

Universität Zagreb
Philosophische Fakultät
Abteilung für Germanistik
Ak. Jahr 2016/2017

Petra Gerić

**DEKONSTRUKTION DES GENRES DES KRIMINALROMANS
AM BEISPIEL VON FRIEDRICH DÜRRENMATTS ROMANEN
*DER RICHTER UND SEIN HENKER, DER VERDACHT
UND DAS VERSPRECHEN***

Diplomarbeit

Mentorin: Dr. Milka Car Prijić, ao. Prof

Zagreb, September 2017

Inhaltsangabe

1. Einleitung.....	1
2. Terminologie: Die Verbrechensdichtung, der Kriminalroman und der Detektivroman	1
3. Gattungstypische Merkmale und Besonderheiten des klassischen Detektivromans.....	3
3.1. Kriminalliteratur als Variationsgattung	3
3.2. Funktionalität aller Teilelemente und a-realistische Darstellung der Welt	4
3.3. Die Figurenkonstellation.....	5
3.3.1. Die verdächtigen Personen	5
3.3.2. Die Detektivfigur	6
3.3.3. Die Watson-Figur	7
3.4. Handlungselemente.....	7
3.4.1. Der Fall/ der Mord	8
3.4.2. Die Fahndung	8
3.4.3. Die Aufklärung des Falles – der klassische Detektiv als aufgeklärter Geisterbanner	9
4. Eine kurze Entwicklungsgeschichte: klassische Form und neuere Modelle	11
4.1. Entstehung der Gattung: Detektivroman als „Hohelied auf die Allmacht des menschlichen Intellekts“	11
4.2. Minimalisierung des sozialkritischen Potenzials durch die strikte Form	11
4.3. Neuere Modelle.....	12
4.3.1. Psychologischer Detektivroman	12
4.3.2. Realistisch-sozialkritischer Detektivroman.....	13
4.3.3. Philosophischer Detektivroman.....	14
5. Dürrenmatts Philosophie und der Kriminalroman.....	14

5.1. Dürrenmatts Interesse für Naturwissenschaften – Chaos-Theorie.....	15
5.2. Die Welt in Dürrenmatts Kriminalromanen	16
6. Dürrenmatts Kriminalromane: <i>Der Richter und sein Henker</i> , <i>Der Verdacht</i> und <i>Das Versprechen</i>	17
6.1. Terminologie.....	17
6.2. <i>Der Richter und sein Henker</i>	17
6.2.1. Handlungselemente: Fall – Fahndung – Lösung.....	17
6.2.2. Figuren	20
6.2.2.1. Die Detektivfigur	20
6.2.2.2. Der Bösewicht	22
6.2.3. Milieu – Weltbild und Gesellschaftskritik.....	23
6.2.4. Fazit.....	26
6.3. <i>Der Verdacht</i>	26
6.3.1. Handlungselemente.....	26
6.3.2. Figuren	28
6.3.2.1. Der Bösewicht	28
6.3.2.2. Die Figur des klassischen Detektivs <i>ad absurdum</i> geführt	29
6.3.2.3. Die Rolle der Figur Gulliver.....	32
6.3.3. Milieu und Weltbild: Subversion des „Schweizerischen“, die universelle Bedeutung der Shoah und die Welt als Groteske.....	34
6.3.4. Fazit.....	35
6.4. <i>Das Versprechen</i>	36
6.4.1. Die Kritik der Gattung auf der Meta-Ebene.....	37
6.4.2. Handlungselemente.....	38
6.4.3. Die Rolle des Zufalls	39

6.4.4. Figuren	40
6.4.4.1. Die Detektivfigur	40
6.4.4.2. Der Täter.....	42
6.4.5. Fazit	43
7. Schlussfolgerung.....	43
8. Literaturverzeichnis.....	46

1. Einleitung

In dieser Arbeit wird analysiert, auf welche Art und Weise der Schweizer Autor Friedrich Dürrenmatt in seinen drei Kriminalromanen – *Der Richter und sein Henker* (1952), *Der Verdacht* (1952) und *Das Versprechen* (1958) – die Gattung des Kriminalromans kritisch neugestaltet: Wie er die Teilaspekte dieser Gattung parodiert und ironisiert und letztendlich dekonstruiert. Zuerst wird die Gattung selbst und deren spezifische Merkmale – Terminologie, Struktur und Entwicklungsgeschichte – erklärt; danach folgt eine gründliche Analyse der drei Romane. Am Ende beschäftigt sich diese Arbeit mit der Frage, ob Dürrenmatts Dekonstruktion die Gattung des Kriminalromans vernichtet; oder ob die Gattung auf diese Weise eigentlich erneuert wird.

2. Terminologie: Die Verbrechensdichtung, der Kriminalroman und der Detektivroman

In diesem Kontext ist die Ausgangsfrage, wie man den Kriminalroman oder den Detektivroman als Genre definieren kann. Was das Thema betrifft, behandeln beide Genres den gleichen Gegenstand: einen Mord. Dennoch gibt es viele literarische Texte, die entweder einen Mord oder ein Verbrechen behandeln, aber trotzdem nicht zum Genre der Kriminalliteratur gehören – beispielsweise, Dostojewskijs *Schuld und Sühne* oder Shakespeares *Macbeth* und sogar *Hamlet*. (vgl. Dolo, S 11 - 12)

Die Literatur, die nicht eindeutig dem Genre der Kriminalliteratur zuzuordnen ist, in der aber trotzdem die Rede von einem Mord oder einem Verbrechen ist, nennt man Verbrechensliteratur oder Verbrechensdichtung. (vgl. Dolo, S 11) Eine Definition der Verbrechensliteratur gibt der Literaturwissenschaftler Richard Gerber: sie „forscht nach dem Ursprung, der Wirkung und dem Sinn des Verbrechens und damit nach der Tragik der menschlichen Existenz.“ (Gerber, S 79) Nach Gerber ist dementsprechend die Kriminalliteratur eigentlich eine Form der „kastrierte(n) Verbrechensdichtung.“ (Gerber, S 75) Der Kriminalroman ist, nach Gerber, „ein Roman, der das Verbrechen auf eine ganz bestimmte Art behandelt, beschränkt behandelt.“ (Gerber, S 74) In der Kriminalliteratur stehen, im „Gegensatz zur Verbrechensliteratur, (...) die Bemühungen, die zur Aufdeckung des Verbrechens und zur Bestrafung führen, im Vordergrund.“ (Dolo, S 12)

Was der Unterschied zwischen dem Detektivroman und dem Kriminalroman betrifft, muss hier noch eine andere Form erklärt werden, nämlich der Detektivroman. In einer der bekanntesten Abhandlungen zum Thema deutet Richard Alewyn darauf hin, dass der Detektivroman und der Kriminalroman oft verwechselt werden, da die beiden einen gemeinsamen Gegenstand behandeln, nämlich einen Mord. (vgl. Alewyn, S 52) Alewyn betrachtet den Kriminalroman und den Detektivroman als zwei gleichgestellte Genres, die sich in vielfacher Hinsicht überlappen, und deren Unterschiede nur graduell sind. (vgl. Dolo, S 11) Der Unterschied zwischen den beiden, so Alewyn, liegt in der Form, nicht im Stoff. (vgl. Alewyn, S 53) „(...) der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens.“ (Alewyn, S 53) Im Kriminalroman, erklärt Alewyn, läuft die Erzählung parallel zum Geschehen. „Sie (eine Kriminalerzählung) erzählt das Erste zuerst und das Letzte zuletzt.“ (Alewyn, S 53) Im Gegensatz dazu beginnt die Erzählung im Detektivroman gerade da „wo die andere aufgehört hat.“ (Alewyn, S 53) Das Verbrechen, oder der Mord (wie es oft der Fall ist) wird zum Beginn eines Detektivromans als ein Rätsel dargestellt (vgl. Šlovskij, S 142); die Umstände, der Motiv und der Täter liegen „zu Beginn des Romans im Dunkeln (...) und (werden) im Verlauf des Geschehens (aufgeklärt). Im Vordergrund des Detektivromans stehen dabei die intellektuellen Bemühungen eines Detektivs (...).“ (Dolo, S 14)

Es ist wichtig zu erwähnen, dass inzwischen der Begriff *Kriminalroman* in der Literaturkritik oft als Oberbegriff für die Kriminalliteratur verwendet wird. (vgl. Dolo, S 13) Unter *Kriminalroman* als Oberbegriff werden der Detektivroman und der Aktionsroman – oder Thriller subsumiert. (vgl. Dolo, S 13) Die beiden gehören „demselben Gattungskontext (an), (sind) jedoch aufgrund divergierender inhaltlicher und formaler Charakteristika zu trennen (...).“ (Dolo, S 13)

Der Thriller handelt auch von einem Verbrechen, „dessen Umstände zunächst unklar erscheinen.“ (Dolo, S 15) Im Unterschied zum Detektivroman sind aber die „intellektuellen Bemühungen“ des Detektivs in einem Thriller weniger wichtig, da der Täter schon am Anfang bekannt ist; viel wichtiger ist die Darstellung „der Verfolgungsjagd.“ (Dolo, S 15) Dementsprechend weist der Thriller eine „vorwärtsgerichtete, chronologische Erzählweise“ (Dolo, S 15) auf. Wenn man diese Definition des Thrillers mit Alewyns Definition des

Kriminalromans vergleicht, bemerkt man, dass das, was Alewyn unter Kriminalroman versteht, heutzutage öfter mit dem Begriff des Thrillers bezeichnet wird.

Die verschiedene gattungstypische Konventionen und Besonderheiten des klassischen Detektivromans werden im folgenden Text näher erklärt, denn es sind gerade diese Konventionen, die Dürrenmatt in seinen Romanen subvertiert, parodiert und letztlich dekonstruiert.

3. Gattungstypische Merkmale und Besonderheiten des klassischen Detektivromans

3.1. Kriminalliteratur als Variationsgattung

Der Kriminalroman – und der Detektivroman insbesondere – ist eine „scharf konstruierte und genau definierbare Gattung;“ (Suerbaum, S 85) sie hat ein ganzes System von Konventionen für sich entwickelt. (vgl. Suerbaum, S 86) Insbesondere der klassische Detektivroman hat eine „klare (und) feste Struktur.“ (Suerbaum, S 86) Die Form, das Thema, das Milieu und die Darstellung der Figuren folgen streng definierte Regeln und Gesetze.

Das vorgegebene Thema ist immer die Aufklärung „eines Verbrechens, in der Regel eines Mordes.“ (Suerbaum, S 86) Für dieses Verbrechen gibt es – wie Bertold Brecht argumentiert – nur wenige Motive; die Charaktere werden selten gewechselt; (vgl. Brecht, S 33) auch die „Menge der (anderen) verfügbaren Elemente (Räumlichkeiten, Dauer, Handlung) ist begrenzt.“ (Marsch, S 91) Da die ganze Gattung strengen Normen und Gesetzen unterliegt, liegt das Innovative in der Variation dieser vorgeschriebenen Elemente. „Alle (klassischen) Detektivromane sind Variationen; (man kann) den gesamten Literaturzweig geradezu als Variationsgattung definieren.“ (Suerbaum, S 87) Die Originalität, oder das Künstlerische, in den Detektivromanen liegt, wie Brecht behauptet, „in der Variation mehr oder weniger festgelegter Elemente.“ (Brecht, S 33)

Da alle Elemente eines klassischen Kriminalromans strikt festgelegt sind, wie Suerbaum behauptet, ist es schwer, irgendwelche Änderungen in der Struktur dieses Genres zu unternehmen. „Variationsgattungen neigen stets zur Ausbildung eigener Konventionen; (...) und wenn ein Konventionssystem einmal eingeführt ist, bewirkt es oft einen starren Konservatismus, der sich gegen Änderungen der Struktur und gegen die Aufnahme neuer Inhalte sträubt (...).“ (Suerbaum, S 88)

Dürrenmatts Kriminalromane werden oft als Anti-Kriminalromane bezeichnet, gerade deswegen, weil Dürrenmatt einerseits diese starre Struktur zerstört, und andererseits, weil er die Form, die Figuren und das Milieu ironisch darstellt, karikiert und parodiert.

3.2. Funktionalität aller Teilelemente und a-realistische Darstellung der Welt

Zentral für die Handlung eines klassischen Kriminalromans, bzw. eines Detektivromans ist die „intellektuelle Tätigkeit des Detektivs.“ (vgl. Dolo, S 29) Wie Suerbaum argumentiert, sind „alle Einzelheiten (in einem richtig gearbeiteten Detektivroman) funktional auf das Ziel der Lösung des Mordrätsels bezogen (...);“ (Suerbaum, S 86) das heißt, dass alle Teilelemente eines klassischen Detektivromans – Milieu, psychische Konstitution der Figuren und insbesondere die Handlung – äußerst a-realistisch dargestellt sind und einen hohen Grad der Funktionalität aufweisen. Alles ist auf die Lösung ausgerichtet. Wie Dolo sagt, wichtig „sind die Lösungsversuche und ihre Methoden, nicht so sehr das Milieu und die psychische Konstitution des Täters.“ (Dolo, S 29)

Da alle Einzelheiten, wie Suerbaum sagt, funktional auf die Lösung bezogen sind, überrascht es nicht, dass die klassischen Detektivromane – die Detektivromane Agatha Christies und Arthur Conan Doyles beispielsweise – oft mit einer Schachaufgabe, Kreuzworträtsel oder Puzzlespiel verglichen werden. (vgl. Alewyn, S 60) Jede Einzelheit ist „in dem Spannungsfeld zwischen Detektiv und Mörder so funktionalisiert wie ein Schachspiel.“ (Alewyn, S 61) Wie Brecht sagt, stellt der Kriminalroman dem Detektiv und dem Leser eine Denkaufgabe; er „handelt vom logischen Denken und verlangt vom Leser logisches Denken. Er steht dem Kreuzworträtsel nahe, was das betrifft.“ (Brecht, S 33)

Der Kriminalroman in klassischer Form bildet ein geschlossenes System; alle Elemente haben eine spezifische Funktion innerhalb dieses Systems. Dank dieser hohen Funktionalität aller Elemente gibt es im klassischen Detektivroman keinen Platz für Zufall oder noch weniger für die Darstellung einer komplexen Welt. Wie Dolo sagt, ist die dargestellte Welt im klassischen Detektivroman „ein transparentes Gefüge (...), welches sich durch logisches Denken durchschauen lässt und nicht durch moralische Mehrdeutigkeit determiniert ist.“ (Dolo, S 21) Die „fiktive Wirklichkeit“ (Dolo, S 21) im klassischen Detektivroman ist dementsprechend statisch, die Figuren einfach und eindeutig und ihre Handlungen „simpl-linear;“ „sie dürfen

nicht in dem komplizierten Netz der Umwelteinflüsse stehen.“ (Dolo, S 21 – 22) Diese normativen Beschreibungsversuche ändern sich jedoch und gerade Dürrenmatts Romane stellen einen Meilenstein in der Entwicklung der Gattungskonventionen dar.

