

Zehn Gebote für den Kriminalroman

Eine Selbstanzeige von Stefan Brockhoff, dem Autor des in der nächsten Nummer beginnenden neuen Romans "3 Kioske am See".

Ein Kriminalroman ist ein Spiel. Ein Spiel zwischen den einzelnen Figuren Spiel zwischen Autor und Leser. Auf den ersten Blick scheint der Autor sehr im Vorteil. Er teilt die Karten aus und wacht eifersüchtig darüber, dass sein Partner nur eine ganz bestimmte Auswahl in die Hand bekommt. Aber gerade darum, gerade weil er wie ein lieber Gott die Lose schütteln und austeilen darf, sollte es ihm eine Pflicht sein, seine Leser beim Spiel nicht zu betrügen und gewisse Gesetze einzuhalten, ohne die jeder Kriminalroman zu einem unfairen Schwindel wird. Eine Tafel der Gebote und Verbote habe ich darum zusammengestellt, und ich vertraue sie den Lesern meines neuen Romans hiermit an, damit sie während des Spieles, zu dem wir uns jetzt zusammensetzen, auch prüfen können, ob fair gespielt wir oder nicht. Ich weiß, dass ich es mir damit schwer mache, denn ich lege mich auf Regeln fest, die ich einhalten muss und ohne die zu spielen viel leichter für mich wäre. Aber ich hoffe, so fair zu spielen, dass ich es wagen kann, mir auf die Finger schauen zu lassen. Also geben Sie acht, die 10 gebotenen des Kriminalromans werden jetzt offenbart:

1.

Alle rätselhaften Ereignisse, die im Verlauf des Romans geschehen, müssen am Schluss erklärt und aufgelöst werden. Wenn am Anfang 10 Einbrüche, 20 Entführungen, 30 Morde vorkommen, so müssen am Ende 10 Einbrüche, 20 Entführungen und 30 Morde aufgeklärt sein. Haben Sie keine Angst, dass es bei mir so grausam zugeht. Aber das, was bei mir geschieht, findet seine Aufklärung - im Gegensatz zu einem gewissen Klassiker des Kriminalromans, bei dem das Dreifach passiert, dafür aber nur die Hälfte aufgelöst wird.

2.

Die Ereignisse, die vor dem Leser ausgebreitet werden, dürfen nicht nur dazu erfunden sein, den Leser irrezuführen. Alles, was geschieht, muss seinen berechtigten Platz haben im Gesamtgefüge des Romans. Wer Episoden erfindet, nur um den Verdacht des Lesers in eine falsche Richtung zu lenken, ist ein unehrlicher Spielpartner.

3.

Der Erzähler soll nicht um jeden Preis originell sein wollen. Wenn ein Mord geschieht, dann soll er mit den landesüblichen Mitteln geschehen, als das sind Revolver, Schießgewehr, Gift und andere schöne Errungenschaften des menschlichen Geistes. Es gibt Kriminalromanautoren, die sich Tag und Nacht den Kopf darüber zerbrechen: Wie bringe ich jemand besonders originell um? Sie erfinden zu diesem Zweck geheimnisvoll-undurchsichtige Apparate, Todesstrahlen, abgerichtete Tiere und ähnliches. Es gibt eine Grenze, wo das Raffinierte schon wieder dumm wird.

4.

Der Täter soll ein Mensch sein, gewiss ein böser Mensch (im allgemeinen), aber immerhin ein Mensch. Er soll nicht überirdische Kräfte besitzen, nicht mit okkulten Mitteln arbeiten, sondern seine Taten so ins Werk setzen, wie das Menschen gemeinhin zu tun pflegen. Er soll nicht über unbegrenzte Möglichkeiten verfügen, nicht das rätselhafte Haupt einer 200köpfigen Bande sein, nicht der verkappte Chef eines riesigen Polizeiapparates, dem alle Mittel zu Gebote stehen. Auch auf geheimnisvoll unterirdische Gänge, prompt arbeitende Falltüren und ähnlichen romantischen Zaubern soll der Erzähler tunlichst verzichten. Sonst macht der Autor es sich zu leicht und dem Leser zu schwer.

5.

Auch der Detektiv soll ein Mensch sein, gewiss ein geschickter und findiger Mensch, aber immerhin ein Mensch. Er soll weder Allweisheit noch Allgegenwärtigkeit besitzen, weil das

Eigenschaften sind, über die ein Mensch im allgemeinen nicht verfügt, Um zu finden, muss er suchen, um aufzuklären, muss er sein menschliches Gehirn in Bewegung setzen. Ein Detektiv, der wie der liebe Gott alles schon vorher errät, der "zufällig" bei allem dabei ist, dem hundert Lichter auf einmal aufgehen, ist zwar eine imponierende Erscheinung, aber seine Eigenschaften sind zu schön, um wahr zu sein.

6.

Ein Kriminalroman soll den Kampf zwischen den listigen Taten eines Verbrechers und den klugen, planmäßigen Überlegungen des Detektivs darstellen, der ihm auf seine Schliche kommt. Er soll hingegen kein Kriegsgericht sein, in dem Materialschlachten und Heeresbewegungen erzählt werden, in dem das Waffenarsenal ganzer Völker aufgeboten wird und die Leichen rechts und links nur so fallen. Spannend zu sein - das ist seine Aufgabe, aber spannend zu sein mit den sparsamsten Mitteln - das ist seine Kunst.

7.

Der Täter muss in dem Geflecht der Handlungen und Personen an der richtigen Stelle stehen. Der Leser muss ihn kennen, aber er darf ihn nicht er-kennen. Er muss eine genügend große Rolle spielen, damit man für ihn und seine Taten auch Interesse aufbringt; er darf also nicht eine Figur sein, die völlig neben-sächlich am Rande des Geschehens steht. Doch er darf andererseits nicht zu weit in den Vordergrund gerückt werden, weil er sich sonst zu leicht verrät. genau den richtigen Platz für ihn auszukalkulieren, das ist eine Hauptaufgabe des Autors.

