirot und Maigret für ähnlich zu halten. Das unbestimmte Alter, welches sich aber in beiden Fällen sicher über Fünfzig bewegt; die romanische Herkunft (der frankophone Belgier Poirot und der Pariser Maigret); auch die (psychologischen und psychologisierenden) Methoden sind ab und an ähnlich. Dennoch sind etliche Unterschiede festzustellen, auf welche ich im Schlusskapitel näher eingehen möchte. Hier ist es wichtig zu unterstreichen, dass einer der Unterschiede zwischen den beiden literarischen Figuren die Methodik ihrer Entstehung ist. Während ihrer Schaffungsperiode war Agatha Christie diejenige Krimischriftstellerin, welche die meisten handelnden Detektive eingesetzt hatte – mit Jane Marple, Parker Pyne, Harley Quin, Superintendent Battle, den Beresfords, Colonel Race und Ariadne Oliver sind es insgesamt neun (!) Ermittler, die wiederholt und durchaus glaubwürdig die Bühne des klassischen Detektivromans betreten, sei es in Kurzgeschichten, in Theaterstücken oder in Romanen²⁰⁶.

Während Agatha Christie also Einiges an Wandlungsfähigkeit und Fantasie bei der Schaffung ihrer Detektive bewies, scheint sich Georges Simenon in seiner Kriminalromanschriftsteller-Rolle auf eine Figur konzentriert zu haben, den Pariser Polizeikommissar Jules Maigret. In den Entstehungsjahren der Maigret-Fälle, zwischen 1929 und 1973, werden so rund achtzig Romane um den verheirateten, erzbürgerlichen Polizeidetektiv veröffentlicht²⁰⁷. Die Charakterisierung Maigrets als Polizeidetektiv, dem durch die Gesetzgebung ein viel engerer Spielraum gesetzt wurde als einem Poirot, demontiert das Bild des omnipotenten, allwissenden Detektivs, wie wir ihn etwa bei Holmes beobachten konnten²⁰⁸. Maigret ist verheiratet, er hat Vorgesetzte in der *police judiciaire*, muss sich auch um die Hierarchie der Justiz kümmern und hat oft Mitleid mit den Tätern, auch wenn er sie sicherlich überführen wird, wie etwa in den letzten Kapiteln

²⁰⁶ Siehe Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam Verlag, Stuttgart 1984, S. 93

²⁰⁷ Siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 103 – 104

²⁰⁸ Ebd.

von „*Pietr-le-Letton*“.²⁰⁹ Hier, wie in manchen anderen Fällen, fühlt man sich dem Verbrecher sogar verbunden, da das Opfer in Rückblenden mitunter als sehr böse dargestellt wird. Allerdings ist Maigret vorrangig ein Polizist – bei allem Mitleid wird der Fall aufgeklärt und der Täter der Justiz übergeben. Die minutiösen, sich wiederholenden Beschreibungen alltäglicher Riten im Leben des Polizeidetektivs dienen Simenon als Verankerung seines Helden in ein Schema des Realismus, als Kontrapunkt zum (häufig für seine Konstruktionsschemata kritisierten Medium) Detektivroman²¹⁰. So behaupten namhafte Kritiker wie etwa Viktor Žmegač, dass realistische Darstellungen realistischer Helden im Detektivroman gänzlich unmöglich seien – entweder haben wir unrealistische Charaktere in realistischen Situationen, oder sind es realistische Charaktere in phantastischen Situationen²¹¹. Indem er Maigret Fehler erlaubt und ihn in ein rigides justizpolizeiliches System stellt, erreicht Simenon das scheinbar unmögliche und schafft einen realistischen Detektivroman, der auch als Kassenschlager funktioniert, da sich die Leserschaft sowohl mit dem Opfer, als auch mitunter mit dem Täter identifizieren kann.

Den Unterschied zu Christie kann man allerdings auch aus einer eher pragmatischen Sichtweise herleiten: Agatha Christies Detektive sind – mit Ausnahme vom selten verwendeten Superintendent Battle – alle Hobby- oder Privatdetektive. In ihrer Wirkung, mit ihren Methoden und von ihrer gesellschaftlichen Position her unterscheiden sie sich voneinander, stehen aber alle letztlich in der Tradition von Holmes; so auch ihre Romane, die stets auf die Genialität oder den Einfallsreichtum der Ermittler aufbauen. Georges Simenon steht in einer anderen literarischen Tradition, jener des französischen *roman policier*, dessen Vorgänger Gaboriau und Leroux waren. Sein Held ist kein bunter Fremder mit zweifelhaften, ja oft für die Nicht-Ermittler unverständlichen Methoden, sondern ein Pfeiler der Ordnung, dessen Hauptmethoden leicht nachvollziehbar sind: Indizien, Beweise, lange nächtliche Befragungen und ab und zu eine abenteuerliche Verfolgung.

²⁰⁹ Siehe Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977, S. 165

²¹⁰ Siehe Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009, S. 105

²¹¹ Ebd., S. 10

4.3. Beschreibungen „Fremder“ bei Simenon

Ob seiner Position innerhalb der französischsprachigen Literatur ist es manchmal leicht zu übersehen, dass Simenon selbst kein Franzose, sondern – wie Poirot! – ein Belgier war. Laut seinen Biographen fühlte sich Simenon stets als Fremder in Frankreich, als jemand, der sich auf seinen Reisen ein gewisses Bildnis von einem Land geschaffen hatte und sich dann sehr darum bemühte, dieses in seinen Werken als *das* Bild Frankreichs schlechthin zu etablieren²¹². Somit wäre bei Simenon nicht nur nach fremden Gestalten herkömmlicher Art zu suchen, wie zum Beispiel nach Ausländern oder Randfiguren. In etlichen Romanen, vor allem in jenen, in welchen Maigret im Ausland oder am Land abseits von Paris ermittelt, sieht man den Kommissar selbst als eine Art Fremder.

Die drei Maigret-Romane, welche ich hier zur Analyse heranziehe, sind „*Pietr-le-Letton*“ (erschienen 1931), „*Maigret à New York*“ (1946) und „*Maigret et le clochard*“ (1962). In diesen Romanen, aber auch in den anderen, welche ich im Laufe der Recherche an- und durchgelesen habe, gibt es kaum Typisierungen, welche in direkter oder indirekter Sprache Fremde, Minderheiten oder religiöse Gruppen beschreiben. Vom größten Interesse für diese Abhandlung ist der mittlere Roman, da dieser am effektivsten zeigt, dass sich Maigret in ihm unbekannten Gegenden fremd fühlt: fremd genug, um dadurch die Stimmung im ganzen Roman festzulegen.

²¹² Siehe Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992, S. 134

4.3.1. Beispiele für Typisierungen, Verallgemeinerungen und Pauschalisierungen bei Simenon

4.3.1.1. „Pietr-le-Letton“

Dieser Roman ist der erste Maigret-Roman; geschrieben wurde er 1929, erschienen ist er 1931. Maigret ist hier noch nicht bei der *police judiciaire*, sondern ein „einfacher“ Kommissar bei der *sûreté générale*, wie uns gleich auf der ersten Seite mitgeteilt wird²¹³. Der Einsatz beginnt damit, dass Maigret mehrere Interpol-Telegramme erhält, welche ihm mitteilen, dass Pietr der Lette, ein international gesuchter Bandenanführer, auf dem Weg nach Paris sei. Daraufhin will ihn der Kommissar auf dem Pariser Bahnhof abfangen – als er eintrifft, ist der betreffende Zug bereits eingefahren, mit einer Leiche an Bord, welche genau der Beschreibung vom Pietr entspricht. Ein anderer Passagier verließ den Bahnhof Richtung Hotel Majestic; dieser ist Maigret aufgefallen, weil auch er der vorhin erwähnten Beschreibung entspräche. Nachdem das Opfer untersucht wurde, findet man keine Hinweise auf seine Identität, Maigret sieht sich mit zwei Verdächtigen konfrontiert, einer ist bereits tot, der andere auf dem Bahnhof verschollen.