3.3. Die Figurenkonstellation

3.3.1. Die verdächtigen Personen

Wie schon gesagt, werden die Personen und das Milieu im klassischen Kriminalroman a-realistisch dargestellt. Die Figuren sind meist sehr stilisiert; man findet „kaum komplexere (oder) individualisierte Charaktere“ (Broich, S 98) im klassischen Kriminalroman. Auch der Zahl der Figuren ist begrenzt; auf diese Weise bleibt auch „der Kreis der Verdächtigten (...) klein.“ (Brecht, S 35) Die Personen, die sich am Mordplatz befanden, gehören „stets einem geschlossenen Kreis“ (Alewyn, S 36) an. Das heißt, dass der Mord in einer kontrollierten, durchschaubaren Umgebung passiert. Die Personen sind in der Regel „Teilnehmer einer Party, Passagiere eines Schiffs, (...), Angehörige eines Haushalts – Menschen, die sich in der Regel lange und gut zu kennen glauben und alle am gleichen Ort versammelt sind.“ (Alewyn, S 36) Somit wird der Zufall als Faktor minimalisiert oder fast ausgeschlossen. Der Täter muss dem schon bekannten Personenkreis angehören. „Der Täter kann (...) kein Außenseiter sein, (kein) zufälliger Passant (...).“ (Alewyn, S 63) Auf diese Weise können sich „die Personen des Romans und besonders auch der Leser an der Fahndung nach dem Täter beteiligen (...).“ (Alewyn, S 63)

Wie die Handlung und die Detektion langsam vorangehen, stellt sich heraus, „dass jeder (der angehörigen Personen) irgendeinen Grund hatte, den Tod des Ermordeten zu wünschen.“ (Alewyn, S 64) Jede Person hat ein Geheimnis, jedoch führen diese Geheimnisse „selten zu dem wirklichen Motiv des Mords (...).“ (Alewyn, S 65) Trotzdem gäbe es den Mord nicht, „so wären (diese Geheimnisse) (...) niemals an den Tag gekommen.“ (Alewyn, S 65) Nachdem die Masken der angehörigen Personen aufgerissen worden sind, entsteht eine Situation, die „mit Gefühlen der Angst und der Schuld“ (Alewyn, S 66) aufgeladen ist. Jeder ist verdächtig; und alle Verwandtschaften, Freundschaften, Liebschaften werden in Frage gestellt; (vgl. Alewyn, S 67) „jede Sicherheit ist erschüttert und am meisten die, die niemand in Frage zu stellen dachte.“ (Alewyn, S 67) Auf diese Weise wird die Spannung gesteigert und somit entwickelt sich auch „die Sehnsucht nach Erlösung.“ (Alewyn, S 67)

Diese sogenannten *sekundären Geheimnisse* (vgl. Alewyn, S 65) haben eine besondere Funktion im Kriminalroman, sie führen den Leser auf falsche Fährten (vgl. Suerbaum, S 91) „Der Leser (...) wird sogar gelegentlich mit einer Scheinlösung genarrt (...).“ (Suerbaum, S 91) Die sekundären Geheimnisse und mögliche Lösungen sind interessanter und erweisen sich am Ende immer wahrscheinlicher als die letztendliche Lösung des Falles. Die eigentliche Lösung am Ende eines typischen Detektivromans ist immer die unwahrscheinlichste Lösung; (vgl. Todorov, S 49) und „der Mörder keineswegs immer die interessanteste Person.“ (Alewyn, S 65) In Gegensatz dazu, sind die Mörder in Dürrenmatts Kriminalromanen echte Bösewichte.

3.3.2. Die Detektivfigur

Die wichtigste Figur in einem Kriminalroman ist der Detektiv, oder die ermittelnde Person. Seine intellektuelle Tätigkeit ist im Zentrum der ganzen Geschichte. Der Detektiv rekonstruiert das Mordrätsel. (vgl. Dolo, S 29)

Er kommt immer von außen; das heißt, dass er in das Geschehen nicht verstrickt ist. „Er gehört so wenig wie der Leser dem Personenkreis an, in dem das Verbrechen geschehen ist. (...) Er ist (...) mit keiner der wichtigeren Personen bekannt, insbesondere nicht mit dem Opfer oder dem Täter.“ (Alewyn, S 60) Er ist immer ein Außenseiter, in jedem Sinne des Wortes, auch soziologisch gesehen. Der Detektiv im klassischen Kriminalroman ist sehr oft ein Exzentriker. (vgl. Alewyn, S 60) Er wird „durch äußerliche Merkmale oder Angewohnheiten“ (Suerbaum, S 94) charakterisiert. Diese „skurrilen Züge“ haben aber nicht die Funktion die Detektivfigur „menschlicher“ zu machen“, im Gegensatz, sie dienen dazu, „seine Außenseiterstellung zu betonen.“ (Alewyn, S 60)

Der Detektiv in einem klassischen Kriminalroman ist sozusagen eine Art Denkmaschine (Dolo, S 20), deren Aufgabe ist, alle Daten zu sammeln und zu bearbeiten, den Wahrscheinlichkeitsgrad aller möglichen Lösungen einzukalkulieren; und letztendlich die korrekte Lösung zu präsentieren. Er ist gegenüber seiner Tätigkeit moralisch indifferent – die Definition, Wertung und Bestrafung von Verbrechen hat keinen Platz in seiner Arbeit. So funktioniert nur in einer Welt, die moralisch nicht ambivalent ist – die Welt, wie sie im klassischen Detektivroman dargestellt ist. (vgl. Dolo, S 20) Erst der schweizerische Autor

Friedrich Glauser hat die Detektivfigur vermenschlicht und ihm die spezifischen charakteristischen Züge verliehen, was dann auch von Friedrich Dürrenmatt weiterentwickelt wird. Ein wichtiges Charakteristikum von Dürrenmatts Kommissär Bärlach ist seine Krankheit. Er ist imstande die Probleme, die er zu lösen hat, durchzuschauen, ist aber körperlich verfallen.

3.3.3. Die Watson-Figur

Noch eine Figur kommt im klassischen Kriminalroman oft vor, nämlich die *Watson-Figur*. Diese Figur hat eine dreifache Funktion. (vgl. Šklovskij, S 143) Er gibt die Handlung wieder, bringt den großen Detektiv zum Sprechen; und drittens ist Watson der „ewige Dummkopf: (...) Watson versteht die Bedeutung der Indizien falsch und gibt damit (dem großen Detektiv) die Möglichkeit, ihn zu korrigieren.“ (Šklovskij, S 143)

3.4. Handlungselemente

Wie schon gesagt wurde, weist die Handlung im klassischen Kriminalroman, bzw. im Detektivroman immer die gleiche Struktur auf. Die Handlung beginnt mit einem Verbrechen (meist Mord), worauf die Fahndung oder die Detektion durch den Detektiv folgt. Die Ursachen für den Mord sind in der Vorgeschichte der Erzählung (vgl. Marsch, S 93) verortet, die der Detektiv zu rekonstruieren versucht. Am Ende kommt die Aufklärung oder die Lösung des Falls vor.

Diese konstituierenden Elemente der Handlung (Mord – Fahndung – Aufklärung) bilden einen „einheitlichen, in sich geschlossenen Block.“ (Suerbaum, S 89) Die eigentliche Ursache des Falles liegt in der Vorgeschichte, die dem Leser unbekannt ist; und wird im Laufe der Fahndung von Detektiv rekonstruiert. Charakteristisch ist für den Detektivroman dementsprechend die „retrospektive Erhellung des Ganzen durch den Schluss.“ (Suerbaum, S 89) Die Handlung ist so organisiert, dass Anfang und Ende als Problem und Lösung aufeinander bezogen sind. (vgl. Suerbaum, S 89) Dadurch entsteht die Spannung im klassischen Detektivroman – „im Englischen populär als *mystery* oder *mystery story* bezeichnet (...).“ (Suerbaum, S 89)

3.4.1. Der Fall/ der Mord

Ein Verbrechen – meist ein Mord – kommt immer am Beginn eines Kriminalromans, es ist somit „das zentrale Ereignis der Handlung.“ (Dolo, S 28) Wichtig ist aber, dass der Mord im klassischen Kriminalroman, und im Detektivroman insbesondere, ausschließlich „nur als Rätsel fungiert.“ (Dolo, S 28) Der Mord „ist für den Leser zunächst als Rätsel, nicht so sehr als Verbrechen interessant.“ (Marsch, S 90) Das Verbrechen oder der Mord wird „nicht als Symptom für einen moralischen Defekt der Gesellschaft“ (Dolo, S 29) dargestellt; er soll nur die „intellektuelle Neugierde (des Lesers) erwecken.“ (Dolo, S 28) Schon die Themen der Kriminalromane Dürrenmatts deuten darauf hin, dass sie eine Wende in der Tradition der Kriminalromangattung darstellen.

3.4.2. Die Fahndung

Im Rahmen der Fahndung oder der Detektion führt der Detektiv Verhöre, deckt sekundäre Geheimnisse auf usw. – kurz gesagt er sammelt alle Daten, um die richtige Lösung zu finden.

Eine wichtige Rolle dabei spielen die *clues* – oder Indizien, Spure. Auch die *clues*, die der Detektiv braucht, um den Fall zu lösen, sind „funktional auf das Ziel der Lösung des Mordrätsels bezogen (...).“ (Suerbaum, S 86) Sie tragen immer eine versteckte Bedeutung in sich. Die Aufgabe des Detektivs ist, diese versteckten Bedeutungen zu finden und zu decodieren. Die *clues* im klassischen Detektivroman sind Kryptogramme; (vgl. Alewyn, S 61) und „die Kunst der Detektion besteht darin, *clues* zu sehen und zu lesen.“ (Alewyn, S 62)

Ein *clue* ist sehr oft etwas Unscheinbares, Triviales; etwas, was auf dem ersten Blick unwichtig erscheint. Bei näherer Betrachtung aber stellt sich jedoch heraus, dass jedes *clue* etwas Komisches, oder Ungewöhnliches an sich hat; die *clues* stellen immer eine Abweichung von der Norm dar. (vgl. Alewyn, S 62) Es ist „nicht das Zimmer, das um drei Uhr nachts dunkel ist, sondern das, wo so spät noch Licht brennt, nicht der Hund, der in der Nacht gebellt hat, sondern der, der es nicht getan hat.“ (Alewyn, S 62) Mithilfe dieser Abweichungen werden der Mord und seine Ursache rekonstruiert. Wie es Brecht poetisch formuliert: „Aus den Deformierungen der Szenerie wird der Vorgang aufgebaut, der sich abgespielt hat; aus dem Schlachtfeld wird die Schlacht rekonstruiert.“ (Brecht, S 35)

Der Detektiv, die Denkmaschine, sammelt alle Daten, decodiert alle *clues* und löst das Rätsel; und auf diese Weise wird die Ordnung wieder hergestellt. Am Ende, nachdem der Fall gelöst ist, werden „Abgründe (...) zugedeckt, (und) die Sicherheit wiederhergestellt. Der Detektiv kann als erfolgreicher Erlöser den Schauplatz verlassen.“ (Alewyn, S 67)

In Dürrenmatts Kriminalromanen ist der Detektiv kein „erfolgreicher Erlöser.“ In der chaotischen Welt, die Dürrenmatt in seinen Kriminalromanen beschreibt, werden Ideale wie „Gerechtigkeit,“ „Ordnung“ und „Menschlichkeit“ selbst in Frage gestellt.

3.4.3. Die Aufklärung des Falles – der klassische Detektiv als aufgeklärter Geistesbanner

Der Detektiv im klassischen Detektivroman ist in gewisser Masse ein „aufgeklärter Geistesbanner.“ (Alewyn, S 71) Der Mord, den er aufklären muss, hat immer etwas Sonderbares oder Unwahrscheinliches, manchmal auch Unmögliches an sich; er ist „die Wirkung ohne Ursache (...), die Auflehnung gegen das Naturgesetz und sein Grundprinzip, den Kausalnexus.“ (Alewyn, S 70) Ein gutes Beispiel ist die sogenannte *locked room mystery*: Der Mord geschieht in einem hermetisch abgesperrten Raum; es ist unerklärbar, wie der Mörder diesen Raum betreten oder verlassen haben konnte. (vgl. Alewyn, S 71)

Da der Mord so erstaunlich und unmöglich erscheint, spekuliert man automatisch, wie Alewyn sagt: „über die mögliche Einwirkung übernatürlicher Agenten (...);“ (Alewyn, S 71) und der Detektiv ist derjenige, dessen Aufgabe ist, „die bedrohte Kausalität wieder herzustellen und die Möglichkeit des Unmöglichen nachzuweisen und damit die aus den Fugen geratene Weltordnung wieder einzurenken.“ (Alewyn, S 71) Tzvetan Todorov behauptet das Gleiche in seinem Buch: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975). Nach Todorov ist der Kriminalroman das Genre, in dem das scheinbar „Unmögliche“ immer rational erklärt wird. (vgl. Todorov, S 49 - 50) Die eigentliche Lösung des Falles aber hat eine überraschende Wirkung und ist die Lösung, die dem Leser am wenigsten wahrscheinlich scheint – die Wirkung übernatürlicher Wesen wäre wahrscheinlicher – jedoch wird der Fall immer rational aufgeklärt. (vgl. Todorov, 49 - 50)

Das „Unmögliche“ wird jedenfalls als Faktor ausgeschlossen. Am Ende werden „alle scheinbaren Zauber und Wunder rational, wenn nicht geradezu trivial, aufgeklärt. (...) (Im Kriminalroman) ist eine Spiegelung des Kampfes der Aufklärung gegen den Aberglauben zu

erkennen.“ (Alewyn, S 71) Broich betont auch, dass „ein typischer Zug“ des klassischen Detektivromans die „Rationalität der Gattung (ist).“ (Broich, S 98) Die Arbeitsweise eines Detektivs im klassischen Kriminalroman erinnert „an die Arbeitsweise (der) Physiker (...).“ (Brecht, S 34) In seinem Verfahren erkennt man „eine Parallele zum Verfahren des Naturwissenschaftlers (...).“ (Alewyn, S 71)

Zuerst werden gewisse Fakten notiert. (...) Dann werden Arbeitshypothesen aufgestellt, welche die Fakten decken können. Durch den Hinzutritt neuer Fakten oder die Entwertung bereits notierter Fakten entsteht der Zwang, eine neue Arbeitshypothese zu suchen. Am Ende kommt der Test der Arbeitshypothese: das Experiment. (Brecht, S 34)

Der Detektiv, indem er den Fall aufklärt, bringt Ordnung dorthin, wo früher Chaos herrschte. (vgl. Alewyn, S 58) Das Kausalitätsgesetz, das in Frage gestellt wurde, funktioniert wieder, jedenfalls im klassischen Kriminalroman – im realen Leben funktioniert es nur halbwegs. (vgl. Brecht, S 36) „Im Kriminalroman (bekommen wir) ausgezirkelte Lebensabschnitte vorge setzt, isolierte abgesteckte kleine Komplexe von Geschehnissen, in denen die Kausalität befriedigend funktioniert.“ (Brecht, S 35) Wenn aber der Fall nicht gelöst wird, oder die Frage der Schuld offen bleibt, haben wir mit einer neuen Form des Kriminalromans zu tun, was an exemplarischen Analysen der Romane Friedrich Dürrenmatts dargestellt werden soll.

4. Eine kurze Entwicklungsgeschichte: klassische Form und neuere Modelle

4.1. Entstehung der Gattung: Detektivroman als „Hohelied auf die Allmacht des menschlichen Intellekts“

Die ersten Detektiv- und Kriminalromane sind im späteren 19. Jahrhundert entstanden; ihren Höhepunkt erreicht die Gattung aber in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts. (vgl. Suerbaum, S 84 - 93) Zu dieser Zeit gab es viele Umwälzungen, die auf die Entwicklung der Detektivliteratur große Einwirkung hatten – besonders die neuen Errungenschaften im Bereich der Naturwissenschaften, aber auch die Veränderungen in der Sozialgeschichte werden als wichtige Faktoren für die Popularisierung des Kriminalgenres angeführt.

Dolo betont in seiner Abhandlung, dass die Änderung des Strafprozesses im Europa im Laufe des 19. Jahrhunderts im großen Maße die Entwicklung der Detektivliteratur bewirkte.

Durch die Abschaffung der Folter wurde neben den Indizien der Sachbeweis dominierend, (...) Indizien und Sachbeweise (vermitteln) scheinbar eine objektive Wahrheit. So etablierte sich die Relevanz der Ermittlung (...) und Detektion. (Dolo, S 17)

Noch prägender für die Entwicklung des Detektivromans waren die Entdeckungen und Neuerungen im naturwissenschaftlichen Bereich: „Der erstmalige Kontakt der Menschen mit technischen Neuheiten, (verstärkte) den Glauben an die naturwissenschaftliche Erklärbarkeit der Welt und ließ den Aberglauben an Unerklärliches weichen.“ (Dolo, S 17) Der Detektivroman wurde somit als „ein Hohelied auf die Allmacht und Sieghaftigkeit des menschlichen Intellekts (aufgefasst).“ (Dolo, S 17) Gerade dieser Glaube an „die Allmacht und Sieghaftigkeit des menschlichen Intellekts“ ist das, was Dürrenmatt in seinen Kriminalromanen ironisiert, parodiert und letztlich dekonstruiert. Dürrenmatt zeigt in seinen Romanen, wie weit das Weltbild, die die Detektivromane malen, von der Wirklichkeit entfernt ist.