8.

Nicht alles, was geschieht, kann in einem Kriminalroman gezeigt werden. Motive, Täter, Ausführungsmittel müssen meist im Dunkel bleiben, aber von allem, was geschieht, muss der Leser etwas erfahren, sei es den endgültigen Effekt, sei es irgendeine Folgewirkung, sei es irgendein Indiz, das auf die Tat hinweist. Nie darf etwas passieren, von dem der Leser erst ganz am Schluss in der Aufklärung erfährt, dass es überhaupt passiert ist. Gewiss, der Erzähler muss vieles verstecken, aber er darf es

nie ganz verstecken, ein kleines Zipfelchen muss immer herausschauen.

9.

Der Autor soll seinen Leser nicht ermüden. Endlose Gerichtsverhandlungen, ausführliche Protokolle, umständliche Lokaltermine sind zu vermeiden. Was zur Kenntnis der Tatsachen unbedingt notwendig ist, muss natürlich seinen Platz haben, aber alles, was seinen Platz hat, muss für die Handlung und deren Auflösung wirklich unvermeidlich sein. Gewiss, der Leser wird während der Lektüre nicht immer ermessen können, was diese Szene oder jenes Gespräch für eine Bedeutung hat. Aber am Schluss muss er erfahren, dass es überhaupt bedeutsam war und in welcher Hinsicht.

10.

Es ist wünschenswert, dass der Leser die entscheidenden Ereignisse wirklich vorgeführt bekommt und miterlebt. Er soll nach Möglichkeit das Gefühl haben, dass er bei allem dabei war. Nicht irgendeine Person in dem Roman soll ihm nachträglich erzählen, ob und wo etwas geschehen, sondern er soll diese Geschehnisse mit eigenen Augen sehen. Vermittelte Berichte wirken leicht langweilig und schwächen in jedem Fall die unmittelbare Wucht der Ereignisse ab. Der Leser soll die handelnden Figuren und deren Tun mit seinen Augen verfolgen können. Er soll nicht mitanhören, was man ihm erzählt, sondern mitansehen, was wirklich geschieht. Er soll dabei sein.

Das sind die 10 Gebote, nach denen wir spielen wollen. Ich hoffe, dass ich nicht gegen sie gefehlt habe. In meinem ersten Roman "Schuss auf der Bühne" gab es vielleicht noch einige Blindschüsse, aber mein zweiter "Musik im Totengässlein" spielte schon eine richtigere Melodie. Und jetzt hoffe ich, dass Sie mir für meinen dritten, "3 Kioske am See", eine gute Note ausstellen können und dass Sie sich mit ihm so angenehm unterhalten, wie man das bei einem ehrlichen fairen Spiel zu tun wünscht. Passen Sie gut auf, und wenn Sie merken, dass ich gegen die Spielregeln sündige, beschweren Sie sich bei mir.

Zitiert nach: Friedrich Glauser - *Wachtmeister Studers erste Fälle*, herausgegeben von Frank Göhre, 1986, Zürich: Arche

Friedrich Glauser: Offener Brief über die «Zehn Gebote für den Kriminalroman»

In einer Replik zu den "Zehn Geboten für den Kriminalroman" von Stefan Brockhoff in der Zürcher Illustrierten vom 5.2.1937 schrieb Friedrich Glauser einen «*Offenen Brief über die "Zehn Gebote für den Kriminalroman"*», der jedoch nicht in der Zürcher Illustrierten veröffentlicht wurde.

La Bernerie [Frankreich], den 25. 3. 37

Sehr geehrter und lieber Kollege Brockhoff,

vor einiger Zeit haben Sie vom Sinai der Zürcher Illustrierten herab zehn Gebote für den Kriminalroman erlassen, und über die Forderungen, die Sie aufstellen, hätte ich gerne mit Ihnen diskutiert. [...]

Zehn Gebote! ... Sei's drum. Und meinet-wegen Zehn Gebote für den Kriminalroman. Vielleicht erlauben Sie mir die Bemerkung, dass ... ein Teil Ihrer Forderungen sich von selbst versteht. Der Londoner Detection Club, der einige Schriftsteller der in Frage stehenden Gattung gruppier - Agatha Christie, Dorothy Sayers, Crofts, Cunningham -, schreibt in seinen Statuten seinen Mitgliedern das vor, was Sie, lieber Kollege, ausspinnen: Wahrscheinlichkeit der Handlung, Verzichten auf Banden samt Chefs, faires Spiel, Vermeiden unnötiger Sensation, anständige Sprache. [...]

Der Kriminalroman, wie er heute in den angelsächsischen Ländern blüht, gedeiht und wuchert, ist, wie Sie ganz richtig sagen, ein Spiel; ein Spiel, das nach gewissen Regeln gespielt wird. Die Einhaltung dieser Regeln versteht sich gewöhnlich von selbst - nur ist es manchmal schwer, diese Regeln einzuhalten. Da werden Sie mir recht geben.

Durch das Spielerische, das in ihm steckt, ist der Kriminalroman verwandt mit seinem salofähigeren Bruder, der sich kurzweg »Roman« nennt und darauf Anspruch erhebt, zu den Kunstwerken zu zählen. [...]

Der Kriminalroman hat von allen Eigen-schaften, die den Roman ausmachen, einzig die Spannung beibehalten. Eine besondere Art Spannung. Ein wenig fabuliert er auch, jedoch

ohne die sicheren Pfade zu verlassen. Und freiwillig verzichtet er auf das Wichtigste: das Darstellen der Menschen und ihres Kampfes mit dem Schicksal.