Wenig später, bei seiner Ankunft im Majestic treffen wir auf die erste ausführliche Beschreibung Maigrets, die ihn wie ein fremdes Objekt in einer geordneten Welt aussehen lässt:

„La présence de Maigret au Majestic avait fatalement quelque chose d’hostile. Il formait en quelque sorte un bloc que l’atmosphère se refusait à assimiler.“²¹⁴

Die Atmosphäre des mondänen Hotels färbt also nicht auf Maigret ab und er bleibt dieser Welt verschlossen, fremd und einsam im Foyer. Dieser Eindruck wird später noch verstärkt:

²¹³ Siehe Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977, S. 7

²¹⁴ Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977, S. 17

„Le Majestic ne le digerait pas. Il s’obstinait à faire une grande tache noire et immobile parmi les dorures, les lumières, les allées et venues des robes du soir, de manteaux de fourrure, de silhouettes parfumées et pétillantes.”²¹⁵

In diesen zwei Sätzen kann man erahnen, was sich durch die gesamte literarische Karriere Maigrets durchziehen wird: in den meisten Umgebungen, in welche ihn sein Schöpfer stellt, fühlt sich Maigret unwohl. Während der Verdächtige, welchen Maigret für den echten Pietr hält, mit reichen amerikanischen Freunden zu Abend isst, rekapituliert der Kommissar sein Wissen über ihn, und wir erfahren, dass man nicht genau weiß, welcher Nationalität er angehört – ein Nordländer mit Sicherheit, ob Lette oder Este, unbekannt. Er wird als Anführer einer großen internationalen Bande beschrieben, welche auf Betrug spezialisiert ist, mit Coups in Amsterdam, Bern, Paris und Warschau. Maigret konfrontiert ihn und dessen amerikanischen Freund; daraufhin verschwinden diese aus dem Hotel und lassen die Frau des Amerikaners zurück.

Aufgrund eines Fotoabzuges erfährt Maigret, dass der Lette sich in der Hafenstadt Fécamp am Ärmelkanal aufgehalten hatte; bei einer Unterredung mit dem dortigen Fotografen wird er auf das Ehepaar Swaan aufmerksam gemacht – ein ehemaliges Waisenmädchen aus der Umgebung heiratete einen vermeintlich skandinavischen Schiffskapitän, der nur selten in der Stadt anzutreffen ist. Hinter diesem vermutet Maigret richtigerweise den verdächtigen Letten und kontaktiert die Frau. Zuvor charakterisiert die Frau des Fotografen den Fremden so:

„Il se prétendait Norvégien... Son prénom est Olaf... Les pêcheurs qui font le hareng et qui vont parfois jusqu’en Norvège disent qu’il y a là-bas beaucoup de gens qui s’appellent ainsi...

N’empêche que le bruit a couru que c’était, en réalité, un Allemand qui se livrait à l’espionnage.”²¹⁶

Hier wird dem Neuankömmling in der kleinen Gemeinde also gleich vorweg unterstellt, dieser sei ein deutscher Spion. Nach der Unterredung mit der Frau Swaans

²¹⁵ Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977, S. 23

²¹⁶ Ebd., S. 39

wartet Maigret vor ihrem Haus auf etwas Unbestimmtes; als dann ein Mann das Haus verlässt, der Pietr zum Verwechseln ähnlich sieht, beschreibt der Autor seine schäbige Kleidung und charakterisiert ihn so:

„L'ensemble répondait à un type que Maigret connaissait bien, type de vagabond européen, venu de l'Est presque toujours, qui gîte dans les plus mauvais meublés de Paris, couche parfois dans les gares, se risque rarement en province, voyage en troisième classe ou, en fraude, sur le marchepieds et dans les trains de marchandises.”²¹⁷

Mit dieser Beschreibung spricht der Autor ein zeitgenössisches Bildnis an, jenes des europäischen Vagabunden, der entwurzelt ist und ein unstetes Leben in den großen Städten Mittel- und Westeuropas führt. Die geographische und politische Verortung seiner Herkunft in Osteuropa ist hier lakonisch und scheint fast beiläufig geschrieben zu sein. Der Fremde begibt sich in die örtliche Schenke von zweifelhafter Berühmtheit, wohin ihm Maigret folgt. Mit bemerkenswerter Eile bestellt er fünf Gläser Absinth nacheinander und betrinkt sich infolgedessen rasch; als er noch eine Runde bestellt wirft der Wirt Maigret einen weiteren Allgemeinplatz zu, diesmal über trinkfeste Russen:

„Ces Russes, quand même!”²¹⁸

Am selben Abend fährt der Verdächtige nach Paris, Maigret folgt ihm bis zum Hotel Roi de Sicile in einem heruntergekommenen Teil der Stadt, welcher als halb-jüdisch, halb polnisch beschrieben wird. Das Hotel selbst wird von einer jüdischen Familie betrieben, Juden werden hier detailliert beschrieben. Als Maigret mit Anna Gorskine, einer 25-jährigen Bewohnerin des Hotels sprechen will, wird diese auf folgende Weise beschrieben:

„Elle paraissait plus que les vingt-cinq ans qu'accusait le registre. Cela tenait sans doute à sa race. Comme beaucoup de Juives de son âge, elle s'était empâtée, sans perdre pourtant une certaine beauté.”²¹⁹

²¹⁷ Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977, S. 51

²¹⁸ Ebd., S. 54

Dies ist eine der sehr wenigen Stellen, an welchen Simenon über Zuordnung von „rassischen“ Eigenschaften spricht. Im gegebenen Kontext – wir befinden uns in einem zwielichtigen Viertel der Metropole – ist die Zuschreibung nicht überraschend. Das Viertel wird als schlecht beleuchtet, überbevölkert und sehr geschäftig beschrieben. Kurz nach dieser Szene verlässt Maigret das Hotel und schreitet in Richtung Rue de Rivoli, welche hier als ausgesprochener Gegenpol zum jüdisch-polnischen Viertel gedeutet wird, breit, beleuchtet, mit Omnibussen und Schutzleuten.