4.2. Minimalisierung des sozialkritischen Potenzials durch die strikte Form

Wie schon angeführt, hat der klassische Detektivroman eine sehr strikte Form.

Die Detektivliteratur erscheint (...) als eine Variationsgattung, als eine literarische Form, der ein festes System von Gattungskonventionen zugrunde liegt und in der die Kunst des Autors darin besteht, unter Beobachtung dieser Konstanten immer neue und überraschende Variationen zu konstruieren. (Broich, 97-98)

Der Detektivroman in seiner klassischen Form – wie etwa die Romane von Agatha Christie – liefern keine realistische oder kritische Darstellung der Gesellschaft. (vgl. Broich, S 98) Broich argumentiert, dass die Detektivliteratur „durchaus ein sozialkritisches Potenzial“ (Broich, S 98) in sich hat: Die sekundären Geheimnisse, die während der Detektion auftreten, sind „unerfreulicher“ Natur; diese sekundären Geheimnisse könnten dazu gebraucht werden, die Gesellschaftsschicht der Figuren zu demaskieren. (vgl. Broich, S 98 - 99) Dennoch tut dies die Detektivliteratur nicht; durch die Isolation des Schauplatzes, vereinfachte Charakterisierung der Figuren usw. wird dieses sozialkritische Potential minimalisiert. Es wird auch oft betont, dass die dargestellte Gesellschaft nicht die Gesellschaft von heute ist; und alle unerfreulichen Charaktere werden zu bloßen *red herrings*. (vgl. Broich, S 98-99) Auf diese Weise, so Broich, wurde der klassische Detektivroman gewissermaßen zeitlos. (vgl. Broich, S 99) „(...) und die großen Probleme unserer Zeit – Arbeitskämpfe, soziale Ungerechtigkeit, Weltkriege, Faschismus und Kommunismus – werden meist mit keinem Wort erwähnt.“ (Broich, S 99) Die Romane Dürrenmatts setzen gerade an diesem Punkt an – der Zweite Weltkrieg, Nationalsozialismus, soziale Ungerechtigkeit und viele andere Themen problematisiert Dürrenmatt in seinen Kriminalromanen.

4.3. Neuere Modelle

Dies ist ein Beweis, dass mit der Zeit andere, neuere Modelle der Kriminalliteratur entstanden sind, die „die spezifischen ‚Fesseln‘ des klassischen Detektivromans mehr oder weniger abgestreift haben, welche die Isolation der Gattung von der ‚seriösen‘ Literatur zu überwinden suchen (...)“ (Broich, S 100) Die neuen Modelle des Detektiv- und Kriminalromans teilt Broich in drei Gruppen: psychologischer, sozialkritischer und philosophischer Detektivroman. (vgl. Broich, S 100)

4.3.1. Psychologischer Detektivroman

Im Gegensatz zum klassischen Detektivroman, wo „die Charaktere (...) aus Pappmaché“ (Broich, S 100) sind, treten im psychologischen Detektivroman Figuren mit „komplexen und

differenzierten Charakterporträts; (...) Menschen aus Fleisch und Blut“ (Broich, S 100) auf. Die wichtigsten Autoren und Autorinnen dieser Gruppe, die „die Psychologisierung des Detektivromans“ (Broich, S 100) verlangten, sind Dorothy Sayers und später Patricia Highsmith. (vgl. Broich, S 100) Dorothy Sayers lieferte eine Vielzahl von Figuren, die psychologisch viel komplexer und ausdifferenzierter sind als die klassischen Figuren. Patricia Highsmith ermöglichte „die Psychologisierung des Detektivromans durch einen radikalen Perspektivenwechsel.“ (Broich, S 100) Sie verlegte die die Perspektive in „einen Durchschnittsmenschen (...), der existenziell in das Romangeschehen involviert wird.“ (Broich, S 100)

4.3.2. Realistisch-sozialkritischer Detektivroman

„Eine andere Gruppe von Autoren (zu denen Raymond Chandler gehört) versuchte (...), die Detektivhandlung mit einer realistischen und kritischen Darstellung der zeitgenössischen Gesellschaft zu verbinden.“ (Broich, S 101) So entwickelte sich der sogenannte realistisch-sozialkritische Detektivroman. (vgl. Broich, Vogt, S 101)

Chandler fordert eine realistischere Darstellung der Welt in den Detektivromanen. Um dies zu erreichen, musste die Form des klassischen Detektivromans auf eine grundlegende Weise verändert werden. (vgl. Broich, S 101 - 102) „Vor allem musste die für den klassischen Detektivroman so wesentliche Isolation des Schauplatzes aufgegeben werden.“ (Broich, S 102) Das ermöglichte eine breitere Darstellung der Gesellschaft. In seiner Suche nach dem Mörder kommt der Detektiv solcher Detektivromane in Kontakt mit verschiedensten Gesellschaftsschichten, was eine kritische Darstellung der Gesellschaft ermöglicht. (vgl. Broich, S 102)

Das sozialkritische Potenzial der Gattung wird dennoch erstmals von Autoren auf der internationalen Ebene voll realisiert. Es handelt sich um die Autoren wie Nicholas Freeling, Chester Himes, Maj Sjöwall usw. (vgl. Broich, S 102) In ihren Detektivromanen ist „das Verbrechen nicht mehr (...) etwas Privates (...), sondern (...) gesellschaftlich bedingt.“ (Broich, S 102) Der Mord erscheint „als symptomatisch“ (Broich, S 103) für die dargestellte Gesellschaft. Ebenso werden die „Mörder nicht zum Repräsentanten, sondern zum Opfer des gesellschaftlichen Systems“ (Broich, S 103) gemacht. „Auch diese Autoren mussten das

klassische Modell in mehrfacher Hinsicht ändern (...).“ (Broich, S 103) Sie verzichteten auf das *happy end*, der „die völlige Lösung des Mordrätsels und die totale Wiederherstellung der Ordnung“ (Broich, S 103) darstellte.

4.3.3. Philosophischer Detektivroman

Die Verfasser philosophischer Detektivromane „gingen (auch) von einer Kritik am klassischen Detektivroman aus.“ (Broich, S 104) Ihre Kritik ging davon aus, dass die klassische Form „die Wirklichkeit schlechthin verfälschte.“ (Broich, S 104) Dieser Typus des Detektivromans hat „die meisten Werke (dieser Gattung) von literarischem Rang hervorgebracht.“ (Broich, S 104) Einer der wichtigsten Vertreter von diesem Typus des Detektivromans ist Friedrich Dürrenmatt. (vgl. Broich, S 104) Im folgenden Text wird die Poetik des Kriminalromans von Friedrich Dürrenmatt erklärt, dann folgt die Analyse seiner Kriminalromane. Die Analyse soll zeigen auf welche Art und Weise Dürrenmatt die Gattungskonventionen subvertiert und dekonstruiert.

5. Dürrenmatts Philosophie und der Kriminalroman

Dürrenmatt nutzt die Gattung des Kriminalromans, um seine Poetik und seine Philosophie auszudrücken. Die Literaturwissenschaftlerin Monika Schmitz-Emans betont, dass sein ganzes Werk viele Spuren seiner philosophischen Interessen zeigt, wie z. B. die Frage nach dem Bösen im Menschen etc. (vgl. Schmitz-Emans, S 197) Dürrenmatt nimmt die Gattung des Kriminalromans als Beispiel und macht Kunst da, „wo sie niemand vermutet.“ (*Theater-Schriften und Reden*, S 131) Um herauszufinden, wie Kunst im Rahmen der Kriminalgattung erzeugt wird, muss man Dürrenmatts Poetik und seine theoretische Schriften im Betracht nehmen, denn „Friedrich Dürrenmatts Kriminalerzählungen lassen sich nicht unabhängig von seinen theoretischen Schriften betrachten.“ (Marsch, S 249)

Anders als in den klassischen Kriminal- und Detektivromanen setzen sich die drei Kriminalromane von Dürrenmatt mit einer klar definierten Problematik auseinander: In Vordergrund dieser Romane steht „die Unvollkommenheit des menschlichen Geistes, die Ambivalenz des Zufalls und die Problematisierung und Realisierung von Gerechtigkeit und Recht (...).“ (Dolo, S 38) Dies alles sind philosophische Themen und Fragen, die Dürrenmatt in

der Gattung des Kriminalromans erarbeitet, und deshalb werden Dürrenmatts Kriminal- und Detektivromane allgemein als philosophische Romane bezeichnet. (vgl. Dolo, S 53)

5.1. Dürrenmatts Interesse für Naturwissenschaften – Chaos-Theorie

Ein spezifisches Motiv, das in seinen Kriminalromanen zum Vorschein kommt, ist die Chaostheorie. Dieses Thema ist ein wichtiger Teil Dürrenmatts Philosophie und seiner Weltansicht. Schmitz-Emans argumentiert, dass dieses Thema ihre Wurzeln in Dürrenmatts naturwissenschaftlichen Interessen hat und dass diese Interessen auch Spuren in seinen Werk hinterlassen haben. (vgl. Schmitz-Emans, S 198)

Es ist wichtig zu betonen, dass die Detektivfiguren in Dürrenmatts Detektivromanen – generell betrachtet, obwohl auch viele Abweichungen davon zu finden sind – viele Ähnlichkeiten mit den Detektivfiguren des 19. Jahrhunderts haben: Sie lösen die Probleme auf eine rationale Weise – mit ihren Arbeitshypothesen und Experimenten – und ihre Arbeit ist mit der Arbeit der Physiker, Mathematiker bzw. Wissenschaftler vergleichbar. Im 19. Jahrhundert herrscht der Glaube, dass die Welt mithilfe der Ratio erklärt und in Ordnung gebracht werden kann.

Dennoch ist es wichtig hervorzuheben, dass die Physik, Mathematik und Wissenschaft inzwischen viele neue Fortschritte gemacht haben und dabei viel komplizierter – und viel anspruchsvoller – als die Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts geworden sind; (vgl. Schmitz-Emans, S 200 - 201) besonders wenn man die Chaostheorie in Betracht nimmt. Schmitz-Emans bemerkt, dass „Einsteins Denken (...) ‚mehr als jedes andere Denken, die Welt verändert“ (Schmitz-Emans, S 201) hat; auf diese Weise wurden die Ordnungsstrukturen des Universums relativiert. (vgl. Schmitz-Emans, S 201)

Diese Relativierung der Ordnungsstrukturen des Universums ist ein wichtiger Teil in Dürrenmatts Weltansicht: Dürrenmatt vergleicht die Welt mit einem unlösbaren und undurchschaubaren Labyrinth: „Die Welt ist ‚ein ungeheuerliches Labyrinth, in welchem wir immer hilfloser und hoffnungsloser heruntappen‘.“ (*Philosophie und Naturwissenschaft*, S 171) Es gibt kein Ausweg aus diesem Labyrinth, denn er überzieht die ganze Welt. Wie Schmitz-Emans bemerkt: „Dürrenmatt (visualisiert) die Welt als Labyrinth-überzogenen

Globus, umgeben von einem schwarzen Weltraum. (...) Einen Weg hinaus gibt es nicht (...).“ (Schmitz-Emans, S 207)

Schmitz-Emans macht auch einen Vergleich zwischen den Welten, die Dürrenmatt in seinen Werken darstellt und der Bild-Welt des Künstlers M.C. Eschers, der für seine Darstellung von unmöglichen, labyrinthischen und absurden Räumen und Figuren in seinen Grafiken und Werken bekannt ist. Sie argumentiert, dass die Weltansichten zweier Künstler viele Ähnlichkeiten aufweisen: „(...) Escher subvertiert konventionelle in der Sprache euklidischer Geometrie beschreibbare Raumvorstellungen, nicht jedoch ohne sich – ähnlich wie Dürrenmatt – auf diese als auf den Inbegriff einer geordneten und ermesslichen Welt zurückzubeziehen.“ (Schmitz-Emans, S 203)

5.2. Die Welt in Dürrenmatts Kriminalromanen

Die Welt, die Dürrenmatt in seinen Kriminalromanen, bzw. Detektivromanen beschreibt, ist also eine chaotische oder wie Marsch sagt, eine defekte Welt. Sie ist „durch ‚Ungerechtigkeit‘ bedingt. Dies ist jedoch nicht im engeren Sinne die Ungerechtigkeit eines verletzten oder gestörten Rechtszustandes, sondern die Störung des Weltzustandes in einem totalen Sinne.“ (Marsch, S 250) In den klassischen Detektivromanen wird die in sich geordnete Welt durch das Verbrechen in Unordnung gebracht – diese Unordnung ist ein Ausnahmezustand, der durch den Detektiv und seine Ermittlungen wieder geheilt wird. Wie Marsch sagt: „In den Erzählungen des 19. Jahrhunderts wurde durch die Lösung am Schluss der gestörte Weltzustand wieder geheilt.“ (Marsch, S 254) Die Unordnung in Dürrenmatts Detektivromanen ist kein Ausnahmezustand; und das Verbrechen ist ein „Symptom des zutiefst gestörten Gleichgewichts im Ganzen.“ (Marsch, S 249) Dürrenmatt selbst argumentiert, dass ein Dramatiker, bzw. ein Künstler die Probleme der Welt nur zeigen, nicht lösen sollte; (vgl. Marsch, S 250) und die Lösung in seinen Detektivromanen „ist keine Lösung im Sinne einer positiven Erlösung (...).“ (Marsch, S 254) Dürrenmatt schildert die Unmöglichkeit, die Welt zu retten.

Die chaotische Welt in Dürrenmatts Detektivromanen wird durch Zufall regiert. Der Zufall wurde in den klassischen Detektivroman eigentlich eliminiert. Wie Suerbaum argumentiert, sind alle Teilelemente eines klassischen Detektivromans sorgfältig organisiert und

eingepant. Etwas Ähnliches drückt auch Broich aus, wenn er argumentiert, dass die Gattung des klassischen Detektivromans eine Welt voraussetzt, „in der es letztlich keinen Zufall gibt und jedes Rätsel rational und total gelöst werden kann (...).“ (Broich, S 99) Eine solche Welt wirkt artifiziell, unecht und falsch. Der Detektivroman in seiner klassischen Form „konnte und wollte er nicht die Erfahrung einer fragwürdigen und absurden Welt ausdrücken, wie sie für das Lebensgefühl unserer Zeit so charakteristisch ist.“ (Broich, S 99) Und dies ist gerade das Weltbild, das in Dürrenmatts Kriminalromanen zu finden ist – eine absurde und fragwürdige Welt, die von Chaos und Zufall regiert wird.

6. Dürrenmatts Kriminalromane: *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht* und *Das Versprechen*

6.1. Terminologie

Was die Terminologie betrifft, sind diese drei Romane Dürrenmatts als philosophische Detektivromane zu bezeichnen – was ihre Struktur betrifft, entsprechen sie Alewyns Definition des Detektivromans. Die drei Romane werden manchmal einfach Kriminalromane genannt, dieses Terminus wird jedenfalls nur als Oberbegriff für die Kriminalliteratur insgesamt gebraucht.

6.2. *Der Richter und sein Henker*

Der Richter und sein Henker ist der erste Kriminalroman von Dürrenmatt erschienen 1952. Der Roman wird „der Gattung des Kriminalromans zugeordnet;“ (Dolo, S 39) wichtig ist aber zu erwähnen, dass *Der Richter und sein Henker* in vielfacher Weise eigentlich eine Parodie des Detektivromans darstellt, denn in diesem Roman verwendet Dürrenmatt verschiedene Mittel, um „Teilaspekte (des) klassischen Detektivromans zu parodieren.“ (Dolo, S 39) Auf welcher Art und Weise und mit welcher Absicht Dürrenmatt den Detektivroman in *Der Richter und sein Henker* parodiert, wird in folgenden Paragrafen diskutiert.

6.2.1. Handlungselemente: Fall – Fahndung – Lösung

Auf den ersten Blick folgt *Der Richter und sein Henker* das vorgeschriebene Schema eines Detektivromans: Am Anfang gibt es ein Mord, dann kommt die Fahndung und die Lösung am Ende. Diese Teilelemente werden aber, wie schon gesagt, parodiert und ironisiert und letztendlich dekonstruiert.