Menschen und ihr Schicksal! Bewusst verzichtet der Kriminalroman auf diese künstleri-sche Eigenschaft. Er ist, in seiner heutigen Form, durchaus formal-logisch, abstrakt. Und dies möchte ich Ihnen vor allem auf Ihre »Zehn Gebote« antworten: Ein Roman, nach diesem Rezept geschrieben, ist schicksalslos. Der Mord, der ein-, zwei-, dreifache Mord, am Anfang, in der Mitte und vielleicht auch gegen Ende geschieht nur, um einer Denkmaschine Stoff zu logischen Deduktionen zu geben. Ich gebe zu, das kann reizvoll sein. Als die Methode neu war - denken Sie an den Mord in der Rue Morgue und an den Vater aller Sherlock Holmes, Hercule Poirots, Philo Vances, Ellery Queens, an den Großvater aller Inspektoren, Kommissäre von Scotland-Yard: an den Che-valier Dupin E. A. Poes - , als die Methode neu war, war sie sogar künstlerisch, aber vielleicht doch nur, weil sie ein Dichter handhabte. Jetzt aber ist sie abgegriffen - um nicht zu sagen abgeschmackt.

Ein sogenannter guter Kriminalroman - mag sein aufklärender Held nun zur Behörde gehö-ren oder privat detektiven - ist wohl stets fol-gendermaßen konstruiert:

Am Anfang schuf der Autor das Personen-verzeichnis und setzte es, um die Gehirntätig-keit des Lesers zu schonen, auf die Kehrseite des Titelblatts. Im ersten Kapitel passiert der Mord. Hernach sind die Seiten öde und leer bis zum Auftauchen des Schlaumeiers.

Dieser ist ein Mensch, »gewiss ein ge-schickter und findiger Mensch« (wie Sie schreiben) mit einem Psychologenblick. Die-sen Blick benutzt er dazu, um Geheimnisse zu enträtselfn. Und jede Person des Verzeichnisses trägt ein solches im Busen - und sorgsam wahrt sie es. Aber das nützt ihr nicht viel. Der Schlaumeier erscheint, wirft der Person seinen Psychologenblick in einen unsichtbaren Ein-wurf, zieht am Ring und empfängt Geständnis samt notwendigem Indizium. Nur die Hand braucht er auszustrecken. Der gleiche Vorgang

wiederholt sich bei den anderen Personen – und wenn der Schlaumeier bei allen seinen Psychologenblick eingeworfen und sein Ticket empfangen hat, geht er hin, wie mit einem simplen Rabattsparmarkenbüchli, und kauft sich den Täter. Die Lösung aber blühet ihm als Blümlein am Wege. Das Blümlein Lösung steckt sich der Schlaumeier aufs Hütelein oder verziert mit ihm sein Knopfloch und wandert weiter, anderen Taten zu. Der Täter jedoch, der »gewiss ein böser Mensch ist (im allgemeinen)« wie Sie schreiben –, der Täter büsst seine Untaten unter dem elektrischen Stuhl, auf dem Fallbeil oder über dem Galgen – wenn er es nicht vorzieht, Selbstmord zu begehen. Gut. Alles gut und recht! Aber warum ist der Täter »gewiss ein böser Mensch«? Gibt es gewiss böse Menschen im allgemeinen und ungewiss gute im besonderen? Gibt es überhaupt gute und böse Menschen? Sind Menschen nicht einfach Menschen – weder Bestien noch Heilige –, durchschnittliche Menschen, keine Heroen, keine Schlaumeier, keine geschickten, findigen, keine gewiss bösen, sondern einfach Menschen, mögen sie nun Glauser, Brockhoff, Hitler, Riedel heißen oder Emma Künzli und Guala? [...]

Die Handlung eines Kriminalromans lässt sich in anderthalb Seiten gut und gerne erzählen. Der Rest – die übrigen hundertachtundneunzig Schreibmaschinenseiten – sind Füllsel. Es kommt nun darauf an, was man mit diesem Füllsel anstellt. [...]

Spannung ist ein vorzügliches Element; sie erleichtert dem Publikum die Anstrengung des Lesens. Sie lenkt den Geist, den von Sorgen geplagten Geist, von den Widerwärtigkeiten des Lebens ab, sie hilft vergessen. Genau wie irgendein Schnaps, genau wie irgendein Wein. Aber wie es auch echten Kirsch und Façon gibt, gerade so gibt es die echte Spannung und die Fuselspannung – verzeihen Sie das neue Wort. Und Fuselspannung nenne ich jede Spannung, die nur ein Ziel kennt: die Auflösung, das Ende des Buches. Sie gestattet nicht, diese Ersatzspannung, jede Seite des Buches als Gegenwart zu betrachten, in welcher der Leser minuten- oder sekundenlang lebt. Dass diese kurzen Zeitabschnitte, diese Minuten und Sekunden sich ihm zu Stunden, zu Tagen, zu Monaten weiten können, genau wie im Traum,

das Wecken dieses Gefühls würde mir erst die Echtheit der Spannung beweisen.[...]

Wie einverstanden bin ich mit Ihnen, wenn Sie schreiben, der Täter müsse eine genügend grosse Rolle spielen, damit man für ihn und seine Taten Interesse aufbringe. Wie aber, wenn es uns gelingen könnte, die Spannung des Buches so zu gestalten, dass es dem Leser fast gleichgültig ist, wer der Täter ist? ... Wie aber, wenn es uns gelänge, jedes Kapitel unserer Geschichte mit einer anderen Spannung zu laden, nicht der primitiven, die ihn vorwärts hetzt, einer anderen, habe ich gesagt! Wenn es uns gelingt, Sympathien und Antipathien in ihm zu wecken für unsere Geschöpfe, für die Häuser, in denen sie wohnen, für die Spiele, die sie spielen, für das Schicksal, das über ihnen schwebt und sie bedroht oder ihnen lächelt? [...]

Aber so wenig ein gutes Kochbuch allein genügt, um ein Risotto kunstgerecht zuzubereiten, so wenig genügen »Zehn Gebote«, um einen guten Kriminalroman zu schreiben. Sie werden verzeihen, wenn ich mir erlaubt habe, Ihre Forderungen mit einigen anderen zu ergänzen. [...]