Die weitere Handlung verdeutlicht, dass es sich beim „Doppelgänger“ des Toten im Zug und beim Russen in Fécamp, welchen Maigret bis hin ins Roi de Sicile verfolgt, um denselben Mann handelt. Er hat offensichtlich mehrere Identitäten: jene des betrunkenen russischen Matrosen Fedor, jene des vornehmen Kapitäns Swaan und die echte. Es dauert einige Zeit, bis Maigret darauf kommt, dass Pietr einen Zwillingbruder hatte; dieser tötet Pietr am Anfang des Romans im Zug, um fortan seinen Platz einzunehmen. Die Motivation dazu leitet Maigret zu Ende des Buches aus einem Gefühl der Unterlegenheit heraus; der schwächere Bruder sah in Pietr eine Art Vorbild, konnte aber nie so werden wie der Stärkere. Deshalb wurde er zu seinem unterlegenen Helfer. Trotz der Animosität, welche Maigret dem Verbrecher gegenüber hegt, lässt der Autor auch eine Art Bewunderung für die Echtheit seiner Inkarnationen durchblicken. Der Kontrast zwischen der Figur des betuchten bürgerlichen Kapitäns Swaan und jener des betrunkenen russischen Landstreicher Fedor wird hier betont:

„Fédor Yourovitch était bien un vagabond slave, un déclassé nostalgique et forcené. Aucune fausse note. [...] Pas une paille, par contre, dans le personnage du Letton qui, lui, était un intellectual race des pieds à la tête, dans la façon don't in fdemandait du feu à un chasseur [...]”.²²⁰

Die ersten hundert Seiten des Romans verlaufen gleichmäßig; man hat fast das Gefühl, dass der Kommissar und die von ihm verfolgten und beschatteten Verdächtigen ein Spiel spielen würden. Als Maigret im Zuge einer Verfolgung angeschossen wird und

²¹⁹ Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977, S. 60

²²⁰ Ebd., S. 108

wenig später seinen – Wache haltenden – Kollegen Torrence im Majestic ermordet vorfindet, ändert sich der Ton der Erzählung. Sie wird auf einen Schlag düsterer, Maigret wird auf einmal wie ein Spürhund dargestellt, der nur noch den Mörder finden will und sich gar nicht mehr um die Etikette der polizeilichen Arbeit kümmert. Auf diese Art schafft er es aber, seine Gegner zu verunsichern und zu entscheidenden Fehlern zu verleiten. An einer Stelle beschreibt er ein Foto aus der Studienzeit Pietrs (und jener seines Zwillingsbruders), wobei wieder etwas „Nationaltypisches“ festgestellt wird, diesmal für die Deutschen und ihre nördlichen Nachbarn:

„Les convives étaient des étudiants de dix-sept à vingt ans qui portaient une casquette à visière étroite, à liséré d'argent, don't la coiffe de velours devait être de ce vert livide que les Allemands et leurs voisins du Nord affectionnent.“²²¹

Im gleichen Absatz wird erklärt, dass die Familie aus Wilna stammt, die Figur Anna Gorskine wird ebenfalls enträtselt und als Tochter eines jüdischen Pelzgroßhändlers „entlarvt“. Im gleichen Ton geht es weiter: als der zuständige Richter Maigrets Erzählung der Vorfälle anhört und die verwirrende ethnisch-nationale Situation an der russisch-polnischen Grenze erklärt, fragt er sich kurz und bündig:

„Que diable tous ces étrangers viennent-ils faire chez nous?“²²²

Es ist wieder zu vermerken, dass es weder der Erzähler noch Maigret waren, die diese Frage stellen, sondern eine Randfigur im Roman. Ganz am Ende, als Maigret endlich das Geheimnis der Zwillingsbrüder und der vertauschten Identitäten lüften kann, kommt es zu einer Unterredung mit dem Bruder von Pietr. Es stellt sich heraus, dass deren Vater ein Este, die Mutter allerdings eine Halbrussin war. Pietr war, wie bereits erwähnt, der Stärkere und behandelte den schwächeren Bruder meistens mit Verachtung. Beim Geständnis erzählt der Täter Folgendes:

²²¹ Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977, S. 135

²²² Ebd., S. 150

„Pietr était très dur envers moi. Il me traitait de <<sale Russe>>. Vous ne pouvez pas comprendre. Notre grand-mère maternelle était Russe. Et, chez nous, les Russes, surtout après la guerre, passaient pour des paresseux, des ivrognes, des rêveurs.”²²³

Hier werden also in einem Satz mehrere allzu bekannte Vorurteile gegenüber den Russen beschrieben: Säufer, Träumer und Faulenzer; auch der „dreckige Russe“ wird bemüht, um eine – teilweise heute noch verbreitete – Meinung von Teilen baltischer Völker über „die Russen“ zu unterstreichen.

²²³ Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977, S. 169

4.3.1.2. „Maigret à New York“

In „*Maigret à New York*“ bringt Simenon seinen Detektiv in eine ungewohnte Position – er ist in Pension und nicht mehr bei der *police judiciaire*. In diesem Roman nimmt Maigret einen privaten Auftrag entgegen – ein Jugendlicher bittet ihn, mit ihm per Schiff nach New York zu reisen, da er glaubt, sein reicher Vater sei in Lebensgefahr. Bei der Ankunft verschwindet der Jugendliche Jean Maura ohne Spur und Maigret findet sich auf einmal als Privatperson in einem fremden Land, dessen Gesetze er nicht kennt.

In diesem Roman nimmt Simenon seinen Held also aus der gewohnten Situation heraus und macht aus ihm einen Fremden in den USA. Die englische Sprache versteht er kaum, und den New Yorker Lebensstil beäugt er mit Misstrauen. Die Situation mit dem Englischen wird in einem Gespräch folgendermaßen eingeführt:

„- Vous parlez un peu l’anglais?

-Comme tous ceux qui l’ont appris au collège et qui l’ont oublié.“²²⁴

Somit ist die Verwendung der Sprache in all ihrer Feinheit, eine der wichtigen Methoden im Detektivroman, für Maigret diesmal gesperrt.

Gleich zu Beginn des Romans wird die Auftragsannahme beschrieben, sie passiert noch in Frankreich; bald sind Jean Maura und Maigret auf dem Schiff. Die Reise selbst wird nicht beschrieben, die Erzählung setzt mit dem Verschwinden des Klienten ein. Maigret muss mit dem Taxi zu seinem Hotel – erste Befremdlichkeiten treten auf:

„Nouvel embarras pour payer le chauffeur avec cette monnaie inconnue. Puis c’était le hall de l’hôtel Saint-Régis, le bureau de la réception où il trouvait enfin quelqu’un parlant le français“²²⁵

²²⁴ Georges Simenon: *Maigret à New York*. Presses de la Cité, Paris 2010, S. 24

²²⁵ Ebd., S. 17

Als man den Kommissar dann nicht zum Vater seines Klienten vorlässt, einem erfolgreichen Jukebox-Unternehmer, muss er bei der Hotelrezeption warten – eine perfekte Gelegenheit, einen weiteren Blick auf die ihm fremde und unbequem schnelle Welt der Großstadt New York zu werfen:

„Comme il détestait, en bloc at d’avance, tout ce qui l’entourait, le hall chargé de dorures, les chasseurs qui le regardaient avec ironie, les jolies femmes qui allaient et venaient, les hommes trop sûrs d’eux qui le bousculaient sans daigner s’excuser.“²²⁶

All das bewirkt bei Maigret ein Gefühl, welches durch die ganze, recht düstere Erzählung bestehen bleibt, ein Gefühl des Befremdens. Als ihm einige Seiten weiter vom Vater seines Klienten jegliche Zusammenarbeit verweigert wird, stutzt er kurz, ungewohnt, bei der Lösung seiner Fälle auf die Netzwerke und Verbindungen der heimischen französischen Polizei und der *police judiciaire* verzichten zu müssen. Zunächst wird er nicht mal zu John Maura vorgelassen; dessen Privatsekretär bemerkt nur beiläufig und scheinbar freundlich:

„- On voit bien, cher monsieur, que vous venez d’Europe. Sinon, vous sauriez que John Maura es tun des homes les plus occupés de New-York, que moi-même, à ce moment, j’ignore absolument où il se trouve...“²²⁷

Dennoch bleibt Maigret ein Polizist, da er sich sofort mit seinen (in früheren Romanen als Austauschprogramm-Polizisten eingeführten) Kollegen aus den USA in Verbindung setzt und deren Ressourcen für die Durchführung seines Auftrags nutzt. Dass sein Freund aus der New Yorker Polizei ihn zunächst ausgerechnet in ein authentisches französisches Restaurant mit *coq-au-vin* und *beaujolais* ausführt, wirkt auf Maigret zwar etwas beruhigend; insgesamt trägt dieser Umstand samt ihm innewohnender Nostalgie zur vorhin ausgeführten Atmosphäre des Außenseitertums bei. Simenon baut weitere, andersartige Stellen ein, an welchen sich sein Detektiv an die Heimat erinnert. Bei einer Untersuchung muss Maigret mit dem Taxi in die entlegene,

²²⁶ Georges Simenon: *Maigret à New York*. Presses de la Cité, Paris 2010, S. 18

²²⁷ Ebd., S. 20

gefährliche Gegend von Harlem und der Bronx fahren. Der Taxifahrer weigert sich zunächst, auch nur stehen zu bleiben. Am Ende einigt man sich darauf, dass er Maigret im Schrittempo folgen wird, während dieser seine Enquete durchführt, in einer Gegend die wie folgt beschrieben wird:

„... les rues devenaient toujours plus sombres, plus désertes, [...]

Dans la perspective noire, on voyait se découper le rectangle de quelques boutiques comme il en existe dans les quartiers pauvres de Paris et de toutes les capitales.“²²⁸

Solche Beschreibungen der desolaten Gegenden New Yorks, konterkariert mit dem schnellen Leben in dieser Stadt und der Verwunderung, mit welcher Maigret manche Sitten in Amerika registriert, halten die befremdliche Atmosphäre durch die gesamte Erzählung aufrecht. Als er am nächsten Tag zu diesem Ort zurückkehrt, nimmt er die *subway*, und findet sich mit der Vielfalt ihrer Möglichkeiten kaum zurecht, bis er endlich die gewünschte Haltestelle findet²²⁹. Als sich der Fall entwickelt und Maigret mehr Selbstvertrauen fasst, vergisst er sogar für Momente, dass er nicht zu Hause ist und spricht einen Taxifahrer mitunter auf schnellem Französisch an, ehe er sich dann wieder korrigiert²³⁰. Zu Ende des Buchs arbeitet er mit mehreren New Yorker Polizisten zusammen und schafft es tatsächlich, den sehr verzwickten Fall, welcher weit in die Vergangenheit reicht, zu lösen. Ehe er New York verlässt, erklärt er seinen amerikanischen Kollegen, dass man solche Fälle in Frankreich „des drames du *milieu*“ nennt²³¹, und bringt damit zum ersten Mal in dieser Erzählung ein sehr wichtiges Wort ins Spiel – das *milieu*, wörtlich „die Umgebung“, aber auch die Gruppe, die Gesamtheit ähnlicher Umstände, ähnlicher Menschen, von welchen man erwartet, dass sie auf bestimmte Reize immer gleich reagieren. Eine bessere Verortung des stereotypisierten Denkens kann man sich kaum vorstellen.

²²⁸ Georges Simenon: *Maigret à New York*. Presses de la Cité, Paris 2010, S. 64

²²⁹ Ebd., S. 69

²³⁰ Ebd., S. 152

²³¹ Ebd., S. 188

Eine der wenigen Stellen in „*Maigret à New York*“, wo persönliche und konkrete Vorurteile einer Figur ausgesprochen werden, ist eine Erinnerungssequenz, bei welcher sich die erzählende Hellseherin an eine Tournee mit ihrer Zirkusshow dreißig Jahre zuvor erinnert. Die Tournee führte die Truppe in die Südstaaten der USA, der beschriebene Zeitrahmen ist die Zwischenkriegszeit:

„Nous avons tous signé pour une tournée dans les Etats du Sud, le Mississippi, la Louisiane, le Texas... C'était très dur, parce que les gens, par là-bas, étaient encore presque sauvages... Il y en avait qui venaient à cheval à la représentation... une fois, ils ont tué un nègre pendant notre numéro, je ne sais plus pourquoi.“²³²

Derselbe Journalist/Erpresser, welcher den billigen Witz mit dem Namen des Kommissars macht, spricht auch direkt Vorurteile zwischen Frankreich und den USA an, als er, bereits sehr betrunken, „Mégrette“ einige für ihn typisch französische Vorurteile entgegen wirft:

„- Je parie que quand vous y retournerez, dans votre belle France, vous direz tout le mal possible de l'Amérique et des Américains... Tous les Français sont comme ça... Et vous raconterez que New-York est plein de gangsters... Ha! Ha!... Seulement, vous oublierez de dire que la plupart sont venus d'Europe. [...]

- Vous omettez aussi d'ajouter qu'il y a autant de gangsters à Paris qu'ici... Seulement, les vôtres sont des gangsters bourgeois...“²³³

²³² Georges Simenon: *Maigret à New York*. Presses de la Cité, Paris 2010, S. 112 - 113

²³³ Ebd., S. 157

4.3.1.3. „*Maigret et le Clochard*“

Das Buch ist eher der späteren Maigret-Phase zuzuordnen: im Jahre 1962 geschrieben, wurde es ein Jahr später erstveröffentlicht. In diesem Werk beschäftigt Maigret ein Mordversuch im Obdachlosenmilieu von Paris. Das Verbrechen ist bereits geschehen, als Maigret und seine Kollegen zum Tatort kommen, an den Pariser Seinedocks. Ein Obdachloser (der später als ehemals idealistischer Arzt identifiziert wird) wurde um Mitternacht durch einen Schlag auf den Kopf schwer verletzt und in die Seine geworfen. Nur durch die Aufmerksamkeit einiger Frachtschiffkapitäne wurde er rechtzeitig gerettet und ins Spital gebracht.

Die Charakterisierung des Fremden verläuft hier auf zwei Ebenen: da der Hauptverdächtige und seine Familie flämische Belgier auf einem Transportschiff sind, wird oft die Fremdartigkeit ihrer Verwendung des Französischen thematisiert. Darüber hinaus werden auch allgemein bekannte Tatsachen eingeworfen, wie die Anspielung darauf, dass man zur Zeit der Entstehung des Romans Belgien vor allem mit erfolgreichen Radsportlern in Verbindung brachte. So lautet die Beschreibung der ersten Begegnung mit dem Hauptverdächtigen, einem flämischen Matrosen:

„Son accent flamand était prononcé. Le visage au traits très dessinés, les yeux clairs, les grands bras, la façon de se mouvoir rappelaient les coureurs cyclists de son pays qu'on voit interviewer après les courses“²³⁴

Die Charakterisierung ist kurz und bündig, sie spricht allgemein Bekanntes an, ist allerdings nicht wertend, wie es jene von Christie häufig sind. Auch wird sie hier vom Erzähler geliefert und weist nicht unbedingt auf irgendeine emotionale Beteiligung desselben hin. Die Nicht-Anteilnahme des Erzählers geht so weit, dass er uns in einem Moment die Formel für diese Art Erzählung liefert: in einem der Zwischentexte meint er, der Flame würde französisch sprechen, als ob er jedes Wort zuerst aus dem Flämischen