Der Roman fängt gattungsgemäß mit dem Mord des Polizeileutnants Schmied an, was „den Ausgangspunkt der Handlung (bildet).“ (Dolo, S 39) Anders als im klassischen Detektivroman, handelt es sich hier aber „keineswegs um eine komplizierte oder unwahrscheinliche Ausführung“ des Mordes, kein rätselhaftes Problem; „das Opfer Schmied (wurde) ganz einfach erschossen.“ (Dolo, S 39) Noch ein Aspekt dieses Mords ist wichtig: Im klassischen Detektivroman, oder im Kriminalroman generell, geht es nicht darum, „den Mord als moralischen Defekt der Gesellschaft zu schildern (...)“ (Dolo, S 39), hier aber macht Dürrenmatt gerade das Gegenteil: Schmied was ein Polizist; und mit der Tötung Schmieds, „eines Gesetzeshüters, eines Vertreter des Staates, (verweist Dürrenmatt) gerade auf solch eine Schadhaftheit.“ (Dolo, S 39)

Was die Fahndung im Roman betrifft, findet man etwas ganz anderes als im klassischen Detektivroman. Im Rahmen der Fahndung im klassischen Detektivroman wird die Vorgeschichte des Falles rekonstruiert; diese Rekonstruktion „zielt auf die Frage nach dem Hergang des Mordes und nach dem Täter (...).“ (Marsch, S 255)

Die Fahndung, oder Detektion, im *Der Richter und sein Henker* ist aber nur eine vermeintliche Detektion. Der Kommissär Bärlach ist nur scheinbar auf der Suche nach dem Mörder Schmieds; und am Anfang sieht es so aus, als ob er eine klassische Fahndung führe. Dem Leser ist unbekannt, dass Bärlach Schmied als Spion eingesetzt hatte mit dem Ziel Gastmann, den Bösewicht der Geschichte, zu erwischen – und somit die Wette, die er mit Gastmann gemacht hatte, letztendlich zu gewinnen. Die Ermordung Schmieds scheiterte einerseits seinem Plan, andererseits sieht er darin eine Chance, Gastmann trotzdem zu besiegen. Zu diesem Zweck braucht er Tschanz, seinen Assistenten, den er als den eigentlichen Mörder von Schmied schon am Anfang durchschaut hat. Dies ist alles dem Leser aber unbekannt – jedenfalls beim ersten Lesen, obwohl es, wie Marsch sagt „Andeutungen im Text (gibt), (die) daraufhin (weisen), dass Bärlach von vornherein Tschanz als Mörder kennt und durchschaut hat.“ (Marsch, S 255) Bärlach erarbeitet „seine erste Arbeitshypothese nicht aufgrund von *clues* und Vermittlungsergebnissen oder Verhören, sondern er ahnt bereits nach dem Auffinden der Leiche die Identität des Täters sowie dessen Motiv.“ (Dolo, S 40) Der Leser aber geht wie im klassischen Detektiv vor; seiner Erwartung nach, sind die Dinge dem Detektiv genauso unbekannt wie ihm; er ist nicht „in die

Hypothese Bärlachs (...) eingeweiht.“ (Dolo S 40) Im klassischen Kriminalroman wird der Leser „durch die ‚Fair-Play Rule‘“ geschützt (Dolo, S 27), das heißt, dass der Leser „in Idealkonkurrenz zum detektivischen ‚Scharfsinnhelden‘ tritt.“ (Schulz-Buschhaus zitiert von Dolo, S 27) Im *Der Richter und sein Henker* ist dies nicht der Fall.

Auch Bärlachs Wette mit Gastmann ist ein „Bestandteil einer Vorgeschichte, die mit dem Fall der Ermordung Schmieds nichts zu tun hat.“ (Marsch, S 255) Im Roman *Der Richter und sein Henker* findet man zwei separate Vorgeschichten, die durch Zufall zusammengebracht wurden (vgl. Marsch 258) – so was findet man im klassischen Detektivroman nicht. Einer der gattungstypischen Regeln lautet, wie sie Suerbaum formuliert: „Ein neuer Handlungsstrang, der nicht mit dem Mord in Verbindung steht, kann nicht angerollt werden; er würde nur ablenken und stören.“ (Suerbaum, S 91) Dem Leser ist aber die separate Vorgeschichte unbekannt; ihm „erscheint (...) das Vorgehen der beiden Ermittler“ – Tschanz führt auch scheinbar die Ermittlung nach dem Mörder – „als reguläre Detektion, (...)“ (Dolo 40)

Auch das *Analysis*-Element verwendet Dürrenmatt in *Der Richter und sein Henker* anders als im klassischen Detektivroman. (vgl. Dolo, S 42) „Eine Chancengleichheit zwischen (dem Leser) und dem Detektiv war nie gegeben, weil (der Leser) im Gegensatz zu Bärlach nicht über die entscheidende Anfangsinformation (...) verfügt.“ (Dolo, S 43) Im klassischen Detektivroman sind dem Detektiv am Anfang der Geschichte sowohl die Opfer als auch der Täter – wie dem Leser – unbekannt. (vgl. Alewyn, S 60) Im *Der Richter und sein Henker* läuft die Geschichte anders: Die Opfer (Schmied) und der Täter (Tschanz), die klassisch dem Kreis der „nicht – ermittelnden Figuren“ (Dolo S 34) gehören, sind hier die Vertreter des „ermittelnden“ (Dolo S 32) Personenkreises. Man kann behaupten, dass es in *Der Richter und sein Henker* überhaupt kein Element des *Whodunit* gibt, jedenfalls nicht im engeren Sinne. Dennoch, ein Rätsel gibt es, wie auch eine unerwartete und überraschende Lösung – denn der Leser rechnet nicht damit, dass die ermittelnden Personen bei der Lösung des Rätsels in Betracht genommen werden müssten. Auch im klassischen Detektivroman ist es fast unmöglich für den Leser, die richtige Lösung herauszufinden.

Der Leser erhält (in klassischen Detektivroman) nur scheinbar die Möglichkeit, sich schrittweise zur Lösung vorzuarbeiten. (...) (Der Autor) tarnt die relevanten Fakten so gut, dass sie nicht zur einen vorzeitigen Aufklärung des Falles benutzt werden können. Für den normalen Leser ist das

Mordgeheimnis keine lösbar Rätselaufgabe, sondern ein Scherzrätsel, dessen überraschende Lösung nach vergeblichen Raten mitgeteilt wird. (Suerbaum, S 91)

Was die Lösung am Ende des Romans betrifft, auch hier unterscheidet sie sich wesentlich von denen im klassischen Detektivroman. Die Suche nach dem Mörder Schmieds, obwohl sein Mord als Auslöser der Handlung dient, ist weniger wichtig für die Handlung. Im Zentrum der Handlung steht die Wette zwischen Bärlach und Gastmann. „Auf dem Hintergrund dieser Wette erweist sich der Tod des Polizisten zu Beginn als der gar nicht eigentliche Fall des Romans, wie es der Leser anfangs erwartet.“ (Knopf zitiert von Dolo, S 41) In der *Dénouement*-Szene – in der der Detektiv die ganze Geschichte und Vorgeschichte zusammensetzt und erklärt, wie es im klassischen Detektivroman oft der Fall ist – wird auch klar, dass „die Geschichte von der Ermordung Schmieds durch Tschanz und deren Ursachen provozierend banal (ist).“ (Burkhard zitiert von Dolo, S 42) Man kann daraus schließen, der „Leser erwartet die Aufklärung eines Verbrechens. (...) Es geht Bärlach (aber) nicht um die Aufdeckung des Mörders, den er bereits kennt, sondern darum, Gastmann um jeden Preis hinzurichten.“ (Richter zitiert von Dolo, S 43) Das Unerwartete hier ist Bärlachs Rache gegen Gastmann.

6.2.2. Figuren

6.2.2.1. Die Detektivfigur

Die Figur Kommissär Bärlachs hat einiges mit der Figur eines klassischen Detektivs gemeinsam. Bei seiner Arbeit geht er meistens intuitiv vor. Wie Dolo bemerkt, ist „sein detektivisches Vorgehen (...) zu einem geprägt von Mathematik und zum anderen von Phantasie und Intuition.“ (Dolo, S 44) Er wird nur auf den ersten Blick als ein klassischer Detektiv dargestellt. Trotz seinem „überragend intuitiven Vermögen“ (Marsch, S 255) kann er nicht – jedenfalls nicht ohne Hilfe des Zufalls – den Fall lösen oder die Wette gewinnen.

In seiner Arbeit spielt der Zufall eine große Rolle – in *Der Richter und sein Henker* spielt der Zufall zugunsten des Detektivs; in anderen Romanen, wie in *Der Verdacht* und besonders in *Das Versprechen* geschieht gerade das Gegenteil. In welchem Maße der Erfolg Bärlachs vom Zufall abhängt, sieht man schon am Anfang der Geschichte: Einer der wichtigsten *clues* im Roman ist die Revolverkugel, mit der Schmied erschossen wurde. „Der Fund der Revolverkugel wird als Glücksfall verbucht.“ (Dolo, S 47) Am Anfang wurden alle Spuren und

Indizien beseitigt, indem der Polizist Clenin, der die Leiche des ermordeten Schmieds gefunden hat, die Leiche und das Auto von Tatort entfernt. (vgl. Dolo, S 47) Bärlach findet die Kugel nur zufällig. „Der Fund der entscheidenden Gegenstandes wird nicht als Leistung des überragend intuitiven Vermögens des Detektivs verbucht, sondern auf den ‚Zufall‘ zurückgeführt.“ (Marsch, S 255)

Wie schon gesagt, ist der klassische Detektiv durch verschiedene „äußerliche Merkmale oder Angewohnheiten“ (Suerbaum, S 94) charakterisiert. In Fall Bärlachs haben die Kochkunst und seine Krankheit diese Funktion. „Typisch für die Isolation des klassischen Detektivs ist seine fehlende erotische und sexuelle Kompetenz, die oftmals in dieser Gattung durch eine kulinarische ersetzt wird.“ (Dolo, S 42) In Bärlachs Gespräch mit dem Schriftsteller kommt Bärlachs große Leidenschaft für die Kochkunst zum Vorschein. „Der kranke Detektiv Bärlach ist dieser Kunst, der ‚Kochkunst‘ verfallen.“ (Marsch, S 260) Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass seine Leidenschaft nicht von seiner Krankheit zu trennen ist. Bärlach hat sich nicht in die Klinik begeben, obwohl ihm sein Doktor und Freund Hungertobel anders geraten hat, denn er wollte den Fall und die Wette zu Ende bringen. (vgl. Marsch, S 258) In der *Dénouement*-Szene, in der Bärlach sein Vorgehen darlegt und Tschanz zu wissen gibt, dass er nichts Weiteres als sein Werkzeug war, bereitet er ein großes Mahl für Tschanz. Diese groteske Mahlzeit, „wird (erzähltechnisch) zur Klimax des Romans.“ (Dolo, S 41) Dies ist „ein ‚Gericht‘ im doppelten Sinne: Es ist kulinarischer Höhepunkt und zugleich Höhepunkt der Selbstjustiz.“ (Dolo, S 41) Das Essen, das Bärlach bei dieser „infernalen Fressorgie“ (Marsch, S 257) konsumiert, macht sein Gesundheitszustand noch kritischer.

Marsch argumentiert weiter, dass dieses „Gericht“ für Tschanz von zweifacher Bedeutung sei: Es ist eine „Henkersmahlzeit“ und das „letzte Gericht.“ (Marsch, S 257) Indem Bärlach dieses „Gericht“ vorbereitet, „wird (er) zum Richter“, denn „im ‚Gericht‘ liegt die Kunst.“ (Marsch, S 260) Bärlach übt Selbstjustiz und bringt eine große Gewaltlösung an Ende herbei. Die Ursache für diese Gewaltlösung, so Marsch, liegt in Bärlachs Krankheit. (vgl. Marsch, S 258) Somit entfernt sich die Figur des Detektivs im *Der Richter und sein Henker* von der Figur des klassischen Detektivs. Die Figur des Detektivs in *Der Richter und sein Henker* ist defekt; und dass sie „in sich defekt ist, zeigt seine Krankheit.“ (Marsch, S 257) Die Krankheit Bärlachs

„wird zur Metapher für die Figur des klassischen Detektivs; (...) (sie) wird zum Zeichen der Ambiguität Bärlachs und zum Ausdruck seines amoralischen Spieltriebes.“ (Dolo, S 46)

Ein sehr wichtiger Charakterzug Bärlachs ist seine „moralische Ambivalenz.“ (Dolo, S 46) Die Detektivfigur im *Der Richter und sein Henker* dient überhaupt nicht dem Prinzip der Gerechtigkeit. Der Mord des Polizeileutnants Schmied stellt für Bärlach die Möglichkeit dar, die Wette mit Gastmann zu Ende zu bringen; die Herstellung der Gerechtigkeit ist ihm weniger – man könnte auch sagen, überhaupt nicht – wichtig. (vgl. Dolo, S 41) Von Anfang an ist ihm klar, dass Tschanz der Mörder Schmieds ist, dennoch liefert er ihn nicht der Justiz, „sondern setzt ihn nun als Werkzeug in seinem eigenen Plan ein.“ (Marsch, S 256) Bärlach manipuliert Tschanz mit dem Ziel, Gastmann umzubringen. Auf diese Weise wird „Tschanz (...) zum Henker von Gastmann. Bärlach ist der Richter.“ (Marsch, S 256) Indem er Gastmann richtet und Tschanz zum Henker macht, „vereinigt (Bärlach) exekutive und jurisdiktive Funktionen selbstherrlich in seiner Person (...)“ (Tschimmel zitiert von Dolo, S 44)

Im Gegensatz zum klassischen Detektiv ist die Detektivfigur in *Der Richter und sein Henker* durch moralische Ambivalenz, Alter und Krankheit gezeichnet. Bärlach ist „nicht mehr durchgängig Herr der Lage;“ (Dolo, S 44) in vielen Situationen in der Geschichte wird er als ohnmächtig dargestellt. (vgl. Dolo, S 44) Dennoch sind gerade diese Charakterzüge und Schwächen, so argumentiert Dolo, die Elemente des Romans, die Bärlach „menschlicher als jeder Detektiv des klassischen Detektivromans“ (Dolo, S 46) machen.

6.2.2.2. Der Bösewicht

Auch die Figur des Bösewichts, hier die Figur Gastmanns, wird in *Der Richter und sein Henker* anders als in traditionellen Kriminalromanen charakterisiert. Die Figur Gastmanns und die Figur Bärlachs funktionieren im Roman als zwei entgegengesetzte Pole. Es existiert eine „innere Verwandtschaft zwischen Gastmann und Bärlach.“ (Dolo, S 45) Der eine konnte ohne den anderen nicht existieren. Es ist wie eine mathematische Gleichung. „Gastmann ist der eine ‚Pol des Bösen‘;“ (Marsch, S 261) so wird er von Schriftsteller beschrieben – interessanterweise steht hinter der Figur des Schriftstellers der Autor selbst. (vgl. Marsch, S 261) Die Figur des Schriftstellers funktioniert als eine metatextuelle Instanz im Roman; hinter dem Schriftsteller steckt Dürrenmatt selbst, der mit Bärlach einen Dialog über den Fall

Gastmann führt. Die Beiden haben den Überblick über das ganze Geschehen, während der Leser und Tschanz in die *Watson*-Position gerückt werden. Die Figur des Schriftstellers ist nötig, denn er ist derjenige, der Gastmann als Figur erklärt. Der Schriftsteller sagt: „Man könnte sein (Gastmanns) Gegenteil im Bösen konstruieren, wie man eine geometrische Figur als Spiegelbild einer anderen konstruiert. (...) Begegnet man einem, so begegnet man den anderen.“ (*Der Richter und sein Henker*, S 82 - 83) Gastmann wird von Schriftsteller so präzise skizziert, als ob er eine Mathematikaufgabe wäre.