Vermenschlichen! Die Bahnhofautomaten zu Menschen machen. Und vor allem die Denkmaschine, den Schlaumeier mit der Blümchenlösung im Knopfloch nicht mehr idealisieren. Ich weiss mich einig mit Ihnen in dieser Forderung. Schreiben Sie nicht auch, er müsse ein Mensch sein? Ich möchte weitergehen. Er braucht gar nicht findig und geschickt zu sein. Es genügt, wenn er über Einfühlungsvermögen und einen gesunden Menschenverstand verfügt. Vor allem aber: Er muss uns nahegebracht werden und nicht mehr in jenen fernen Höhen schweben, in denen man nach einem Regen trocken bleibt und in der alle Rassierklingen tadellos schneiden. Er muss herunter von seinem Sockel, der Schlaumeier! Er muss reagieren, wie Sie und ich. Versehen wir ihn mit diesen Reaktionen, geben wir ihm Familie, eine Frau, Kinder – warum soll er immer Junggeselle sein? Und wenn er doch unbewiebt durchs Leben pilgern soll, einzig darauf bedacht, kriminelle Rätsel zu lösen, so soll er wenigstens eine Freundin haben, die ihm das Leben sauer macht ... Warum ist er immer tadellos gekleidet? Warum hat er immer genügend Geld? Warum kratzt er sich nicht, wenn's

ihn beisst, und warum schaut er nicht ein wenig dumm drein – wie ich –, wenn er etwas nicht versteht? Warum entschliesst er sich nicht, Kontakt mit seinen Mitmenschen zu suchen, die Atmosphäre zu erleben, in der die Leute leben, die ihn beschäftigen? Warum nimmt er nicht teil an deren Schicksal? Warum isst er nicht mit ihnen zu Mittag und flucht innerlich über die angebrannte Suppe – wieviel Spannung kann in einer angebrannten Suppe verborgen sein! – oder hört sich mit ihnen einen Vortrag über die Ehe von einem berühmten Professor am Radio an? Bei solchen Darbietungen gehen die Menschen aus sich heraus – sie gähnen. Wie aufschlussreich kann solch ein Gähnen sein ...

Und wenn des Schlaumeiers Stehkragen verschwitzt ist – welche Offenbarung! Ganz zu schweigen von einem zerrissenen Socken! [...]

Bei einem Autor habe ich all das vereinigt gefunden, was ich bei der gesamten Kriminalliteratur vermisst habe. Der Autor heißt Simenon, und er hat einen Typus geschaffen, der, obwohl er einige Vorläufer hatte, nie mit einer solchen Leidenschaftlichkeit gesehen worden ist: den Kommissär Maigret. Ein durchschnittlicher Sicherheitsbeamter, vernünftig, ein wenig verträumt. Nicht der Kriminalfall an sich, nicht die Entlarvung des Täters und die Lösung ist Hauptthema, sondern die Menschen und besonders die Atmosphäre, in der sie sich bewegen. Besonders die Atmosphäre: ein kleiner Hafen und sein »elegantes« Café – im Gelben Hund; die Schleuse eines Binnenkanals – im Fuhrmann von der Providence; ein Provinzstädtlein im Süden – im Verrückten von Bergerac; ein Pariser Mietshaus – im chinesischen Schattenspiel. Doch wozu die Liste verlängern? ... Der Täter? Er ist ein Mensch unter anderen, wie es im alltäglichen Leben auch der Fall ist. Und dass er entlarvt wird, ist gar nicht so wichtig, es gibt kein Aufatmen am Ende, keinen Theatercoup, die Geschichte hat eigentlich kein Ende, sie hört auf – es ist ein Abschnitt des Lebens, aber das Leben läuft weiter, unlogisch, packend, traurig und grotesk zugleich.

Ich möchte Georges Simenon danken. Was ich kann, habe ich von ihm gelernt. Er war mein Lehrer, sind wir nicht alle jemandes Schüler? [...]

Wenn mein Brief bisweilen den Eindruck einer Belehrung erweckt haben sollte, so bitte ich Sie zu glauben, dass mir dies fern lag. Es handelte sich für mich mehr darum, einige Gedanken klar formulieren zu können. Und wie soll man dies tun, wenn man nicht versucht, diese Gedanken in Worte zu kleiden?

In guter Freundschaft verbleibe ich Ihr ergebener

Glauser

zitiert nach:

Friedrich Glauser: *Wachtmeister Studers erste Fälle*, herausgegeben von Frank Göhre, Arche Verlag 1986, S. 181 - 190.

Paul Ott:

Stefan Brockhoff – ein frühes Autorenkollektiv

Hinter dem Pseudonym Stefan Brockhoff verstecken sich Dieter Cunz (1910-1969), Oskar Seidlin (eigentlich Oskar Koplowitz, 1911-1984) und Richard Plant (eigentlich Plaut, 1910-1998). Alle drei sind 1933/34 aus Deutschland emigriert und leben bis 1938 in der Schweiz – in Basel und Lausanne – bevor sie in die USA auswandern. Die Schweiz wirkt dabei als Katalysator für ihr gemeinsames Schreiben von Kriminalromanen. Nicht nur waren die drei Männer im Alltagsleben beinahe unzertrennlich, auch ihre Geschichten spielen hauptsächlich in diesem Land, und sie haben nur in der Schweiz zu dritt und nur hier Kriminalromane geschrieben.