²³⁴ Georges Simenon: *Maigret et le clochard*. Presses de la Cité, Paris 1963, S. 9 - 10

übersetzen müsste²³⁵. Ein wenig später befragt Maigret den Inhaber der Kneipe, in welcher das Opfer immer sein Wein gekauft hatte. Dies ist ein Italiener, wie uns der Erzähler mitteilt:

„On passait de l’accent flamand à l’accent italien, du calme de Jef van Houtte et de son frère Hubert aux gesticulation du patron de bar.”²³⁶

Wieder gibt es keinen Hauch einer Wertung, weder ins Positive, noch ins Negative. Ein einziges Mal nimmt Simenon Rücksicht auf die sprachlichen Unzulänglichkeiten der Belgier; als Maigret gegen Ende des Romans dem Boot nachjagt und den Matrosen erneut befragen möchte, wird die Antwort auf folgende Weise beschrieben:

„Oui, monsieur (Il prononçait mossieu, à là façon des augustes de cirque).”²³⁷

Wenig später führt Maigret seine Befragung weiter und bemerkt, dass die Sprachkenntnisse des Flamen nachlassen, je nervöser dieser wird:

„Comme il commençait à s’énervier, son accent devenait plus fort.”²³⁸

Mit dieser Beschreibung kommt der Autor wieder weg von den Vergleichen mit dem Zirkus und zurück zur gewohnten teilnahmslosen Beschreibung der Aussprache.

Auf der anderen, weniger formellen Seite wird erzählt, wie fremd sich Maigret in diesem isolierten Milieu der Obdachlosen fühlt. Es ist auch dieser Aspekt des Fremdseins, welcher hier am meisten vorkommt. Gleich zu Anfang fragt Maigret den belgischen Matrosen, ob er einen der *clochards* auf der Brücke gesehen hätte; dieser antwortet folgendermaßen:

²³⁵ Georges Simenon: *Maigret et le clochard*. Presses de la Cité, Paris 1963, S. 18

²³⁶ Ebd., S. 37

²³⁷ Ebd., S. 133

²³⁸ Ebd., S. 140

„Ces choses-là, on ne remarque pas. Il y en a presque toujours.“²³⁹

Somit ist das *milieu* der Obdachlosen in einem Satz umschrieben – man bemerkt sie nicht und sie können daher die perfekt isolierte Gesellschaftsschicht bieten, um darin einen Mordfall zu platzieren. Diese Situation gemahnt an das bereits erwähnte Prinzip des geschlossenen Raumes, das ein Archetyp des Detektivromans darstellt. In diesem Fall unterstreicht der Autor mehrmals die Tatsache, dass es im zeitgenössischen Paris sehr selten Verbrechen gegen Obdachlose gibt. Eine dieser Stellen soll hier stellvertretend abgebildet sein:

„Ce que Lapointe ignorait, parce que il’était trop jeune, c’est que, de toute la carrière du commissaire, c’était la première fois qu’un crime était commis contre un clochard“²⁴⁰

Dieser Umstand erhöht den Effekt des isolierten Tatorts und gleichzeitig ermöglicht es dem Kommissar, in eine ihm bis dahin fremde und verschlossene Menschengruppe hinein zu blicken. Die Erklärungen zur Solidarität und Verschwiegenheit unter den Obdachlosen erfolgen meistens von außen. Die wenigen Protagonisten dieser Provenienz sprechen nicht mit der Polizei oder mit den „normalen Leuten“, nur eine Freundin des Opfers nähert sich manchmal dem Kommissar, um Neuigkeiten zu erfahren. Maigret charakterisiert diese Gesellschaftsgruppe so:

„Il y a, entre ses gens-là, plus de solidarité qu’entre ceux qui vivent normalement dans les maisons... Je suis persuadé qu’en ce moment ils s’interrogent les uns les autres, mènent leur petite enquête en marge de la mienne...“²⁴¹

Als sich herausstellt, dass das Opfer tatsächlich ein früherer Arzt ist, kontaktiert Maigret dessen Ex-Frau und Tochter, beide leben in der Nähe der Brücke unter welcher der nunmehr Obdachlose die letzten Jahre verbracht hatte. Es folgt die Erzählung, wie es dazu kam, dass ein angesehener Arzt aus Mulhouse zu einem obdachlosen Alkoholiker

²³⁹ Georges Simenon: *Maigret et le clochard*. Presses de la Cité, Paris 1963, S. 12

²⁴⁰ Ebd., S. 40 – 41

²⁴¹ Ebd., S.121

wird – unter anderem waren es sein Enthusiasmus und seine Ideale, welche ihn zwanzig Jahre zuvor in die damalige französische Kolonie Gabun auswandern ließen. Seine Ex-Frau beschreibt diesen Vorgang mit einem Hauch Boshaftigkeit:

„Je crois qu’il voulait devenir une sorte de docteur Schweitzer ... vous comprenez? ... Aller soigner les nègres dans la brousse, y monter un hôpital, voir le moins possible de blancs, de gens de sa classe ...“²⁴²

Im Laufe seiner Ermittlungen entwickelt Maigret eine Art Empathie für den im Koma liegenden ehemaligen Arzt. Als Madame Maigret Informationen sammelt (ihre Familie lebt in Mulhouse), versteht sie diese Anteilnahme ihres Mannes nicht. Der Erzähler bietet einen kurzen Einblick in die diesbezüglichen Gedanken Maigrets:

„– Tu l’aimes bien, non?
– Je crois que je commence à le comprendre ...
– Tu comprends qu’un homme comme lui devienne clochard?
– Peut-être... Il a vécu en Afrique, seul blanc dans un poste éloigné des villes et des grand-routes... Là aussi, il a été déçu...
– Pourquoi?
N’était-il pas difficile d’expliquer ça à Mme Maigret qui avait passé sa vie dans l’ordre et la propreté?“²⁴³

Diese Textpassage beschreibt unmissverständlich die Opposition zwischen der Welt der *clochards* und derjenigen, in welcher „*l’ordre et la propreté*“ herrschen, also der bürgerlichen Welt, welche Madame Maigret in ihren Auftritten darstellt. In diesem Zwischenraum bewegt sich der Detektiv und so kann Simenon Maigret erlauben, öfters seine Sympathie mit einem Opfer und mitunter auch mit einem Täter zu bekunden, während Außenstehende dies nicht so leicht tun könnten. Dennoch bleiben seine Bemühungen diesmal nicht erfolgreich; im weiteren Verlauf des Romans stellt es sich heraus, dass der wieder genesene Obdachlose Arzt nicht vorhat, mit Maigret zu sprechen.

²⁴² Georges Simenon: *Maigret et le clochard*. Presses de la Cité, Paris 1963, S. 79

²⁴³ Ebd., S. 91

Dies geschieht nicht aus Angst oder Trotz, die *clochards* mischen sich offensichtlich nicht in das Leben anderer ein, nicht mal, wenn ihr Leben bedroht wird. So führt Maigret mehrere Befragungen im Krankenhaus durch, während welcher das Opfer ihn nur passiv anschaut. In diesen Passagen kann man die Barriere zwischen dem bürgerlichen Kommissar und der Welt der ausgestoßenen Obdachlosen von Paris gut erkennen. Der Arzt, den seine obdachlosen Freunde „le Toubib“²⁴⁴ nennen, bleibt regungslos liegen, sogar als Maigret ankündigt, dass seine entfremdete Ex-Frau ihn besuchen wird.