Der Schriftsteller ist auch derjenige, der Gastmann als einen schlechten Menschen charakterisiert – etwas was Bärlach selbst nicht feststellen konnte. „Das Böse“ bei Gastmann funktioniert ähnlich wie bei der Figur Emmenbergers im Roman *Der Verdacht* – eine Figur, die im weiteren Textverlauf gründlich analysiert wird – es ist „nicht der Ausdruck einer Philosophie oder eines Triebes, sondern seiner Freiheit: Freiheit des Nichts“ (*Der Richter und sein Henker*, S 82), oder, einfach gesagt, er ist ein Nihilist. Er ist nicht eindeutig böse, und Bärlach nicht eindeutig gut – Bärlach wird selbst zum Verbrecher, indem er seinen Plan zur Vernichtung Gastmanns durchführt. Ganz einfach gesagt, gibt es in *Der Richter und sein Henker* keine klare Trennung zwischen Gut und Böse, oder zwischen Verbrecher und Ermittler. (vgl. Dolo, S 45) Wie Richter kommentiert: „Der Unterschied zwischen Gut und Böse, zwischen Gerechtigkeit und Unrecht lässt sich nicht genau feststellen, da beide sowohl im Verbrecher wie im Detektiv angelegt sind und im Grunde nur zwei verschiedene Möglichkeiten eines Menschen sind.“ (Richter zitiert von Dolo, S 45) Um Gastmann zu überwinden, muss Bärlach selbst Verbrecher werden, denn einen Verbrecher wie Gastmann, der „jegliche Verantwortung und Moral negiert und nur die menschliche Freiheit postuliert“ (Dolo, S 49) kann der Detektiv nicht „mit den Mitteln des klassischen Detektivromans“ (Dolo, S 49) besiegen.

6.2.3. Milieu – Weltbild und Gesellschaftskritik

Im Gegensatz zum klassischen Detektivroman – in dem die Welt geordnet ist und der Mord nur einen Ausnahmezustand darstellt – bietet Dürrenmatt in *Der Richter und sein Henker* ein ganz anderes Weltbild. In dieser Welt gibt es keine Harmonie, die durch den Mord gestört wird und am Ende wiederhergestellt wird; denn die Wiederherstellung der Gerechtigkeit im *Der Richter und sein Henker* ist nur eine scheinbare. Die Welt im Roman ist von Anfang an

chaotisch und durch „menschliche Unvollkommenheit“ (*Der Richter und sein Henker*, S 68) bedingt. Dies kommt am besten beim Gespräch zwischen Bärlach und Gastmann zum Vorschein – in dieser Szene offenbaren die beiden Figuren ihren entgegengesetzten Philosophien.

Deine (Bärlachs) These war, dass die menschliche Unvollkommenheit, die Tatsache, dass wir die Handlungsweise anderer nie mit Sicherheit voraussagen und dass wir ferner den Zufall, der in alles hineinspielt, nicht in unsere Überlegungen einzubauen vermögen, der Grund sei, der die meisten Verbrechen zwangsläufig zutage fördern müsse. Ein Verbrechen zu begehen nanntest du eine Dummheit, weil es unmöglich sei, mit Menschen wie mit Schachfiguren zu operieren. Ich dagegen stellte die These auf, mehr, um zu widersprechen, als überzeugt, dass gerade die Verworrenheit der menschlichen Beziehungen es möglich mache, Verbrechen zu begehen, die nicht erkannt werden könnten, dass aus diesem Grunde die überaus größte Anzahl der Verbrechen nicht nur ungeahndet, sondern auch ungeahnt sei, als nur im Verborgenen geschehen. (*Der Richter und sein Henker*, S 68)

Beide behaupten, dass Menschen keine Schachfiguren sind, dass man die Handlungsweise der Menschen nicht voraus sagen kann – diese Behauptung ist einerseits eine Kritik des klassischen Kriminalromans, in welchem die Figuren so stilisiert sind, dass sie fast wie Schachfiguren fungieren. Und noch wichtiger, hier spielt der Zufall, das Unkalkulierbare, in den Thesen der beiden eine große Rolle. Laut Bärlachs These kommen alle Verbrechen zutage, weil die Welt zufallsbedingt ist, ein Verbrechen wird durch Zufall gehindert; während der Zufall in Gastmanns These als günstig für Verbrechen betrachtet wird. „Bärlach wies auf die Rolle des Zufalls hin, der verbrecherische Pläne immer wieder durchkreuze. Gastmann behauptete, dass gerade die dem Zufall ausgelieferte Welt Verbrechen zulasse und vor Entdeckung bewahre.“ (Marsch, S 256)

Wenn die Rede von der Herstellung der Gerechtigkeit ist, muss man betonen, dass es im *Der Richter und sein Henker* dem Detektiv überhaupt nicht darum geht, die Gerechtigkeit herzustellen. Sein Ziel ist, die Wette mit Gastmann unbedingt zu Ende bringen. Ein sehr wichtiger Punkt ist auch, dass ihm „zur Durchsetzung seiner Ziele (...) jedes Mittel recht (ist); sein Vorgehen ist gekennzeichnet durch Manipulationen, die durch Skrupellosigkeit (...) zum Ziel führen.“ (Bauer zitiert von Dolo, S 45) Bärlach wird am Ende „durch sein Vorgehen selbst zu Rechtsbrecher.“ (Marsch, S 257) Um Gastmann zu besiegen, muss er sich die fragwürdigen und fast verbrecherischen Mittel bedienen; denn in *Der Richter und sein*

Henker befinden sich „Gerechtigkeit und Gesellschaft (...) in einem desolaten Zustand (...);“ (Dolo, S 42) ein klassisches *happy end* ist in so einer Welt undenkbar.

Zuerst wollte Bärlach Gastmann mit Hilfe von Schmied vernichten. Schmied war der beste Kriminalist, den er je gekannt hat; an einer Stelle nannte er Schmied „ein edles Tier.“ (*Der Richter und sein Henker*, S 114) Jedoch musste er ein Biest auf ein Biest hetzen, wie er selbst sagt, um seine Ziele zu verwirklichen. Gastmann kann auf eine gesetzlich erlaubte Weise nicht besiegt werden. Obwohl Bärlach Gastmann vernichtet hat, verliert er trotzdem die Wette. „Paradoxerweise hat Gastmann (...) die Wette gewonnen. Bärlach hat genau die These bewiesen, die er in der Wette bestritten hatte. Die Umsetzung seines Plans zeigt auf die Möglichkeit hin, ‚mit Menschen wie mit Schachfiguren zu operieren‘.“ (Marsch, S 256-257)

Wie schon gesagt, kann Bärlach Gastmann auf eine legale Weise nicht überführen. Seine einzige Chance, Gastmann zu vernichten, ist durch Manipulation, wodurch er selbst indirekt in noch einen Mord verwickelt wird. Nur auf diese Weise wird „die Gerechtigkeit“ in der Erzählung hergestellt. Wie Marsch sagt, wird „Gerechtigkeit (...) in dieser Erzählung auf eine fast alttestamentliche Weise hergestellt.“ (Marsch, S 257) Denn die Welt ist defekt, d.h. sie „ist in Unordnung, und weil sie sich in Unordnung befindet, ist sie ungerecht.“ (Dürrenmatt zitiert von Dolo 42) Dürrenmatt selbst argumentiert, dass die menschlichen Ideale wie „Gerechtigkeit“ und „Wahrheit“ in der Wirklichkeit viel problematischer sind, als sie in den klassischen Detektivromanen dargestellt, bzw. konstruiert wurden: „Die Gerechtigkeit ist eine Idee, die eine Gesellschaft von Menschen voraussetzt. (...) Eine Idee ist denkbar, es fragt sich nur, ob sie zu verwirklichen sei, ob sich eine gerechte Gesellschaftsordnung ebenso konstruieren lasse wie eine Maschine.“ (Dürrenmatt zitiert von Dolo 42)

Die Welt, die Dürrenmatt in *Der Richter und sein Henker* konstruiert, wird von Zufall regiert – etwas, was direkt gegen die Regel der Gattung stößt. Der Zufall in *Der Richter und sein Henker* ist die Regel, oder sogar das „Gesetz einer absurden Welt.“ (Marsch, S 258) Die ganze Geschichte ist durch Zufall bedingt, wie Marsch sagt:

Bärlach ist kein echter Detektiv und Gastmann kein richtiger Verbrecher. Der Zufall ließ es zur Wette kommen, durch Zufall geriet Tschanz in diese Wette hinein, und aufgrund eines Zufalls (Kugelfund)

gebraucht ihn Bärlach schließlich als Werkzeug, um Gastmann umzubringen. Die Welt, die Dürrenmatt in dieser Erzählung konstruiert, ist eine Welt der bösen Zufälle. (Marsch, S 258)

6.2.4. Fazit

In *Der Richter und sein Henker* spielt Dürrenmatt mit vielen Elementen des klassischen Detektivromans, um diese Gattung zu parodieren und zu zeigen, wie naiv die Welt und die Figuren dieser Gattung im üblichen Sinne sind. In *Der Richter und sein Henker* konstruiert er in vieler Hinsicht komplexere Figuren und eine Welt, die defekt ist und von Zufall regiert wird. In einer defekten Welt, wie sie von ihm dargestellt wird, in „der Welt der bösen Zufälle“ (Marsch, S 258) kann die Detektivfigur – die jedenfalls mathematisch wie im klassischen Detektivroman vorgeht, dennoch als moralisch ambivalent gekennzeichnet wird – die Gerechtigkeit nicht auf eine legale Weise herstellen; sie kann auch keine heile Welt beschwören – diese Welt war jedenfalls von Anfang an nie heil gewesen; und ein *happy end* in einer solchen Welt finden zu können, ist eine Illusion.

6.3. Der Verdacht

Der Verdacht ist der 1952 erschienene zweite Detektivroman Dürrenmatts. Dieser Roman gilt als „der philosophischste der Kriminalromane Dürrenmatts.“ (Dolo, S 53)

6.3.1. Handlungselemente

Was die Handlungselemente betrifft, spielen die gattungstypischen Elemente in diesem Roman fast keine Rolle. Die Handlung tritt „zugunsten von Gesprächen und Gedanken über philosophische und theologische Themen zurück (...).“ (Dolo, S 56)

Schon am Beginn des Romans merkt man „eine Abkehr vom klassischen Detektivroman.“ (Dolo, S 53) Am Beginn eines klassischen Detektivromans, wie schon gesagt, wird der Detektiv mit einem Mord konfrontiert, in *Der Verdacht*, befindet sich Kommissär Bärlach im Krankenhaus; er ist „nicht mit einer Leiche, einen Tatort (oder) sichtbaren Spuren konfrontiert (...).“ (Marsch, S 263) In einer medizinischen Zeitschrift findet er ein Foto von einem KZ-Arzt namens Nehle, der eine Operation ohne Narkose an einem Patienten durchführt. Bärlachs Freund und Arzt Hungertobel erkennt den KZ-Arzt; er kennt ihn als Emmenberger. Die Frage nach der Identität des KZ-Arztens entzündet Bärlachs Interesse und

somit auch die Detektion im Roman. (vgl. Marsch, S 263) Ganz am Beginn schöpft Bärlach den Verdacht gegen Emmenberger: „Ohne den Namen des Mannes zu kennen, welcher dem teuflischen Operateur auf dem Foto gleicht, hat Bärlach bereits ‚Verdacht geschöpft‘;“ (Marsch, S 263) und dieser Verdacht bildet den eigentlichen Auslöser für die Handlung.

Es ist wichtig zu erwähnen, dass in *Der Verdacht* nicht die Rede von einem isolierten Mord oder Verbrechen ist. Der Verdacht handelt, wie Dolo betont, „von wesentlich grausameren Verbrechen (...) (nämlich von) sadistische Quälerei, Erniedrigung und Massenmord (...)“ (Dolo, S 53) im Holocaust. Battegay argumentiert auch, dass „in *Der Verdacht* nicht in erster Linie von einer Enttarnung eines Verbrechers erzählt (wird). (...) Dürrenmatt (entfaltet) ein vollständig fiktives Shoah-Narrativ.“ (Battegay, S 174) Der Verbrecher ist ein ehemaliger KZ-Arzt, der jetzt eine erfolgreiche Klinik in der Schweiz führt. Diese Klinik ist der Ort, „an dem die antizipatorische und die moralische Vernunft ausgehebelt werden;“ (Battegay, 174) genauso wie in einem KZ-Lager. Battegay argumentiert weiter, dass „Dürrenmatt (...) mit seinem Kriminalfall über diesen (Un-)Ort eine Welt nach dem ‚Zivilisationsbruch‘ des durch deutsche Behörden organisierten Massenmordes“ (Battegay, 175) vorführe. In *Der Verdacht* wird die Welt „insgesamt verdächtig.“ (Battegay, S 175)

In *Der Verdacht* gibt es wiederum „keine Detektion im engeren Sinne (...), da Bärlach den Fall intuitiv erfasst (...).“ (Dolo, S 54) Das Identitätsproblem, dass die Rätselspannung im Roman bildet und als Auslöser für die Handlung dient, wird sehr schnell gelöst; auch das *Mystery*- und *Analysis*-Element spielen kaum eine Rolle, da die Täterschaft sofort geklärt wird. (vgl. Dolo, S 54 - 55) Bärlachs Hypothese wird fast sofort bestätigt, denn kurz nach dem ersten Treffen zwischen Emmenberger und Bärlach gesteht Emmenberger sein Verbrechen. Bärlachs Verdacht, den er rational durchschaut hat, erweist sich als gültig – Battegay behauptet, dass der Roman selbst überhaupt kein Kriminalroman wäre, hätte sich Bärlachs Hypothese als falsch erwiesen. (vgl. Battegay, S 173) Dennoch, obwohl Bärlach seinen Verdacht bestätigt hat, erweist sich diese Bestätigung letztlich als total nutzlos: „Zwar bestätigt sich Kommissär Bärlachs Verdacht zur Identität von Emmenberger mit dem Naziverbrecher. Doch gerade diese Identität bewirkt auch die vollkommene Nutzlosigkeit der Bestätigung im kriminalistischen Sinn.“ (Battegay, S 194) Bärlach kann Emmenberger nicht der Justiz ausliefern, er wurde überhaupt nicht von der Polizei beauftragt, Emmenberger zu

verhaften; er nahm den Fall ausschließlich wegen seines Verdachts gegen Emmenberger auf. Wie Battegay sagt, bedeutet *Verdacht* „in diesem Buch mehr als den konkreten kriminalistischen Verdacht.“ (Battegay, S 176) Wie Bärlach selbst sagt: „(...) ein Verdacht sei etwas Schreckliches und komme von Teufel.“ (*Der Verdacht*, S 127) Im Roman ist nicht nur der KZ-Arzt verdächtig, nicht nur dieser oder jener Volk, sondern die Menschheit selbst – Bärlach kämpft gegen das Böse, das in den Menschen steckt.

Das Ende des Romans unterscheidet sich wesentlich vom Ende in einem klassischen Detektivroman. Der Detektiv hat Emmenberger durchschaut, sein Verdacht erweist sich als richtig, jedoch kann er Emmenberger keineswegs besiegen, obwohl er einen Plan dafür hatte und eine Falle für ihn bereitet hat. In *Der Verdacht* geriet der Detektiv selbst in die Falle und wird am Ende von Gulliver – einem KZ-Überlebenden – gerettet. Edgar Marsch kommt in seiner Analyse zum Schluss: „Die Lösung des Falles wird nicht wie im klassischen Detektivroman (...) herbeigeführt. (...) Die Rettung durch Gulliver als *deus ex machina* wird notwendig, denn ‚in einer Welt, die keinem Gesetz gehorcht und deren Bahn zufällig verläuft, droht Bärlachs Plan sinnlos zu werden.“ (Marsch, S 266)

6.3.2. Figuren

Die Figuren in *Der Verdacht* sind ähnlich wie in *Der Richter und sein Henker* und viel komplizierter als im klassischen Detektivroman konzipiert. Jede Person im Roman hat ihre eigene Philosophie und Weltansicht. Diese unterschiedlichen Weltansichten kommen im Laufe der Handlung oft in Konflikt miteinander. Die Figuren – Bärlach, Emmenberger, Marlok und Gulliver – „erhalten hier breiten Raum, um ihr Welt- und Menschenbild, ihre Ansichten über Gott und den Sinn des Lebens in ausführlichen Monologen darzulegen.“ (Burkhard zitiert von Dolo, S 56) Die verschiedenen Weltbilder der Figuren und der Konflikt dieser Weltbilder stehen in direkten Gegensatz zum simplifizierten Welt- und Menschenbild, das im klassischen Detektivroman präsentiert wird.