Richard Plant sagt in seinen Lebenserinnerungen über die gemeinsame Arbeitsweise: „Oskar war zuerst dagegen, denn für ihn gab es nur Rilke und George und danach nichts mehr. Aber für den Gelderwerb hat er dann doch mitgemacht. Wir haben an einem Band parallel geschrieben. Oskar und ich haben ein Exposé gemacht, festgelegt, wie die Geschichte ablaufen sollte, und die einzelnen Bereiche unter uns aufgeteilt. Jeder hat sein Kapitel geschrieben, und dann wurden sie einander angepasst. Wir haben das unsere Schneiderwerkstatt genannt. Die vier Krimis haben alle in der Schweiz gespielt. Das war damals noch etwas Besonderes, Verbrechen in der braven Schweiz. [...] Der beste [Krimi] war Musik im Totengässlein.“

Diesem Verdikt kann sich der Kommentator anschließen. Begonnen aber hat das ganze Abenteuer von Stefan Brockhoff 1935 mit "Der Schuss auf die Bühne". Der Roman spielt in einer nicht näher benannten „großen Stadt in Westdeutschland“. Thomas Tavreen, „erster Held und Liebhaber am Schauspielhaus von D., seit vielen Jahren der Liebling der Damenwelt“, laviert zwischen Sybille Lieprecht, einer „wasserstoffblonden Salondame“, und Gefjon Hall, einer „begabten Bühnenanfängerin von Charakter, die gegen die Strömung zu schwimmen wagt“. Dass dies dem ruhmsüchtigen Schauspieler nicht gut bekommt, zeigt ein

gezielter Schuss, der ihn zum letzten Mal auf die Bretter der Theaterbühne zwingt. Der Kriminalreporter Eugen Kelling und Kriminalkommissar Wienert ermitteln und kommen nach etwas langfädigen Dialogen (die im Gegensatz zu den präzisen Schilderungen stehen) der Mörderin, die allerdings wie eine *Dea ex Machina* auftaucht, auf die Spur.

"Musik im Totengässlein" (1936) ist der erste Roman des Triumvirats, der erkennbar in der Schweiz spielt. Geschildert werden zwei sich verschränkende Geschichten. Auf der einen Seite das Nachtclubleben im Vorkriegs-Basel und mafiose Absprachen im Weinhandel, auf der andern Seite ein Chemieprofessor, der für die „Chefa“ neue Bekleidungsmaterialien entwickelt. Wie in allen Brockhoff-Romanen taucht irgendwann Kriminalkommissar Wienert auf (jedoch nie als Träger der Handlung). Den bedeutenden Teil der Ermittlungsarbeit leisten drei befreundete Studenten: Jupp, Gerda und Alex. Sie halten die verschiedenen Handlungsfäden zusammen.

Wienert bekommt auch eine Rolle in "3 Kioske am See" (1937). Drei Kioskleiterinnen haben Schwierigkeiten mit ihren Lieferanten und Arbeitgebern. Eine Explosion vernichtet den einen Kiosk, in dem Johanna Beurer arbeitet. Sie erhält Drohbriefe und verschwindet eines Tages. Ihr Freund Carlo Pedroni arbeitet beim Zigarrenfabrikanten und Motorbootbesitzer Eleutherios Xylander. Auch der Pole Waslaw Zagorski, Xylanders Geschäftsfreund, ist in unsaubere Machenschaften verwickelt. Er erhält Briefe, unter deren Briefmarken mysteriöse Botschaften versteckt sind. Der junge Zeitungsreporter Herbert Hösslin löst schließlich den Fall: Xylander hat auf seiner Yacht eine Falschgeldwerkstatt aufgebaut, um seinen Ruin abzuwenden. Zagorski bringt Zigarren nach Polen, die unter dem Deckblatt einen 100-Zloty-Schein verstecken.

"Verwirrung um Veronika. Ein heiterer Roman" erschien 1938 nur als Fortsetzungsgeschichte in der Zürcher *Illustrierten*. Die unbedeutende Schauspielerin Veronika Wenkhaus will berühmt werden und nicht nur Nebenrollen spielen. Um ihr zu helfen, täuscht ihr Bruder Heiner mit seinen Kollegen eine Entföh-

rung vor, die plötzlich zu einer ernsthaften Angelegenheit wird, weil sich eine Gaunerbande dies zu Nutze macht. Veronika aber merkt von all dem wenig; sie lernt in ihrem Versteck Theaterstücke auswendig und findet erst noch einen vermögenden Liebhaber.

1938 wurde Zwischenlandung in Zermatt gedruckt (1955 als Begegnung in Zermatt neu aufgelegt). Dieser untypische Kriminalroman beginnt mit einer Szene auf dem heute nicht mehr existenten Flughafen Basel-Birsfelden. Dort empfängt der Pilot Konrad Riggensbach in einer stürmischen Nacht eine Frau zu einem Spezialflug nach Mailand. Die nervöse Dame duldet es nicht, dass der Pilot wegen des schlechten Wetters nach Turin ausweichen will. Bei der Notlandung in Zermatt schießt sie ihn von hinten nieder, übernimmt das Flugzeug, springt später mit dem Fallschirm ab und lässt das Fluggerät in den Bergen zerschellen. Der Bauer Hannes Allmen und sein Sohn Christoph, Bergführer, retten den verletzten Piloten und bringen ihn ins Hotel Carlton, wo Christophs Verlobte Toni (Antonia Zurniven) als Zimmermädchen arbeitet.

Damit verlagert sich die Handlung in den geschlossenen Raum des Hotels. Es folgt eine ausführliche Exposition, in der die zahlreichen handelnden Personen vorgestellt werden, von denen man lange nicht weiß, wer letztlich eine bedeutende Rolle spielt und wer nur als Statist dient. Der angeschossene Pilot Riggensbach wird von einer Dame namens Colette fürsorglich gepflegt, und bald einmal stellt sich heraus, dass sie es aus schlechtem Gewissen tut, weil sie den Schuss abgegeben hat, was er ihr aber verzeiht. Ihr kompliziertes Leben hat es mit sich gebracht, dass sie in einen Schmuckdiebstahl verwickelt ist und die Bestohlene unter einem Vorwand nach Zermatt bestellt hat, um ihr den Schmuck zurückzugeben. Bei zwei Einbrüchen in deren Zimmer versucht Colette also das Gegenteil eines Diebstahls. Kriminalkommissar Wienert kommt genau in dem Moment zu einer Vernehmung nach Zermatt, als der Roman in eine Seifenoper abzurutschen droht. Die Umkehrung all dessen, was für einen Kriminalroman üblich ist, macht den Reiz dieser Geschichte aus.