Zuletzt stellt sich heraus, dass die vom Anfang an verdächtigen belgischen Brüder für den Anschlag auf den Obdachlosen verantwortlich waren – der Ältere ermordete einige Jahre zuvor den ehemaligen Kapitän, um dessen Tochter heiraten zu können; diese Tat wurde vom ehemaligen Arzt beobachtet. Als die Matrosen den Toubib wieder sehen, fürchtet Van Houte, dass dieser ihn verraten würde und versucht, den Zeugen los zu werden. Dass es im besagten Moment andere Boote in der Nähe gab, rettete dem Opfer das Leben. Trotz langer *chansonette* gesteht der Belgier die Tat nicht und Maigret muss ihn gehen lassen.

²⁴⁴ „le Toubib“ – umgangssprachlich für „der Arzt“

5. Komparative Analyse der vorgestellten Detektivfiguren

Die erste wichtige Fragestellung, welche bei einem Vergleich der vorgestellten Werke ins Auge springt ist: wirkt sich die „offizielle“ Position auf die Behandlung der Fälle aus? Aus der Logik des Geschehens heraus kann man diese Frage nur affirmativ beantworten, da Maigret jeden ihm aufgetragenen Fall übernehmen und bearbeiten muss. Diese Tatsache hat auch mit den unterschiedlichen literarischen Traditionen Englands und Frankreichs in diesem Bereich zu tun. Die Protagonisten der *detective novel*, allen voran das große Vorbild Sherlock Holmes, sind alles Privatdetektive, eine Art „*men of leisure*“ mit Mrs. Marple als „*woman of leisure*“; die französische Kriminalromantradition arbeitet hingegen meistens mit einer Polizei Umgebung. Daher ist *roman policier* (Hauptvertreter wären hier eben Georges Simenon und Émile Gaboriau) ein Subgenre der Detektivromane mit betonter französisch-belgischer Herkunft.

Die Äußerungen in den behandelten Texten, welche für eine Untersuchung der Stereotypisierungen infrage kommen, werden entweder von der Erzählerfigur getätigt oder den Romanfiguren in den Mund gelegt. Man kann diese Zuschreibungen, Vorurteile und Stereotype grob in zwei Gruppen teilen: diejenigen, welche sich auf die formalsprachliche Ebene beziehen, also sich mit Aussprache, grammatikalischen und sonstigen Fehlern in der Sprache befassen; und die restlichen, welche konkrete Vorurteile ansprechen.

Auf der sprachlichen Ebene böten beide Detektive eine Zielscheibe – Poirot wegen seines romanischen Namens und seiner Herkunft, Maigret wegen seiner sturen, schweigenden und knappen Art. Während Hercule Poirot öfters darunter leiden muss, dass sein Name von den Briten oder Amerikanern (oder sonstigen nichtfrankophonen Klienten, Tätern, Opfern oder Beistehern) falsch ausgesprochen wird, passiert das Maigret nur einmal, in „*Maigret à New York*“, wo ein – von Anfang an als sehr unsympathisch beschriebener – Journalist/Erpresser ihn mehrmals absichtlich und abschätzend „*Mégrette*“ nennt²⁴⁵.

²⁴⁵ Georges Simenon: *Maigret à New York*. Presses de la Cité, Paris 2010, S. 156

In den von mir bearbeiteten Agatha-Christie-Romanen (allerdings nicht in der Autobiographie) sind es meistens Stellen mit direkten Aussagen seitens einzelner Figuren, welche jene Vorurteile zum Ausdruck bringt, die das Gefühl des Fremdseins beschreiben. Dadurch hat der Leser bei Christie das Gefühl, Meinungen und Vorurteile anderer Leute beobachten zu können und eigene bestätigt zu bekommen, während bei Simenon eine viel intimere Vorgangsweise herrscht. Das Gefühl des Fremdseins wird mit sehr knappen sprachlichen Mitteln evoziert, wie zum Beispiel als Maigret mit US-Amerikanischen Dollars bezahlen muss und sich denkt: „cette monnaie inconue“²⁴⁶. Aus der Fremdheit Poirots machte Christie oft sein Markenzeichen. Mancher Forschungsansatz geht davon aus, dass die Autorin ihn nur deswegen so maniert kreierte, damit der Täter ihn unterschätzt. Bei den wenigen Gelegenheiten hingegen, in welchen Simenon Maigret für Außenstehende „fremd“-sein lässt, ist das kaum von Vorteil für den Detektiv.

Bei Simenon ist eine weitere Eigenheit zu beobachten, welche Christie aufgrund der familiären Konstellationen ihrer Detektive (außer bei den Beresfords), nicht einsetzen konnte: Maigret ist verheiratet und lebt mit seiner Frau zusammen. Die Figur der Ehefrau wird in den Romanen systematisch nur am Rande erwähnt; die Behandlung von Madame Maigret erinnert ein wenig an die von Christie immer wieder eingebauten Behauptungen, Poirot sei Franzose. Der Allgemeinplatz, welchen Simenon hier kreiert, ist derjenige vom kompletten Ausschluss Madame Maigrets aus dem beruflichen Leben ihres Mannes. Auch dies kann den Wiedererkennungswert steigern, so erfahren wir in beinahe jedem Roman, dass Madame Maigret *immer* kocht, putzt, einkaufen geht oder telefonisch mit Freunden/Familie kommuniziert. Dabei geht es fast immer um triviale Themen. Eheleiche Kommunikation ist in den Romanen sehr knapp. Ein Beispiel kann hier am besten verdeutlichen, wie sehr Simenon die Figur der Madame Maigret marginalisiert. In „*Maigret et le clochard*“ wird mehrmals darauf hingewiesen, dass Madame Maigret äußerst selten in die Fälle des Kommissars eingeweiht wird. Eine der treffendsten

²⁴⁶ Georges Simenon: *Maigret à New York*. Presses de la Cité, Paris 2010, S. 17

Passagen in diese Richtung sieht folgendermaßen aus, nachdem Maigret überraschenderweise freiwillig sämtliche Fakten des vorliegenden Falls preisgibt:

„Pour Mme Maigret, cette conversation devant les tasses de café était presque miraculeuse. D’habitude, elle savait à peine de quelle affaire son mari s’occupait. Il lui téléphonait qu’il ne rentrerait pas déjeuner ou dîner; parfois qu’il passerait une partie de la nuit à son bureau ou ailleurs, et c’était par les journaux, le plus souvent, qu’elle en apprenait davantage.“²⁴⁷

Ein weiterer Unterschied zwischen Christie und Simenon eröffnet sich bei der komparativen Analyse: die Verwendung des Befremdens, des Gefühls, in einer bestimmten Situation oder in einem Milieu der Außenseiter zu sein ist bei Simenon ein Stilmittel. Wenn er in einem seiner Romane damit beginnt, dann erzeugt er dieses Gefühl während der ganzen Erzählung. Bei Christie sind es meistens beiläufig scheinende (allerdings keinesfalls zufällige!) Bemerkungen, die immer wieder bestimmten Vorgängen dienen – in den besprochenen Romanen kreiert Christie nie die durchgehende Atmosphäre des Fremdseins einer Figur. Höchstens Carl von Deinim in „*N or M?*“ weist in ein Paar Dialogen auf die Möglichkeit hin, dass seine gesamte Existenz jene eines exilierten, einsamen Fremden sei, der sich in feindlicher Umgebung nicht zu Recht findet. Aus der spärlichen Verwendung dieser Aspekte in den besprochenen Roman schließe ich, dass Christie diese Möglichkeit des Erzählens schlicht nicht für notwendig gehalten hat. Allerdings liegt hier auch der Hauptunterschied zwischen den Schilderungen und Schreibstilen von Christie und Simenon: Das Fremdsein von Christies Figuren, allen voran von Poirot, ist immer in den Augen anderer Figuren zu finden, nie bei Poirot selbst. Maigret hingegen fühlt sich oft fehl am Platz – ob in New York, oder auf dem Land in Frankreich, Simenons Detektiv ist eher der Fremde aus eigenem Gefühl heraus, während es sich bei Poirot fast immer um eine Zuschreibung von außen handelt.