6.3.2.1. Der Bösewicht

Im Unterschied zum Mörder im klassischen Detektivroman wird Emmenberger dank seiner Philosophie komplexer dargestellt. (vgl. Dolo, S 62) Wie Marsch sagt, ist Emmenberger Fatalist und Nihilist. (vgl. Marsch, S 267) Seiner Philosophie nach ist „jegliche Menschlichkeit

(...) absurd.“ (Hapkemeyer zitiert von Dolo, S 62) In seinen Augen ist die Welt ihrer Struktur nach eine Lotterie, immer und ganz von Zufall regiert und in so einer Welt ist es, seiner Meinung nach, unsinnig „an die Materie zu glauben und zugleich an einem Humanismus, man kann nur die Materie glauben und an das Ich.“ (*Der Verdacht*, S 252) Er verneint jegliche Menschheit, Gerechtigkeit und Humanismus. Für ihn gibt es nur die Materie, das Ich und die eigene Freiheit. Dazu Knopf: „Indem sich die Welt als gesetzlos, sinnlos, inhuman darstellt, ist es gerechtfertigt, allein aus dem eigenen Ich, den eigenen Anlagen gemäß zu leben – ohne jede Rücksicht auf andere; (...).“ (Knopf zitiert von Dolo, S 62) Emmenberger glaubt nur an das „Recht zur Selbstverwirklichung;“ (Dolo, S 62) indem er Menschen tötet, und er sich damit außer jeder Menschenordnung stellt, „die unsere Schwäche errichtete,“ (*Der Verdacht*, S 252) wird er frei. Wie er selbst sagt: „ich wagte es, ich selbst zu sein, und nichts außerdem.“ (*Der Verdacht*, S 252) Er quellte und tötete Menschen in den KZ-Lagern, an Orten, wo, wie Battegay sagt: „Die Menschen vollständig ihres politischen Status, ihres Status als Menschen unter Menschen, beraubt (waren).“ (Battegay, S 188) Sie wurden zur Materie. „Während der Mörder für sich die absolute Freiheit reklamiert, wird der Gefolterte auf sein bloßes Leben zurückgeworfen, eine zufällige Existenz.“ (Battegay, S 188)

Indem Emmenberger jegliche Menschheit verneint, kann ihn Bärlach nicht besiegen; wie Battegay sagt: „Die scheiternde Methode Bärlachs ist es zunächst, mit Anspielungen den Arzt verunsichern zu wollen, also auch im Arzt einem Verdacht über ihn selbst zu erzeugen.“ (Battegay, S 190 -191) Gewissensbisse beim Emmenberger erzeugen zu versuchen, erweist sich als unmöglich, und deshalb geriet Bärlach in Emmenbergers Falle. Er wird zum Emmenbergers *Patienten*, seinem Gefangenem. In Emmenbergers Welt ist es für Bärlach unmöglich, sich selbst zu verteidigen oder zu retten. Dazu Marsch:

(Bärlach) wird zum absolut ‚hilflosen, skelettartigen Kranken‘, zum Emmenbergers ‚Fall‘. Der Operationsraum ist die Richtstätte, Emmenberger der Richter. Er führt das ‚Verhör‘, das Bärlach zu führen nicht mehr in der Lage ist, er ‚verurteilt‘ und lässt hinrichten, er hat einen Henker: den Zwerg. (Marsch, S 267)

6.3.2.2. Die Figur des klassischen Detektivs *ad absurdum* geführt

Die Rolle Bärlachs in *Der Verdacht* unterscheidet sich wesentlich von seiner Rolle im vorigen Roman. In *Der Richter und sein Henker* ist er, obwohl sein Vorgehen durch Manipulation und

fragwürdige Motivation gekennzeichnet ist, immer noch imstande, den Bösewicht zu besiegen. Wie Dolo sagt: „Wurde er jedoch in *Der Richter und sein Henker* trotz seiner moralischen Ambivalenz als Autorität dargestellt, so schreitet seine Destruktion in *Der Verdacht* weiter fort.“ (Dolo, S 56) In *Der Verdacht* „wird (er) zum alten, todkranken und ohnmächtigen Opfer (...).“ (Dolo, S 56)

Einerseits ist in *Der Verdacht* sein „Gesundheitszustand besorgniserregender (...).“ (Dolo, S 56) In diesem Roman ist Bärlach bettlägerig, er kann sich nicht mehr fortbewegen. (vgl. Marsch, S 265) „Er ist eine immobile Denkmaschine, (...), die (...) physisch nicht in der Lage ist, aktiv zu werden.“ (Marsch, S 265) Seine Intuition und Kombinationsgabe sind seine einzigen Waffen. (vgl. Marsch, S 265) Er „geht intuitiv aus, (...) nicht von Indiz oder Sachevidenz, sondern von (...) subjektiven *Verdacht* (...).“ (Dolo, S 54) Mithilfe seiner Intuition und Phantasie schafft er, Emmenberger durchzuschauen, sein Verdacht gegen ihn erweist sich als richtig. Dennoch ist, wie sich später herausstellt, dieser Verdacht total wertlos. Bärlach ist nicht in der Lage, Emmenberger zu besiegen; er ist nicht mal in der Lage sich selbst zu retten. Bärlachs Krankheit und seine Immobilität ist, wie Dolo sagt: „markant und macht ihn so hilflos, dass er nicht mehr fähig ist, sich selbst zu schützen.“ (Dolo, S 56) Er ist gegen Emmenberger ohnmächtig.

Auch in diesem Roman wird Bärlach als moralisch ambivalent charakterisiert, obwohl er für das Gute kämpft. (vgl. Dolo, S 57) Sein „Glauben an das Gute“ (Marsch, S 267) wird aber sehr komplex dargestellt: Er ist nicht imstande, seinen Glauben zu äußern oder zu verteidigen. In der Szene, in der Emmenberger seinen Glauben und seine Philosophie äußert, fordert er Bärlach auf, seinen eigenen Glauben und seine Weltansicht zu erklären. Emmenberger verlangt von Bärlach, eine genauso gut ausgearbeitete Philosophie wie die seine ihm entgegensetzen. Jedoch kann Bärlach nur schweigen, er verweigert Emmenberger eine Antwort. Sein Schweigen kann mehreres bedeuten: Marsch behauptet: „Die Unfähigkeit Bärlachs, dieser Position (Emmenbergers Nihilismus) einen ‚Glauben an das Gute‘ entgegensetzen, zeigt, wieweit die Institution des Detektivs reduziert wird.“ (Marsch, S 267) Die Detektivfigur ist also nach Marsch kraftlos und ihr „Glauben an das Gute“ naiv und oberflächlich. Bärlachs Schweigen ist, Marsch Meinung nach, ein Zeichen seiner Schwäche. Riedlinger argumentiert dagegen, dass Bärlachs Schweigen auch als Zeichen seiner Stärke

interpretiert werden kann: „Indem er (Bärlach) Emmenberger die Antwort vorenthält, verweigert er dem Arzt seinen letzten Triumph, den er noch erringen könnte.“ (Riedlinger zitiert von Dolo, S 59) Bärlach will Emmenbergers Spiel nicht weiterspielen, diesen Dialog nicht weiterführen; und sein Schweigen macht Emmenberger äußerst wütend, was Bärlachs Sieg einigermaßen bestätigt.

Bärlachs Stärke liegt darin, dass er, obwohl er keinen „Glauben an das Gute“ hat, trotzdem gegen das Böse kämpft. Wie Hapkemeyer sagt:

(...) denn der Detektiv bekämpft das Böse, weil er dessen destruktive Konsequenzen fürchtet und nicht aufgrund eines naiven Glaubens an das Gute (...), somit entspricht seine Haltung ,eher einer Negation der Negation als einer Affirmation eines Positiven Prinzips. (Hapkemeyer zitiert von Dolo, S 59)

Bärlach kämpft gegen die Unmenschlichkeit wie ein ehrenhafter Ritter der alten Zeiten. Ihm ist es klar, wie defekt diese Welt ist. Seine Würde liegt darin, es dennoch zu versuchen, für die Menschlichkeit und für eine bessere Welt zu kämpfen. Trotz seines Entschlusses ist er ohnmächtig, sein Ziel zu verwirklichen; es ist nur eine Frage der Zeit, bevor ihn Emmenberger tötet. Sein Ziel erweist sich als naiv und somit wird er zum Narren. Wie Dolo sagt, wird in *Der Verdacht* die Detektivfigur zugleich als ein ehrenhafter Ritter und als ein Narr dargestellt, denn Bärlach „strebt nach moralischen Werten“ (Dolo, S 58) in einer Welt, die die Moralität als solche negiert. Sein Streben ist demnach absurd und fast verrückt; wie Jochen Richter argumentiert:

Der traditionelle Detektiv, der begabte, furchtlose, scharfsinnige Ritter ohne Furcht und Tadel, wie ihn der Detektivroman immer wieder zelebrierte und immer wieder zur Herstellung von Ordnung und Gerechtigkeit benutzt, ist nach Dürrenmatts Meinung antiquiert, hat abgewirtschaftet, ist dem Bösen dieser Welt nicht gewachsen. (Richter zitiert von Dolo, S 58)

Bärlachs streben nach moralischen Werten, nach Menschlichkeit und Gerechtigkeit ist veraltet und seine Methoden, das Böse dieser Welt zu besiegen, überholt und die Waffen, die er zur Verfügung hat, nutzlos. Die Detektivfigur wird somit, wie in der Figur Gullivers zum Vorschein kommt, *ad absurdum* geführt:

Man kann heute nicht mehr das Böse allein bekämpfen, wie Ritter einst allein gegen einen Drachen ins Feld zogen. Die Zeiten sind vorüber, wo es genügt, etwas schafsinnig zu sein, um die Verbrecher, mit

denen wir es heute zu tun haben, zu stellen. Du Narr von einem Detektiv; die Zeit selbst hat dich ad absurdum geführt! (*Der Verdacht*, S 260)

Bärlachs Scheitern ist das Scheitern der klassischen Detektivfigur, er wird vom Ritter zum Narren, vom scharfsinnigen Einzelkämpfer zu einer Parodie (vgl. Dolo, 59) Battegay argumentiert auch, dass Bärlachs Scheitern in *Der Verdacht* „die Implosion von Aufklärung und Kriminalroman nach der Shoah“ darstellt. (Battegay, S 176) Die Shoah negiert jede Menschlichkeit und jegliche moralische Werte. Die KZ-Lager, in denen Emmenberger seine Patienten gefoltert hatte, waren Orte, wo Menschen auf bloße Materie reduziert wurden; wo „das Leben ohne seine moralische und ohne seine rationale Verfassung nur Leben“ (Battegay, S 189) war. Das Leben an solchen Orten wurde „von der Vermittlung durch die sinnstiftenden Ordnungsdiskurse von Religion oder Naturwissenschaften vollkommen abgetrennt.“ (Battegay, S 189). Nach der Shoah kann der Detektiv nicht mehr die Welt mithilfe von Ratio heilen und Ordnung oder Gerechtigkeit wieder herstellen. Bärlach versucht, wie Gulliver sagt, „mit dem *Geist* das Böse zu bekämpfen;“ (*Der Verdacht*, S 259) was eine Position ist, die zum Scheitern verurteilt ist. Battegay argumentiert, dass „(...) angesichts der Shoah (...) Bärlachs logische und moralische Position im gleichem Maß antiquiert und leer (erscheint) wie die Position des glaubensfesten Ritters.“ (Battegay, S 193)

6.3.2.3. Die Rolle der Figur Gulliver

Gulliver gehört zusammen mit den anderen Nicht-Ermittelnden Personen (der Zwerg, Edith Marlok, Schwester Kläri) „zum Kreis der Opfer Emmenbergers.“ (Dolo, S 60) Alle diese Figuren sind „Repräsentanten einer gedemütigten und ihrer Humanität beraubten Menschheit (...), die mit diabolisch-infernalischen Attributen versehen wurden.“ (Dolo, S 60) Es ist wichtig zu betonen, dass die Figuren wie Marlok und der Zwerg insbesondere „von Opfern zu aktiven Repräsentanten des Bösen“ werden. (Dolo, S 60) Ähnlich wie in *Der Richter und sein Henker*, wo die Grenze zwischen Detektiv und Verbrecher fließend ist, ist auch die Grenze zwischen Opfer und Täter in *Der Verdacht* verwischt. (vgl. Dolo, S 60) Die Figuren sind nicht einfach entweder schwarz oder weiß wie im klassischen Detektivroman, der „moralische Eindeutigkeit fordert und ein (...) komplexes Wechselspiel aus Schuld und Sühne nicht erlaubt.“ (Dolo, S 60)

Gulliver ist ein Außenseiter, er ist ein Überlebender des Konzentrationslagers Stutthof, ein „Untoter“, wie ihn Battegay nennt. (vgl. Battegay, S 175) Als solcher entzieht er „sich der staatlichen Ordnung und ihrer Gesetze.“ (Battegay, S 175) Er steht, wie Marsch sagt, außerhalb dieser Welt. (vgl. Marsch, S 268) Die Charakterisierung Gullivers, betont Dolo, ist in vieler Hinsicht komplexer als die Personendarstellung im klassischen Detektivroman: Gulliver ist der ewig wandernde Jude Ahasver, ein ruhelos umherirrender Mensch – weshalb er auch den Namen des halb verrückten Helden von Jonathan Swift trägt. Gulliver ist „eine mystische Figur, welche der Realität entrückt ist.“ (Dolo, S 61) Im Gegensatz zum Emmenberger, der „nur für die Ekstase des Augenblicks“ (Dolo, S 61) lebt, verkörpert Gulliver „das Prinzip der Kontinuität, (...) was ihn zum entgegengesetzten Pol“ (Dolo, S 61) Emmenbergers macht.

Gulliver verkörpert auch „das alttestamentliche Recht, wonach Gewalt mit Gewalt vergolten wird.“ (Marsch, S 268) Da Gulliver, genau wie Emmenberger, außerhalb der „Menschenordnung“ steht, (vgl. Battegay, 194) ist er imstande – als „Inkarnation der alttestamentarischen rächenden Gerechtigkeit“ (Dolo, S 61) – Emmenberger zu besiegen. Wie Marsch sagt: „Er (Gulliver) setzt der Welt Emmenbergers die einzig angemessene Waffe entgegen. Er allein vermag, Emmenberger zu vernichten, da seine Existenz außerhalb der defekten Welt steht (...).“ (Marsch, S 268)

Was die Figur des Gullivers betrifft, ist wichtig zu erwähnen, dass im Gegensatz zum klassischen Detektivroman diese Figur in *Der Verdacht* diejenige ist, die „die philosophische Quintessenz der Handlung“ (Battegay, S 192) äußert und nicht die Detektivfigur. So sagt er:

Wir können als einzelne die Welt nicht retten, das wäre eine ebenso hoffnungslose Arbeit wie die des armen Sisyphos; sie ist nicht in unsere Hand gelegt, auch nicht in die Hand eines Mächtigen oder eines Volkes oder in die des Teufels (...). Wir können nur im einzelnen helfen, nicht im gesamten, (...) die Begrenzung aller Menschen. So sollen wir die Welt nicht zu retten suchen, sondern zu bestehen (...).
(*Der Verdacht*, S 264)

Die Welt ist nach Gulliver sinnlos und defekt, und die einzige Antwort eines Menschen darauf wäre der Versuch, diese Welt zu bestehen. Wie Battegay sagt, ist „Gulliver (...) eine Figur, die in der Welt zu bestehen vermag (...).“ (Battegay, 192)

6.3.3. Milieu und Weltbild: Subversion des „Schweizerischen“, die universale Bedeutung der Shoah und die Welt als Grotteske