Erstaunlich ist die Entwicklung der Autoren. Während der erste Roman noch im luftleeren Raum spielt, nimmt die Genauigkeit der Ortsbeschreibungen mit jedem Text zu. Daneben zeichnet eine hohe Textkonsistenz die Romane von Stefan Brockhoff aus. Es ist nicht zu unterscheiden, wer die einzelnen Kapitel verfasst hat, obwohl man bei sehr genauem Lesen minime Unterschiede feststellen kann. Eher nach traditionellem Muster gestrickt sind die Plots, die sich manchmal in der Liebe zum Detail verlieren. Es fehlt auch eine überzeugende Detektivfigur. Kriminalkommissar Wienert ist eher eine Verlegenheitslösung. Daraus ergibt sich, dass die Anzahl der handelnden Personen teilweise verwirrend hoch ist. Sie lässt den Autoren aber einen enormen Spielraum. Und wie ein Spiel auf einer ganz besonderen Bühne sollte man die Krimis von Stefan Brockhoff denn auch lesen: mit distanziertem Vergnügen und einem amüsierten Blick auf die Kulisse.

Auszüge aus:

Paul Ott: *Mord im Alpenglühen. Der Schweizer Kriminalroman – Geschichte und Gegenwart.* Wuppertal 2005: NordPark Verlag

Wie das Gesetz stürzen?

Krimiautor Friedrich Glauser kämpft mit Komik und Ironie gegen die Gesetze der Psychologie

Von Martin Stingelin

"Wir brauchen und sollten uns nicht schämen, Krimalliteratur zu produzieren", schrieb Friedrich Glauser (1896 - 1938) am 25. März 1937 aus La Bernerie, Frankreich, als Erwiderung auf Stefan Brockhoffs "Zehn Gebote für den Kriminalroman" in einem offenen Brief. Diesen findet man im vierten Band der Gesamtausgabe von Glausers erzählerischem Werk: "Gesprungenes Glas". Der Ton dieser Aufforderung, die eher an die eigene Adresse gerichtet ist als an diejenige des unbekannten Kollegen, schwankt hörbar zwischen Selbstermutigung, ja Selbsttückigung und Selbstbeschwichtigung, denn als "der halbverachtete Krimalschriftsteller" (Brief an Familie Messmer) war Glauser bis an sein Lebensende gequält von kaum zu besänftigenden Selbstzweifeln: Er beeilte sich, diesen zuvor zukommen, indem er die Wachtmeister-Studer-Romane mit gebrochener Selbstironie als "Schundromane" bezeichnete, um "den Geruch von Sensationsliteratur, der mich nun einmal zu umgeben scheint, ein wenig zu bannen" (an Martha Ringier), und warf sein ganzes erzählerisches Talent gegen diesen Vorbehalt in die Waagschale. Mit der Gesamtausgabe seines erzählerischen Werks liegt jetzt ein weiteres unerschütterliches Zeugnis für dieses Talent vor. Glausers äußerer Antrieb zum Erzählen bestand im Ehrgeiz, das "Genre" der Krimalliteratur, mit dem er seinen Lebensunterhalt bestreiten wollte und musste, "ein wenig zu erneuern" (an Friedrich Witz).

Gesetz und Übertretung

Der Stoff des Kriminalromans ist das Gesetz - Naturgesetz, Sittengesetz, kodifiziertes Recht - und seine Übertretung. Dass die Untat im Dunkeln liegt, weil sie vor dem ersten Wort, vor dem ersten Kapitel geschehen ist - "sie liegt im Rücken der Geschichte, muß ans Licht gebracht werden, und dies Herausbringende ist selber und allein das Thema", wie der Philo-

soph Ernst Bloch schreibt -, adelt den Kriminalroman, denn es verleiht ihm die leidenschaftliche erkenntnikritische Form der Entlarvung, Aufdeckung und Aufklärung, die zuletzt, sind die erkenntnisfördernden Möglichkeiten aller anderen Fragen erschöpft, nach ihrem eigenen Grund fragt. Darin ist die Krimalliteratur nicht nur der Psychoanalyse, ihrer Schwester, verwandt, sondern auch der Philosophie, ihrer Mutter, und der griechischen Tragödie von König Ödipus, ihrem Vater. Darin gründet auch ihre Aktualität, denn "noch kein Ödipus hat das Inkognito des Daß, weshalb überhaupt etwas erscheint, Welt ist, dies einzige werte Sphinx-Geheimnis beantwortet, gar gelöst" (Bloch). Wie in Ludwig Wittgensteins "Tractatus logico-philosophicus" steht der Satz: "Die Welt ist alles, was der Fall ist", am Anfang des Kriminalromans, nicht an seinem Ende. Damit aber wird für den Kriminalroman im Gegensatz zu Wittgenstein - die Welt zum eigentlichen Rätsel. Während Wittgenstein den Skeptizismus zu überwinden versucht, pflegt die epische Gattung des Kriminalromans die Skepsis wie sonst nur die literarische Form des Aphorismus. Deshalb hat ein philosophischer Schriftsteller wie Friedrich Dürrenmatt in den Kriminal-Stoffen seine eigentliche Bestimmung gefunden.

Zugleich aber können sich die Autoren von Kriminalromanen - ob sie sich als Gesetzeshüter (wie Stefan Brockhoff) oder als Rebellen (wie Friedrich Glauser und Friedrich Dürrenmatt) verstehen - ihrem Stoff am wenigsten entziehen: sie sind Gefangene des Gesetzes und seiner Übertretung, denn keine literarische Gattung ist einem strengerem Regelkanon unterworfen als der Detektivroman, der klassische Ursprung der Krimalliteratur.