Weiters ist es auf der inhaltlichen Ebene wichtig, dass sich Maigret seine Fälle nicht aussuchen kann, während Poirot diesem Luxus schon frönen darf. Als in der

²⁴⁷ Georges Simenon: *Maigret et le clochard*. Presses de la Cité, Paris 1963, S. 118 - 119

Erzählung „*Adventure of the Clapham Cook*“ ein „triviales“ Problem auf ihn zukommt, lehnt Poirot beinahe den Auftrag ab, da er sich scheinbar zu fein für solche Sachen ist. Nachdem die potentielle Kundin – eine simple Hausfrau aus dem unscheinbaren Stadtteil Clapham – dem Detektiv Arroganz vorwirft und ihm unterstellt, er würde sich ob seines großen Namens nur noch für internationale Spionage und Regierungsgeschäfte interessieren, ist er etwas ratlos. Als er dann den Auftrag doch annimmt, darf der Polizeiinspektor Japp nichts davon erfahren:

„Well, well, Hastings, this is a novel affair that we have here. The Disappearance of the Clapham Cook! Never, *never*, must our friend Inspector Japp get to hear of this!”²⁴⁸

Eine solche Reaktion kommt bei Maigret nicht im Entfernten in Frage; nicht mal in „*Maigret à New York*“, wo er als Privatperson einen Auftrag annimmt, ist dem Kommissar die Möglichkeit bewusst, diesen Auftrag ablehnen zu dürfen. In diesem Sinne ist es nur konsequent, dass sich Maigret nie erlaubt, eine Verurteilung des Täters auszusprechen. Seine Arbeit ist es, ihn zu überführen, das Urteilen überlässt er der Justiz²⁴⁹.

²⁴⁸ Agatha Christie: *Poirot's Early Cases*. Fontana Books, Glasgow 1979, S. 23

²⁴⁹ Siehe Lucille F. Becker: *Georges Simenon*. Twayne Publishers, Boston 1977, S. 46 - 49

6. Fazit

Agatha Christie verwendet ihren Detektiv als eine Art Gefäß für unterschiedliche Zuschreibungen und Zuordnungen von außen. Manchmal scheint es, als ob Hercule Poirots Hauptrolle nicht darin besteht, ein Verbrechen zu klären, sondern darin, eine Projektionsfläche anzubieten für Pauschalurteile über „das Fremde“ an sich und über „die Fremden“ in einer sehr konservativ agierenden Gesellschaft, wie die *upper middle class* bei Christie dargestellt wird. So gesehen ist dieser Detektiv auch nicht wirklich als reale Gestalt denkbar, sondern nur im Ensemble mit einem sorgfältig konstruierten Personenregister, in welchem jede Figur ein wenig Licht auf den weltberühmten Detektiv wirft. Simenons Maigret hingegen ist der polizeiliche „Spürhund“ schlechthin, mit all den Vor- und Nachteilen, welche diese Rolle mit sich bringt. Um die Lichtanalogie wieder zu bemühen, wirkt Maigret eher als Lichtquelle und weniger als Objekt, dass es zu beleuchten gilt.

Es ist allerdings nicht nur dieser Aspekt, welcher Simenon und Christie unterscheidet. In den Werken des belgischen Autors wird – dem Stil des *roman policier* entsprechend – laufend ermittelt, der Leser ist bei jedem Schritt dabei und der Kommissar wird durch die ganze Narration verfolgt. Bei Christies Werken kommt es häufig vor, dass der Detektiv (allen voran Poirot oder Marple) sehr spät die Bühne betritt und nicht allzu viele Auftritte braucht, um den gegebenen Fall zu lösen. Simenons Werke können ob ihrer Struktur, ihrer Handlung und auch nicht zuletzt ob ihrer egalitären Behandlung aller Verdächtigen, Zeugen, Täter oder Opfer, eher als realistische Kriminalerzählungen klassifiziert werden; Christies Fälle hingegen sollte man eher unter dem Aspekt der Rätselliteratur lesen, da die realistische Komponente durch die vielen strukturellen Notwendigkeiten fast immer recht bald ins Abseits gerät.

7. Quellenregister

Primärliteratur:

- Agatha Christie: *Poirots Early Cases*. Fontana Books, Glasgow 1979
- Agatha Christie: *An Autobiography*. Harper Collins, London 1993
- Agatha Christie: *The Secret of Chimneys*. Harper Collins, London 2001
- Agatha Christie: *Murder in Mesopotamia*. Fontana Books, London 1962
- Agatha Christie: *Death on the Nile*. Harper Collins, London 2001
- Agatha Christie: *Murder on the Orient Express*. Harper Collins, London 2007
- Agatha Christie: *The Adventure of the Christmas Pudding*. Fontana Books, Glasgow 1980
- Agatha Christie: *The Murder on the Links*. Harper Collins, London 2000
- Agatha Christie: *N or M?* Harper Collins, London 2001
- Agatha Christie: *Murder in the Mews*. Pan books Ltd., London 1976
- Georges Simenon: *Maigret et le Clochard*. Hachette, Paris 2011
- Georges Simenon: *Pietr-le-Letton*. Presses Pocket, Paris 1977
- Georges Simenon: *Maigret à New York*. Presses de la Cité, Paris 2010
- Arthur Conan Doyle: *The Sign of Four*. Penguin Classics, London 2001
- Patricia Highsmith: *The Talented Mr. Ripley*. Vintage, London 1983

Sekundärliteratur:

- Heidi Elsenhuber: *Agatha Christie. Ihr Leben, ihre Werke, ihr Genre*. Diplomarbeit Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Juni 2003
- Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verbesserte und erw. Auflage. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2001
- Eberhard Finckh [Hrsg.]: *Theorie des Kriminalromans*. Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007

- Monika Gripenberg: *Agatha Christie*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1994
- Gerd Egloff: *Detektivroman und englisches Bürgertum*. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974
- Jochen Vogt [Hrsg.]: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Wilhelm Fink Verlag, München 1971
- Erhard Schütz [Hrsg.]: *Zur Aktualität des Kriminalromans*. Wilhelm Fink Verlag, München 1978
- Patrick Marnham: *The Man who wasn't Maigret. A Portrait of Georges Simenon*. Bloomsbury, London 1992
- Charlotte Tümppler [Hrsg.]: *Agatha Christie und der Orient. Kriminalistik und Archäologie*. Scherz Verlag, Bern 1999
- Laura Thompson: *Agatha Christie, das faszinierende Leben der großen Kriminalschriftstellerin*. Scherz Verlag, Frankfurt a. M. 2010
- Lucille F. Becker: *Georges Simenon*. Twain Publishers, Boston 1977
- Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2009
- Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Reclam, Stuttgart 1984
- Paul Duncan [Hrsg.]: *Film Noir*. Taschen Verlag GmbH, Köln 2004
- Ira Tschimmel: *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1979