In *Der Verdacht* zeigt Dürrenmatt, „dass die Herrschaft eines totalitären Regimes wie der Nationalsozialismus nicht auf Deutschland beschränkt ist.“ (Dolo, S 63) Mit der Figur Emmenbergers, eines schweizerischen Täters, demonstriert Dürrenmatt, „dass die Shoah sich auch in der Schweiz hätte ereignen können (...)“ (Battegay, S 179) Auf diese Weise kritisiert Dürrenmatt einerseits die schweizerische Neutralität im Zweiten Weltkrieg – er führt eine „Subversion des Schweizerischen“ (Battegay, S 179) – andererseits, deutet Dürrenmatt durch diese „Verschiebung in die vom Krieg unversehrte Schweiz“ auf die „die universale Bedeutung der Shoah.“ (Battegay, S 178) Die Shoah ist dementsprechend nicht nur für Deutschland und das jüdische Volk spezifisch, sondern sie ist „mit dem Menschsein verbunden.“ (Dolo, S 63) Das Böse steckt in den Menschen selbst; es ist ein inhärenter Teil der Menschheit. In Bärlachs Gespräch mit der Ärztin Marlok argumentiert Bärlach, dass Emmenberger ein böser Mensch sei und dass er abgeschafft werden solle, worauf Marlok antwortet: „Dann müssen Sie die Menschheit abschaffen.“ (*Der Verdacht*, S 224)

Es ist wichtig, zu erwähnen, auf welche Art und Weise Dürrenmatt die Shoah in *Der Verdacht* schildert. Wie schon gesagt, ist der Bösewicht ein ehemaliger KZ-Arzt, der eine erfolgreiche Klinik in der Schweiz führt. Diese Klinik ist äußerst wichtig für die Darstellung der Shoah. Die Patienten an diesem Ort sind Millionäre, die von Emmenberger verlangen ohne Narkose operiert zu werden, in der Hoffnung, dass ihr Leben auf diese Weise verlängert wird. Emmenberger quält seine Patienten psychisch und physisch, er tut genau dasselbe, was er in den Todeslagern gemacht hat. Wie Battegay sagt, sind in Emmenbergers Klinik „ähnliche Mechanismen im Gang (...) wie im Todeslager;“ und auf diese Weise „deutet er (Dürrenmatt) den Moment des absoluten Horrors an.“ (Battegay, S 178) Emmenbergers Klinik ist ein Ort, wo jegliche moralische Werte negiert werden und die Menschheit als solche in Frage gestellt wird; (vgl. Dolo, S 64) an diesem Ort werden „die Unterschiede zwischen Heilung und Mord, Arzt und Mörder aufgehoben.“ (Battegay, S 191) Auch die Figuren, die in dieser Umgebung agieren, sind grotesk: Bärlach, der zum ehrenhaften, aber hilflosen Ritter wird, Gulliver und der Zwerg, auch die Ärztin Marlok, „die morphiumsüchtige, ehemalige KZ-Insassin und jetzige Gehilfin des Bösewichts“ (Battegay, S 184) – alle sind grotesk. Das *Grotteske* ist

übrigens, wie Marsch sagt, „eine notwendige Konsequenz einer ‚wahren‘ Darstellung (...)“ (Marsch, S 253) einer defekten Welt nach der Shoah.

Emmenbergers Klinik ist ein grotesker Ort, ein Ort, „der unmöglich und somit undenkbar ist, ‚sinnlos wie die Wirklichkeit und unbegreiflich wie sie und ohne Grund‘ (...)“ (Dürrenmatt zitiert von Battegay, S 193) Es ist auch ein Ort zwischen Realität und Irrealität; (vgl. Battegay, S 184) was Dürrenmatt zur Darstellung einer absurden und grotesken Welt – der Welt nach der Shoah – nutzt. Wie Battegay sagt, ist die „Irrealität (...) für den Text (des Romans) konstitutiv.“ Diese Irrealität dient „der Satire auf eine Welt, in der immer noch so getan wird, als ob das Wirkliche auch das Vernünftige sei, obwohl es längst zu einer tödlichen Travestie geworden ist.“ (Battegay, S 184) Es ist die Welt, „in der ‚Gerechtigkeit‘, ‚Glaube‘ und ‚Hoffnung‘ nicht mehr zählen;“ (Marsch, S 266) und wo das Verbrechen zum konstitutiven Teil dieser Welt geworden ist. Wie Battegay erklärt:

Emmenberger tötet, ohne im klassischen Sinne ein Verbrechen zu begehen. Reine Materie kann man im strengen Sinn nicht ermorden. Dieser Verbrecher setzt die moralischen Gesetze der Gesellschaft vorher außer Kraft, (...): Das Töten und das Getötet-Werden sind zu unpersönlichen Angelegenheiten und zu einem normalen Teil der menschlichen Beziehungen geworden. (Battegay, S 190)

6.3.4. Fazit

In *Der Verdacht* führt Dürrenmatts eine Dekonstruktion der Gattung des Detektivromans. Die Handlungsstruktur im Roman folgt nur oberflächlich die Handlungsstruktur eines klassischen Detektivromans, eigentlich wird jeder Teil dieser Struktur (Beginn – Detektion – Lösung) ironisiert und parodiert. Auch die Personen sind wesentlich komplexer als im klassischen Detektivroman gestaltet, insbesondere der Detektiv. Die Detektivfigur wird im Roman *ad absurdum* geführt: Seine Arbeitshypothese wird bestätigt, „der Verbrecher Emmenberger wird als KZ-Arzt identifiziert, aber die Konsequenzen über die ‚Spekulation‘ hinaus ist nicht möglich.“ (Marsch, S 266) In der Welt, die in *Der Verdacht* dargestellt wird (eine groteske und irrationale Welt, ohne Moral, Menschlichkeit oder Gerechtigkeit), kann der Detektiv keine Gerechtigkeit herstellen, denn die „Gerechtigkeit“ selbst wird in Frage gestellt. In so einer Welt ist eine Lösung, ein *happy end* wie im klassischen Detektivroman überhaupt denkbar, wie Marsch sagt:

Der rationale detektivische Prozess, der logisch den Geist zur Wahrheit durchstoßen lässt, vermag keine Lösung zu bewirken, sondern landet in der Sackgasse der eigenen Ohnmacht. In einer Welt der absoluten Kontingenz wird nicht nur Schuld, sondern auch Gerechtigkeit fragwürdig. Ist Gerechtigkeit nicht mehr herstellbar, so stellt sich die Frage, ob überhaupt noch Schuld möglich ist. (Marsch, S 268)

Battegay argumentiert, dass *Der Verdacht* auch als „Buch des Verdachts“ (Battegay, S 184) gelesen werden kann: Der Roman zeigt „den Verdacht gegenüber einer Welt, in der buchstäblich alles, auch das eigene Bewusstsein, anders sein konnte, als es erscheint.“ (Battegay, S 184) Dementsprechend ist *Der Verdacht* sicherlich der philosophischste Kriminalroman Dürrenmatts.

6.4. Das Versprechen

Das Versprechen ist der dritte Detektivroman Dürrenmatts, der 1958 publiziert wurde. Der Stoff wurde zuerst 1957 als Basis für den Film *Es geschah am helllichten Tag* verfasst. (vgl. Dolo, S 65) Ein Jahr später wandelte Dürrenmatt den Stoff um, wie er selbst im Prolog des Romans sagt:

Ich griff die Fabel aufs Neue auf und dachte sie weiter, jenseits des Pädagogischen. Aus einem bestimmten Fall wurde der Fall des Detektivs, eine Kritik an einer der typischsten Gestalten des neunzehnten Jahrhunderts, und so schoss ich notgedrungen über das Ziel hinaus, dass der Film, als eine Kollektivarbeit, sich setzen musste. (Nachwort zu *Das Versprechen*, S 203)

Dürrenmatts Absicht war, die Gattung selbst zu kritisieren und eine sukzessive Destruktion der Detektivfigur – einer der „typischsten Gestalten des neunzehnten Jahrhunderts“, wie er sie selbst nennt – durchzuführen. Der Roman funktioniert dementsprechend einerseits als eine Art „Gegenentwurf zum vorhergegangenen Film“ (Dolo, S 65) andererseits stellt dieser Roman „einen Abgesang auf den Kriminalroman dar, wie schon der Untertitel *Requiem auf den Kriminalroman* vorgibt.“ (Dolo, S 65)

In *Der Richter und sein Henker* und in *Der Verdacht* werden die gattungstypischen Elemente des Detektivromans ironisiert und parodiert; jedoch spielen die gattungstypischen Elemente in diesen zwei Romanen eine untergeordnete Rolle, während die weltanschauliche, philosophische und gesellschaftspolitische Themen in Vordergrund treten. In *Das*

Versprechen setzt sich Dürrenmatt direkt mit der Gattung des Kriminalromans auseinander. (vgl. Dolo, S 65)

6.4.1. Kritik der Gattung auf der Meta-Ebene

Gleich am Beginn des Romans führt Dürrenmatt „auf einer Meta-Ebene (...) einen theoretischen Disput über den klassischen Detektivroman“ ein. (Broich, S 104) Dieser „theoretische Disput“ wird von der Figur eines pensionierten Kommandanten der Züricher Kantonpolizei geäußert. Ihn hat ein Schriftsteller – der Kriminalromane schreibt und der später die ihm erzählte Geschichte niederschreibt – zufällig kennengelernt. Die eigentliche Kriminalgeschichte in *Das Versprechen* wird in Form einer Binnengeschichte präsentiert, was ein großer Verstoß gegen die Regeln der Gattung darstellt. *Das Versprechen* besteht aus einer Rahmen- und Binnengeschichte. In der Rede des Kommandanten, Dr. H., der sich äußert sich negativ über Kriminalromane äußert, kann man „Dürrenmatts Kritik (der Gattung) deutlich erkennen.“ (Broich, S 104)

(...) hoffen die Leute eben, dass wenigstens die Polizei die Welt zu ordnen verstehe, wenn ich mir auch keine lausigere Hoffnung vorstellen kann. Doch wird leider in allen diesen Kriminalgeschichten ein noch ganz anderer Schwindel getrieben. Damit meine ich nicht einmal den Umstand, dass eure Verbrecher ihre Strafe finden. Denn dieses schöne Märchen ist wohl moralisch notwendig, (...) und sei es auch nur aus Geschäftsprinzip, denn jedes Publikum und jeder Steuerzahler hat ein Anrecht auf seine Helden und sein Happy-End, und dies zu liefern, sind wir von der Polizei und ihr von der Schriftstellerei gleichermaßen verpflichtet. Nein, ich ärgere mich vielmehr über die Handlung in euren Romanen. Hier wird der Schwindel zu toll und zu unverschämt. Ihr baut eure Handlungen logisch auf; wie bei einem Schachspiel geht es zu, hier der Verbrecher, hier das Opfer, hier der Mitwisser, hier der Nutznießer; es genügt, dass der Detektiv die Regeln kennt und die Partie wiederholt, und schon hat er denn Verbrecher gestellt, der Gerechtigkeit zum Siege geholfen. Diese Fiktion macht mich wütend. Der Wirklichkeit ist nur zum Teil beizukommen. (...) die Wahrheit wird seit jeher von euch Schriftstellern den dramaturgischen Regeln zum Fräße hingeworfen. Schickt diese Regeln endlich zum Teufel. (*Das Versprechen*, S 12-13)

Der Kommandant behauptet, dass die Handlung einer typischen Kriminalerzählung „die Wirklichkeit schlechthin verfälschte.“ (Broich, S 104) Er hält die Kriminalliteratur für a-realistisch; die wirkliche Welt wird seiner Meinung nach in dieser Gattung ausgeschlossen. In seiner Rede drückt Dr. H. sein „Zweifel an der Allmacht des Detektivs und der Beherrschbarkeit der Welt mittels des Intellekts“ (Dolo, S 66) aus. Wie Dolo argumentiert;

empfindet Dr. H. das alte Schema des Kriminalromans als Lüge; und um „das Schema des Detektivromans als Fiktion zu entlarven“, (Dolo, S 66) und den Schriftsteller von der Unglaubwürdigkeit des Kriminalromans zu überzeugen, erzählt er die Geschichte von Kommissär Matthäi. Damit stellt er „dem Schema (des Detektivromans) die Wirklichkeit gegenüber.“ (Dolo, S 66) Auf diese Weise, wie Wieckenberg sagt, wird die Gattung des Detektivromans „entmythisiert“, denn Dürrenmatt gibt „das Geschehen in vielfacher perspektivischer Brechung“ (Wieckenberg zitiert von Dolo, S 67) wieder.

6.4.2. Handlungselemente

Wie im jedem Detektivroman beginnt die Binnengeschichte in *Das Versprechen* mit einem Mord. Aber anders als im klassischen Detektivroman handelt es sich hier um Mord an einem Kind, wodurch „das (...) Verbrechen besonders grausam (erscheint).“ (Dolo, S 67) Im klassischen Detektivroman darf der Mord am Beginn nicht „dem Leser unter die Haut (gehen)“ (Broich, S 98), er wird immer als etwas Triviales dargestellt, (vgl. Dolo, S 67) und „erzählerisch in zeitliche, emotionale und intellektuelle Distanz gerückt (...).“ (Tschimmel zitiert von Dolo, S 67) In der Gattungstradition funktioniert der Mord als Rätsel, wie Sauerbaum argumentiert:

Der Mord im literarischen Spiel muss anders sein als der wirkliche Mord (...). (...) Je unrealistischer, verspielter die Umwelt des Detektivrätsels ist, je weniger ernst der Mord genommen wird, umso besser kann das Spiel florieren (...).“ (Sauerbaum, S 95)

Hier haben wir nicht mit einem Spiel zu tun, sondern mit einem gesellschaftlichen Problem der Zeit. Die Detektion in *Das Versprechen* verläuft wie im klassischen Detektivroman: Das *Analysis-Element* steht im Vordergrund (vgl. Dolo, S 67) und der Detektiv Kommissär Matthäi macht eine Arbeitshypothese, die er in diesem Fall im Gegensatz zu Bärlach aufgrund seiner Beobachtungen, *clues* und Verhöre basiert; d. h. im Unterschied zu Bärlach arbeitet er weniger intuitiv. Wie Dolo sagt, spielen Verhöre und falsche Fährten in diesem Roman eine große Rolle; die Rätselkomponente aber, argumentiert Dolo, spielt im Rahmen der Handlung fast keine Rolle, denn „der Mörder (gehört) nicht zum geschlossenen Kreise der Nicht-Ermittelnden (...) und (tritt) nie lebend in Erscheinung (...).“ (Dolo, S 67)

Der größte Verstoß gegen die Gattungstradition ist die Lösung des Falles: Der Detektiv ist nicht derjenige, der den Fall löst und den Mörder findet. Die Identität des Mörders wird durch Zufall offenbart, indem die Ehefrau des Mörders sein Verbrechen bei Beichte erzählt. (vgl. Dolo, S 69) Auf diese Weise wird „nicht nur der Leser, sondern auch dem Detektiv die Vergeblichkeit seiner Bemühungen bescheinigt (...).“ (Dolo, S 69) In *Das Versprechen* gibt es am Ende keine „Befriedigung wie im klassischen Detektivroman (...).“ (Dolo, S 69)

6.4.3. Die Rolle des Zufalls

Wie schon gesagt, spielte der Zufall als Faktor im klassischen Detektivroman des 19. Jahrhunderts fast keine Rolle. Wie Marsch sagt:

Die Kriminalerzählungen des 19. Jahrhunderts gaben dem Zufall keine Chance. Er war keine wirksame Größe, höchstens insofern als er den Plan der wahrheitssuchenden Figur begünstigte. Zufall war günstige Fügung oder sorgsam vom Erzähler verdeckt. Die Welt war intakt. Der Zufall durfte dieser Zustand nur förderlich sein. (Marsch, 252)

In *Das Versprechen* ist die Situation völlig anders. „Dürrenmatts Weltverständnis räumt dem Zufall großen Raum ein (...).“ (Dolo, S 66) Er ist „wirkungsmächtiger und unkontrollierbar dargestellt (...).“ (Dolo, S 68) Trotz seiner Bemühungen und seines hervorragenden Intellekts kann Matthäi nicht die Welt in Ordnung bringen, er ist nicht mal imstande, sie durchzuschauen. In *Das Versprechen* kann der Detektiv das Gesamtgeschehen nicht im Ganzen überblicken und ist deswegen nicht imstande das Unkontrollierbare einzukalkulieren. (vgl. Dolo, S 69) Wie Schmitz-Emmans sagt, sei der Zufall bei Dürrenmatt ein Wirkungsmechanismus, „welcher das Leben des Einzelnen (prägt), ohne von ihm durchschaubar, geschweige denn kontrollierbar zu sein.“ (Schmitz-Emmans, S 205)

Der Zufall ist in *Das Versprechen* so eingebaut, dass er als die schlimmste mögliche Wendung funktioniert. (Burkhard zitiert von Dolo, S 68) Matthäis genialer Plan, den Mörder in eine Falle zu locken, scheitert, weil der Mörder auf dem Weg bei einem Verkehrsunfall ums Leben gekommen ist. Matthäis Scheitern ist ein Ergebnis des Zufalls.