Humor und Ironie

Wie das Gesetz stürzen? Der französische Philosoph Gilles Deleuze unterscheidet zwei Möglichkeiten: Humor und Ironie. Während die Ironie zu den Prinzipien hinaufsteigt und "die Ordnung des Gesetzes als sekundär, abgeleitet, entlehnt, 'allgemein'" im Namen einer anderen Ordnung anficht, geht der Humor den umgekehrten Weg: "Dagegen wird andererseits das Gesetz um so sicherer zu Fall gebracht, wenn

man zu den Folgen hinabsteigt, wenn man sich ihm mit übergenauer Sorgfalt unterwirft; mit dieser Anschmiegeung an das Gesetz gelingt es einer heuchlerisch unterwürfigen Seele, das Gesetz zu umgehen und in den Genuß der Lüste zu kommen, die es doch verbieten sollte."

Die Eidesformel des Londoner "Detection Club" (G. K. Chesterton, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers u.a.) verbot zur Lösung eines Falles "Divine Revelation, Feminine Intuition, Mumbo-Jumbo, Jiggery-Pokery, Coincidence or the Act of God" ("göttliche Offenbarung, weibliche Intuition, faulen Zauber, Hokuspokus, Zufall oder das Eingreifen Gottes"); sie zu geloben war ein Akt des Humors, mit dem sich seine Mitglieder als Richter und Polizisten den eigenen Gesetzen unterwarfen und damit gleichzeitig die Gewaltentrennung aufhoben, eine lustvolle Gesetzesumgehung.

Auch Friedrich Glausers Kriminalerzählungen besitzen diese Geschmeidigkeit, sich der Gattungsgesetze zu einem ganz anderen Zweck zu bedienen, allen voran die Titelerzählung des dritten Bandes: "König Zucker". Der Kriminalroman kleidet sich selbst gerne in die Metapher des Schachspiels. Glauser, der von sich als Kriminalromanautor behauptet hat: "Ich war immer ein schlechter Schachspieler, und Schachprobleme kann ich schon gar nicht lösen" (an Martha Ringier), straft sich hier durch die eigene Raffinesse buchstäblich Lügen, denn Polizeikommissar Kreibig löst einen Mordfall mit Hilfe einer begonnenen Schachpartie: die Widerlegung des Kieseritzky-Gambits führt Kreibig schließlich zum Mörder. Glauser selbst wurde zwischen 1934 und 1936 in der Berner Irrenheilanstalt Waldau vom international bekannten, ebenfalls internierten Schachmeister Hans Fahrni unterrichtet, der auch Robert Walser das Schachspiel beigebracht hat; Fahrni findet sich denn auch im "Klinischen Jahresblatt 1936", einer satirischen Faschingszeitung, in der Glauser zusammen mit einem Pfleger oder Mitpatienten den Anstaltsalltag und die Psychiatrie karikiert hat.

Unter der Hand aber entsteht auf wenigen Seiten ganz beiläufig eine Sozialstudie des Wiener Schiebermilieus zu Beginn der zwanziger Jahre mit einer bitterbösen Pointe. Im Namen der

höheren Gerechtigkeit durch Selbstjustiz - ein Problem, das Friedrich Dürrenmatt wieder aufgegriffen hat - erzählt Glauser eine jener "unmoralischen Geschichten", wie er sie liebt, weil sie der Verurteilung zuvorkommen: "Niemand auf dieser traurigen und bizarren Welt ist vollständig schuldig oder unschuldig", hebt ein unvollendet gebliebener Studer-Roman an, der in Ascona spielen sollte. "Kriminologie" oder "Ein Prozeß" sind weitere Texte, die sich in diesem Zusammenhang unmittelbar aufdrängen, wenn zweiterer auch frivoler Natur ist, weshalb die "National-Zeitung" aus Rücksicht auf ihre katholischen Leser die Publikation ablehnte.

Selbst wenn im Kriminalroman "die Spannung nicht dumm" ist (Bloch), benutzt Glauser sie doch nur, um der Atmosphäre Raum zu geben, in der die Menschen sich bewegen, und um "die guten Traumbilder zu wecken", wie er im offenen Brief an Brockhoff schreibt. Die zum Teil umfangreichen Kriminalroman-Fragmente, die in Ascona, Angles, Basel und Charleroi spielen und in denen Glauser u. a. mit der Ich-Erzählperspektive in Form eines Tagebuchs des Täters experimentiert, weisen in dieselbe Richtung. Sie sind, neben ein paar bislang unveröffentlichten Erzählungen und dem "Klinischen Jahresblatt 1936", die eigentliche Entdeckung für Glauser-aficionados. Glauser sucht darin "einen anderen Ton": der Humor soll ihn davor bewahren, "in eine Manier zu verfallen" (an Martha Ringier).

Psychologen und Richter

Lösungen interessieren Glauser nicht. Die Welt und die Menschen, die in ihr leben, sind ihm ein Rätsel. Immer wieder muss er sich allerdings der Verführerkraft psychologischer Erklärungen entziehen. Die Gesetze der Freud-schen Psychoanalyse - mit der er sich am ausführlichsten in der umfangreichen autobiografischen Kindheitserzählung "Damals in Wien" auseinander setzt - hat er schon in seinem zweiten Kriminalroman "Matto regiert" als Verkörperung und Festigung der Ambivalenz entlarvt, die von der väterlichen Autorität ausgeht. Dieselbe Ambivalenz bindet ihn gleichzeitig an die Gesetze der Psychologie, die er durch Ironie bekämpft. "Solche zwie-