Webressourcen:

- <http://www.imdb.com/name/nm0300064/filmoyear>
(Filmographie von Jean Gabin, letzter Zugriff am 4.8.2012)
- <http://www.vl-museen.de/aus-rez/sollbach99-4.htm>
(Zur Ausstellung „Agatha Christie und der Orient“, letzter Zugriff am 5.7.2012)
- <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/976390/>
(Kurzdarstellung von „Agatha Christie's Poirot“, letzter Zugriff am 19.7.2012)
- <http://www.imdb.de/title/tt0025878/>
(Zur Verfilmung von „The Thin Man“, letzter Zugriff am 25.8.2012)

- <http://www.imdb.com/title/tt0038355/>

(Zur Verfilmung von “*The Big Sleep*”, letzter Zugriff am 25.8.2012)

- http://www.bastei.de/indices/index_allgemein_639.html

(Homepage des Bastei-Verlages zur Jerry Cotton-Reihe, letzter Zugriff am 25.8.2012)

- <http://uk.agathachristie.com/christies-work/detectives-and-sidekicks/tommy-and-tuppence/>

(Offizielle Info- und Fanhomepage für Agatha Christie, Subpage zu Tommy und Tuppence Beresford, letzter Zugriff am 23.7.2012)

- <http://www.imdb.com/title/tt0023284/>

(Zur Verfilmung von “*La nuit de Carrefour*”, letzter Zugriff am 11.11.2012)

8. Abstract

8.1. Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Umgang mit Fremden in den Kriminal- und Detektivromanen des 20. Jahrhunderts. Dabei geht es vor allem um Typisierungen, Verallgemeinerungen und Stereotype, welche im Kriminalroman beziehungsweise Detektivroman als Mittel eingesetzt werden. Diese Thematik wird an Beispielen aus den Werken zweier berühmter Schriftsteller analysiert: Agatha Christie und Georges Simenon. Zunächst wird kurz auf die Hauptfiguren in den vorgestellten Romanen eingegangen, sowie auf den aktuellen Forschungsstand in diesem Bereich. Dann folgen eine Auseinandersetzung mit den Theorien des Kriminalromans, sowie eine geschichtliche Übersicht dieser Literaturgattung. Der praktisch-empirische Teil besteht aus den Kapiteln 3 bis 5. Im dritten, respektive vierten Kapitel werden zuerst die biographischen Daten des jeweiligen Autors dargelegt (Kapitel 3 für Agatha Christie, Kapitel 4 für Georges Simenon); danach werden jeweils 3 ausgewählte Romane auf Vorurteile, Stereotype und Pauschalisierungen untersucht. Bei Agatha Christie ist auch die Autobiographie in die Analyse mit einbezogen worden, da sie besonders viele Allgemeinplätze anbietet, welche sich für die Analyse dieser literarischen Vorgänge gut eignen. Die Diplomarbeit endet mit einer komparativen Analyse der Vorgangsweise beider Schriftsteller.

8.2. English

This diploma thesis concentrates on the treatment of foreigners in the literary genres of criminal and detective novel in the 20. century. In finer detail, it deals with stereotypes, generalisations and standardisation of types which are being used in said literary genres. This topic is being analysed using novels by two famous writers: Agatha Christie and Georges Simenon. To begin with, the main figures from the novels in concern are being presented; this is followed by an overview of the current state of research in this field. The empiric part of the thesis consists of the chapters three through five. The third and the fourth chapter deal with biographical data and six selected novels by the two authors (chapter three for Agatha Christie, chapter four for Georges Simenon). „An Autobiography“ by Agatha Christie has also been included in the analysis, since it offers many stereotypes suitable for research. The thesis ends with a comparative analysis of the different approaches by the two authors.

CURRICULUM VITAE



Angaben zur Person

Name: **Vanja Eichberger**
E-mail: vanja.eichberger@chello.at

Arbeitserfahrung

2009 – laufend **Jobtrainer**, Vermittler von Arbeitskräften, Trendwerk Wien
(www.trendwerk.at)
Vortragende Tätigkeit, Erwachsenenbildung

2009 – laufend **Integrationscoach**, Projekt „Start Wien“, MA 17
Vortragende Tätigkeit, Erwachsenenbildung

2003 – 2008 **Organisatorische Mitarbeit** beim ImPulsTanz Festival
(www.impulstanz.com)

2006 – 2008 **Key Accounter**, OBSERVER GesmbH Wien, (www.observer.at)

2005 – 2006 **Zivildienst** im Flüchtlingsheim der Diakonie

1999 – 2005 **Key Accounter**, OBSERVER GesmbH Wien, (www.observer.at)

1995 – 1999 **Redakteur**, VREME International, mit Hauptsitz in Belgrad,
Serbien

1993 – 1996 **Sachbearbeiter**, dann **Referent** bei der ÖH UNI Wien

Weiterbildung

2010 – 2011 **Trainerausbildung** mit Zertifikat, Mentor Wien

2008 **Französisch-Kurs**, Berlitz Wien

2002 **ECDL** erfolgreich abgeschlossen

2000 **Großes Deutsches Sprachdiplom**, Alpha Institut, 1010 Wien

1987 – 1988 Mehrere **Sprachkurse**, darunter Französisch und Englisch

Schul- und Berufsausbildung

Ab 2010	Vorsitzender des historisch-wissenschaftlichen Vereins „ Wiener Historische Forschung “ mit derzeitigem Schwerpunkt Arisierungen während und nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 (http://www.whf.co.at/)
2006 – 2013	Fortgesetztes Studium der vgl. Literaturwissenschaft, Studium der Geschichte , Uni Wien.
1992 – 1998	Studium der vgl. Literaturwissenschaft an der Uni Wien;
1990 – 1992	Studium der Weltliteratur , Universität Sarajevo
1986 – 1990	„1. Gymnasium“ in Sarajevo, Bosnien-Herzegowina,
1978 – 1986	Volksschule in Sarajevo, Bosnien-Herzegowina

Sprachkenntnisse

Bosnisch	Muttersprache
Deutsch	fließend, verhandlungssicher, in Wort und Schrift
Englisch	fließend, verhandlungssicher, in Wort und Schrift
Französisch	Berlitz- zertifiziert Stufe 6/10, Konversationsstufe
Portugiesisch	Grundkenntnisse

Besondere Fähigkeiten und Kompetenzen

- Teamfähigkeit,
- Soziale Kompetenz im internationalen Umfeld,
- Analytisches Denken,
- Lernfähigkeit,
- Kommunikationsfähigkeit,
- Organisatorische Fähigkeit,
- Kooperationsfähigkeit,
- Flexibilität

Interessen

DJ-Tätigkeit in den letzten 15 Jahren;
Film und Bücher, vor allem britische Literatur zwischen 1810 und 1950
Seit 2011 aktives Mitglied des Theaters der Unterdrückten Wien (TdU)

Jänner 2013