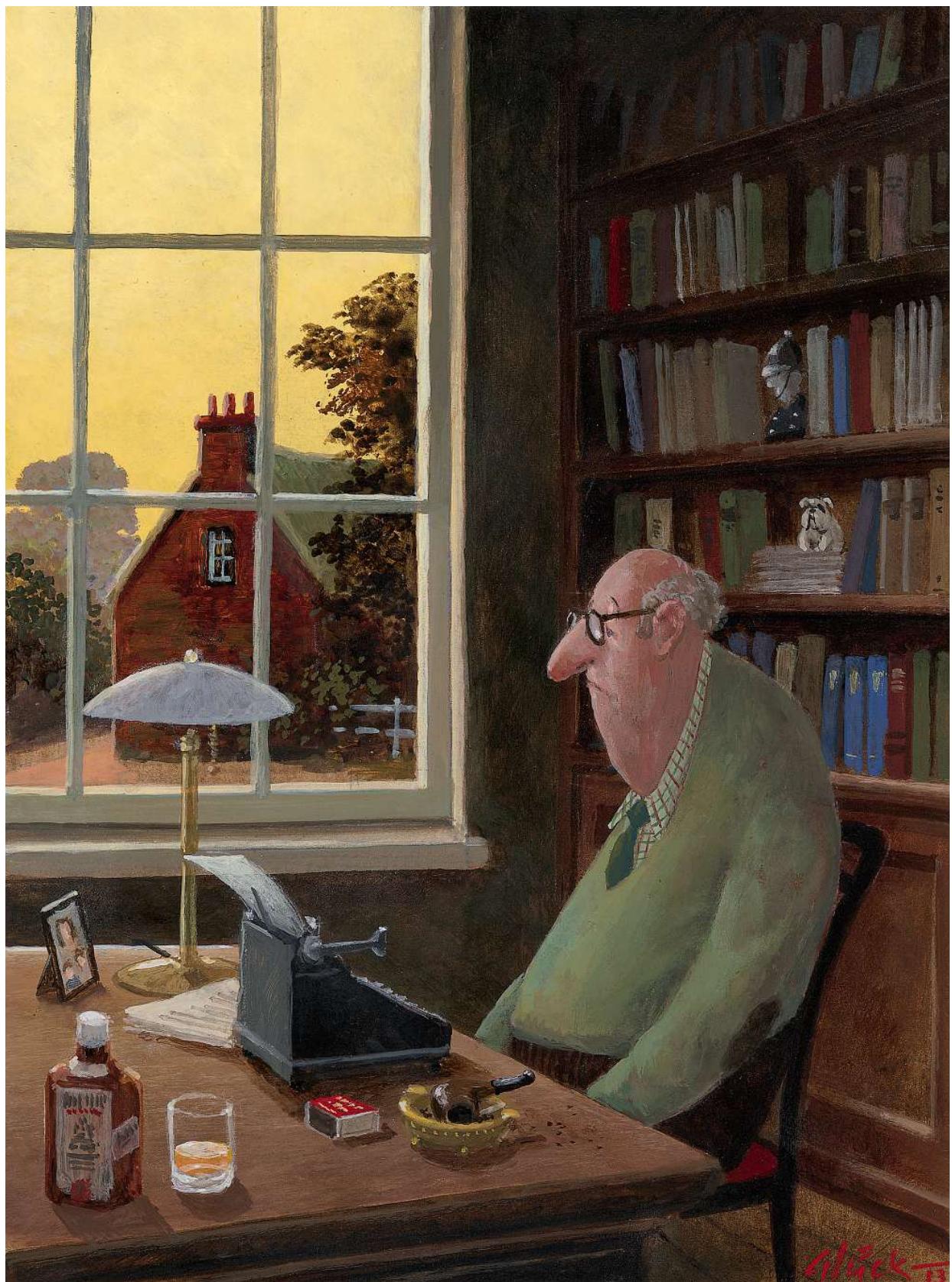
spältigen Gefühle sind ja nichts Neues, die Leute vom Fach sprechen von Ambivalenz - als ob dadurch etwas erklärt wäre", heißt es in Glausers Erzählung "Sanierung". Tatsächlich ist der ironische Versuch, "die Ordnung des Gesetzes als sekundär, abgeleitet, entlehnt, 'allgemein'" anzufechten, der innere Beweggrund für Glausers Erzählen.

So bedient sich Glauser etwa des psychologischen Mechanismus der Projektion - Freud hat eindringlich analysiert, wie sich das "Ich liebe sie" dabei in ein "Sie hasst mich" verkehren kann -, um 1934 mit seiner ehemaligen Geliebten Beatrix Gutekunst abzurechnen, von der er sich 1932 getrennt hatte: nachdem die Ich-Erzählerin ihren Geliebten erschossen hat - hier sind Glausers Selbstmordabsichten projektiv gewendet -, zieht sie in Form eines Rollen-Monologs Glausers Bilanz aus dieser Beziehung. Aus diesem Antrieb entspringen eine Reihe von "schweizerischen Strindberg-Geschichten" von befreiender Aggressivität (etwa "Beichte in der Nacht") - Remedium gegen Liebesschmerz. Gleichzeitig meistert Glauser auf diese Weise die Gesetze der Psychologie, indem er sie als technische Verfahren bloßstellt.

Bis hin zu den späten Kriminalroman-Fragmenten ist die Mehrzahl von Glausers Texten aus autobiographischen Stoffen gewirkt (Bernhard Echtes ausführlicher Kommentar gibt darüber jeweils Aufschluss). Bei allem Reiz der vielfältigen Probleme, die daraus entstehen, kann der Leser die Prüfung ihres Wahrheitsgehaltes getrost den Literaturpolizisten überlassen. Die Lektion von Glausers Erzählungen ist alles andere als schulmeisterlich: "Schauen, Schauen, Schauen. Und nie das 'Erstaunen' vergessen. Wir sind nicht da, um zu richten. Wir sind da, um zu erzählen." Oder mit den wahrhaft detektivischen Worten von Schachmeister Hans Fahrni, die Friedrich Glauser am 2. März 1936 Martha Ringier aus der Waldau überliefert hat: "Den, wenn ich erwisch, der die Welt geschaffen hat..."

(Der Autor der Rezension ist Verfasser der Studie: "*Matto regiert*" - *Psychiatrie und Psychoanalyse in Leben und Werk von Friedrich Glauser (1896-1938)*. In: Rudolf Heinz, Dietmar Kamper und Ulrich Sonnemann (Hrsg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose als Spiegel der Zeit*. Akademie Verlag, Berlin 1993. S. 81-101.)

FOLIO FOLIES



ALS KRIMIAUTOR LOWSMITH DEN MÖRDER AUS DEN AUGEN VERLOR,
WUSSTE ER, JETZT IST SCHLUSS!