6.4.4. Figuren

6.4.4.1. Die Detektivfigur

Kommissär Matthäi wird am Anfang des Romans ein bisschen anders als die Detektivfigur in *Der Richter und sein Henker* und *Der Verdacht* dargestellt: Im Gegensatz zu Bärlach, arbeitet Matthäi weniger intuitiv. Matthäi „bildet sich (...) nicht intuitiv eine Arbeitshypothese, sondern entwickelt sie aufgrund der Indizien.“ (Dolo, S 67) Er ist eine Denkmachine im wahren Sinne des Wortes: „Er (Mathäi) wirkt als intelligentes, belesenes aber unpersönliches Neutrum, als Es, als Unperson.“ (Dolo, S 69) Am Anfang des Romans wird Mathäi als ein klassischer Detektiv konzipiert: Er ist äußerst intelligent und bleibt von seiner Arbeit emotional unberührt – wie Suerbaum sagt:

(...) wenn ihn (den klassischen Detektiv) ein schwerwiegendes Motiv zu seiner Suche veranlasst oder wenn ihm die Auslieferung des Verbrechens zu einem ethischen Problem wird, bleibt doch die Durchführung seiner eigentlichen Aufgabe davon fasst unberührt. (Sauerbaum, S 95)

Noch ein Charakteristikum ist bei Mathäi zu bemerken und dies ist typisch für die Detektivfigur des klassischen Detektivromans, nämlich „seine gesellschaftliche Isolation (...)“. (Dolo, S 69) Am Anfang des Romans ist Matthäi der fähigste Mann in seinem Bereich und gleichzeitig ein einsamer Mensch, der weder rauchte noch trank. „Sein Verstand war überraschend, doch durch das allzu solide Gefüge unseres Landes gefühllos geworden. (...) Er hatte nichts im Kopf als seinen Beruf, den er als ein Kriminalist von Format, doch ohne Leidenschaft ausübte.“ (*Das Versprechen*, S 16) Wie Dolo argumentiert, trifft die Charakterisierung Matthäis am Anfang des Romans „auf jeden gattungstypischen Detektiv“ (Dolo, S 70) ein, er ist die Personifizierung der Ratio. (vgl. Dolo, S 70) Die Absicht Dürrenmatts in diesem Roman ist – anders als in den zwei vorigen Romanen, in denen Bärlach eine Parodie der klassischen Detektivfigur darstellt – die personifizierte Ratio einer unbeherrschbaren Welt entgegenzustellen und dadurch die Dekonstruktion der Detektivfigur und der Gattung schrittweise durchzuführen. (vgl. Dolo, S 70)

Im Laufe der von Dr. H. erzählten Geschichte verändert sich die Figur Mathäis extrem. Der „Kriminalist von Format“ (*Das Versprechen*, S 16) wird mit einem Fall konfrontiert, der ihn emotional erschüttert. Ein Kind namens Gritli Moser wird ermordet, und er verspricht dessen Mutter, dass er den Täter finden und bestrafen wird. Einerseits möchte er sein

Versprechen halten, andererseits möchte er damit auch weitere Morde verhindern. Dadurch ist er kein gefühlloser Analytiker mehr. Man könnte daraus schließen, dass Matthäi – ähnlich wie Bärlach – jetzt für die Gerechtigkeit, für das Gute kämpft. Tschimmel argumentiert aber, dass im Unterschied zu Bärlach, der tatsächlich einen veralteten ehrenhaften Ritter darstellt, Matthäis Antrieb weniger moralisch ist:

Seine Motivation ist dabei nicht humaner Natur wie der Antrieb (...) Bärlachs, sondern die eigentliche Grundlage für Matthäis Handeln bildet der beinahe zwanghafte Drang, seine logischen Hypothesen an der Wirklichkeit zu beweisen. (Tschimmel zitiert von Dolo, S 72)

Er ist davon überzeugt, dass er der Einzige ist, der diesen Fall lösen kann. Auf diese Weise möchte er seine Genialität und seine Fähigkeit beweisen, die Welt durchzuschauen und zu beherrschen. Seine Motivation ist also eher egoistischer Natur.

Um „seine logischen Hypothesen an der Wirklichkeit zu beweisen“, nutzt Matthäi alle Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, alle Mittel sind erlaubt. (vgl. Dolo, S 72) Matthäi handelt nicht mehr nach festgelegten Gesetzen, sondern nach denen, die seiner Meinung nach am wirkungsvollsten sind. Sein Plan ist, ein anderes Mädchen namens Annemarie – ein Kind, das Gritli Moser ähnelt – als Köder zu benutzen. Er bedient sich auch dem Mittel der Fantasie, dem Erzählen von Märchen, um Annemarie an sich zu binden und sie dann zu seinem Zweck missbrauchen zu können. Seinem Verhalten nach wird er immer mehr dem Täter selbst ähnlich. Die Grenzen zwischen „Opfer“, „Held“ und „Täter“ verwischen sich dadurch. Das sieht man besonders in der Szene, wo die Polizisten Annemarie angreifen, weil es ihnen nicht gelungen ist, den Täter zu erwischen.

„Du dummes Ding“, schrie er und packte das Kind am Arm, rüttelte es, „willst du jetzt sagen, was du weißt!“ Und wir schrien mit, sinnlos, weil wir einfach die Nerven verloren hatten, rüttelten das Mädchen ebenfalls, begannen auf das Kind einzuschlagen, verprügelten den kleinen Leib, der zwischen den Konservenbüchsen in Asche und rotem Laub lag, regelrecht, grausam, wütend, schreiend. (*Das Versprechen*, S 139)

Obwohl Matthäis Plan im Grunde perfekt ausgedacht war, funktionierte er nicht, denn der Täter starb bei einem Verkehrsunfall. Matthäi hat den Zufall in seinen perfekten Plan nicht einkalkuliert, er versagte, „den Zufall als wirksame Kraft anzuerkennen;“ (Tschimmel zitiert von Dolo, S 68) und da die „Wirklichkeit (...) durch den Zufall mitbestimmt (wird);“

(Tschimmel zitiert von Dolo, S 68) hat sich Matthäis Plan und seine ganze Weltansicht als fehlerhaft herausgestellt. Der Zufall – das Chaotische und Unkontrollierbare – trifft zu und zerstört Matthäis Weltansicht. Matthäi ist nicht imstande, „die Unvollkommenheit des Menschen und seiner Ratio zu akzeptieren. (...) Seine Psyche zerbricht am Prinzip des Zufalls (...)“ (Tschimmel zitiert von Dolo, S 68) Am Ende verliert Matthäi die Vernunft und wird wahnsinnig; dies geschieht gerade deswegen, „weil er mit Hilfe seiner Logik die komplexen Vorgänge der Welt vollkommen erfassen und beherrschen (wollte).“ (Tschimmel zitiert von Dolo, S 68) *Das Versprechen* zelebriert den „Bankrott des Denkens.“ (Boileau und Narcejac zitiert von Broich, S 105) Auf diese These von Boileau und Narcejac stützt sich Dolo, wenn er sagt:

So verkehrt sich die geplante Überführung eines Kindermörders in den Wahnsinn Matthäis und es wird – statt wie im klassischen Detektivroman den Sieg der menschlichen Vernunft zu postulieren – der Bankrott des Denkens zelebriert. (Dolo, S 68)

Am Ende der Binnengeschichte hat Matthäi die Wandlung von gefühlkalten, vernünftigen und guten Polizisten zum Gesetzbrecher und erfolglosen Wahnsinnigen vollzogen. „Der nie bestätigte Verdacht führt ihn (Matthäi) schließlich in den Wahnsinn, (...)“ (Battegay, S 193) Seine „Beharrlichkeit (wird) zur realitätsfremden Sturheit, (seine) Unerbittlichkeit (die er am Anfang besaß) zur Unmenschlichkeit (...)“ (Wieckenberg zitiert von Dolo, S 70) Alle seine Bemühungen, die Welt „in Ordnung“ zu bringen scheitern. Die vorher stabile Instanz des Detektivs, der die Welt deuten und die Probleme lösen kann, wird von Dürrenmatt gründlich seziert. Die Welt kann anhand der Vernunft nicht mal verstanden noch in Ordnung gebracht werden, (vgl. Marsch, S 251) „(...) es (ist) unmöglich geworden, der Wahrheit durch überragend geniales Kalkül auf den Grund zu kommen, da sich die Welt dem von kausaler Verstehbarkeit ausgehenden Denken des Menschen entzieht.“ (Marsch, S254) Parallel zu seinem charakterlichen Wandel bzw. Verfall wird die Struktur der Gattung aufgelöst. Wie Knopf sagt: „Indem der Detektiv den Mörder nicht mehr überführen kann, stellt sich die Gattung selbst in Frage, sie ist zuende.“ (Knopf zitiert von Dolo, S 71)

6.4.4.2. Der Täter

Im klassischen Detektivroman gehört der Täter dem schon bekannten Personenkreis an. „Der Täter kann (...) kein Außenseiter sein, (kein) zufälliger Passant (...)“ (Alewyn, S 63) Auf

diese Weise können sich „die Personen des Romans und besonders auch der Leser an der Fahndung nach dem Täter beteiligen (...).“ (Alewyn, S 63) In *Das Versprechen* bleibt der Täter bis zum Ende der Geschichte unbekannt; er wird sogar sehr märchenhaft, man kann auch sagen, romantisch dargestellt: Gritli bezeichnet ihn als „Igelriese“ und Annemarie als „Zauberer“, eine Anspielung an das Übernatürliche (Romantische, Unkontrollierbare). Bis zum Ende bleibt er ein Gespenst.

Die Witwe des Mörders, Frau Schrott, die am Ende seine Identität enthüllt, erklärt auch, dass der Mörder ein religiöser Fanatiker war; und dass ihm „die Stimme vom Himmel“ (*Das Versprechen*, S 156) befohlen hat, die kleinen Mädchen zu ermorden. Sein religiöser Fanatismus ist auch etwas, was im Gegensatz zur Vernunft steht – übrigens war er retardiert, geistig zurückgeblieben. Das Handeln eines solchen Menschen ist unbestimmbar, ausweichend und unberechenbar. Er ist wörtlich die Verkörperung des Unkontrollierbaren.

6.4.5. Fazit

In *Das Versprechen* lässt Dürrenmatt die klassische Detektivfigur scheitern. Der Detektiv versucht, die „undurchschaubare Umwelt zu bewältigen“ (Burkhard zitiert von Dolo, S 70). Dennoch scheitern am Ende alle seine genial ausgedachten Pläne, wie auch er selbst. Matthäi scheitert „an einer Wirklichkeit, die (...) vom Zufall, vom Inkommensurablen, vom Absurden beherrscht wird, an einer Realität, die sich dem Menschen immer wieder entzieht.“ (Broich, S 105) Parallel zum Scheitern der Detektivfigur führt Dürrenmatt „die Gattung des Detektivromans *ad absurdum*, indem er ihre wichtigste Spielregel, die der logischen Erklär- und Beherrschbarkeit einer labyrinthischen Welt, aufhebt.“ (Götting zitiert von Dolo, S 68)

7. Schlussfolgerung

In seinen Kriminalromanen subvertiert Dürrenmatt die gattungstypischen Konventionen der Gattung; und somit „erweitert er (die Gattung) entscheidend (...).“ (Dolo, S 38)

Wie schon gesagt, sind Dürrenmatts Kriminalromane als philosophische Kriminalromane zu bezeichnen. Seine Kritik ging davon aus, dass die klassische Form „die Wirklichkeit

schlechthin verfälschte.“ (Broich, S 104) Die Wirklichkeit, die der klassische Detektivroman projizierte, war eine positive, durchschaubare und letztlich a-realistische. Wie Dahrendorf sagt:

(Der klassische Detektivroman) vermittelt (...) die optimistische Hoffnung auf eine heile Welt, (...) auf die Möglichkeit, alle Probleme rational zu lösen. Was er verschweigt (...), ist die tatsächliche Widersprüchlichkeit unserer Welt, ist die Gebrochenheit realer Charaktere, ist die gesellschaftliche Mitverantwortung am Verbrechen (...). (Dahrendorf zitiert von Broich, S 99)

Die Welt, die Dürrenmatt in seinen Kriminalromanen beschreibt, ist keineswegs stabil oder sicher; er schildert eine chaotische, paradoxe und defekte Welt – eine Welt, in der „die ‚Ungerechtigkeit‘ die Störung des Weltzustandes in einem totalen Sinne“ (Marsch, S 250) bedeutet; und für die „die Möglichkeit zum Verbrechen konstitutiv ist.“ (Battegay, S 186) Wie Marsch sagt: „Die Welt des Schriftstellers des 20. Jahrhunderts ist die Welt der Konflikte und der katastrophalen Zufälle (...).“ (Marsch, S 253) Der Zufall spielt eine sehr wichtige Rolle in Dürrenmatts Kriminalromanen, etwas, was in der klassischen Form undenkbar ist. Auf diese Weise schafft Dürrenmatt ein realistischeres Wirklichkeitsbild; er beschreibt eine Welt, in der die Existenz der Menschen von unbekanntem Faktoren abhängig ist. (vgl. Brecht, S 37) Das Einzige, was ein Mensch in so einer Welt zu tun hat, ist zu versuchen, diese Welt „zu bestehen.“ (*Der Verdacht*, S 264) Wie Battegay kommentiert:

(...) dem Einzelnen (bleibt) jedoch nur, die Welt ‚zu bestehen,‘ die nach dem ‚Zivilisationsbruch‘ unrettbar ist. Die Welt zu bestehen heißt, mit dem Nicht-zu-Antizipierenden, dem Unwahrscheinlichen und absolut Kontingenten umzugehen und es gestützt auf die historische Erfahrung als Möglichkeit der Welt zu betrachten. (Battegay, S 193)

Auch Dürrenmatts Detektivfiguren unterscheiden sich vom klassischen Detektiv. Der klassische Detektiv „(...) ist kein Hamlet, kein Rächer, dem es aufgegeben ist, (...), in eigener Entscheidung Recht zu sprechen und sein Urteil zu vollstrecken. Meist überliefert er als freiwilliger, ungerufener Rechtshelfer einen Schuldigen der unpersönlichen Justizmaschinerie.“ (Suerbaum, S 94) Dürrenmatts Detektive tun gerade das Gegenteil: Sie sind Ritter und Richter, die „eine zerstörte Ordnung wiederherzustellen“ (Suerbaum, S 94) versuchen. Diese Aufgabe erweist sich als unmöglich: Die Bösewichte, gegen die der Detektiv kämpft, sind keine einfachen Verbrecher, „sondern absolute Bösewichte“, (Battegay, S 173)

und die Welt, in der er sich befindet, ist die „Welt der katastrophalen Zufälle.“ (Marsch, S 253) Die Detektivfigur scheitert am Ende, wie Marsch sagt:

Dürrenmatts Kriminalerzählungen stellen den Versuch an, Gerechtigkeit zu stiften, und zwar in einer Welt, die nicht mehr so ist, „wie Gott sie erschaffen hat.“ Der Detektiv geht wie ein Ritter gegen diesen Zustand an, und die Romane erproben, ob der Detektiv aus diesem Kampf als Drachentöter oder als Don Quijote zurückkehrt. (...) Der überlieferte Detektiv des 19. Jahrhunderts vermag in einer (Welt der katastrophalen Zufälle) keine Lösung und keine Gerechtigkeit herzustellen, (...). Am Schluss (...) kommt es nicht zur Wiederherstellung einer heilen Welt, sondern zur Zertrümmerung aller Möglichkeiten, Gerechtigkeit herzustellen. (Marsch, S 249 – 258)

Auf diese Weise wird „der Detektiv, die im 19. Jahrhundert stabile Instanz der Weltdeutung, (...) gründlich seziert.“ (Marsch, S 251)

Am Ende stellt sich die Frage, wie Dolo sie formuliert: „ob der Autor das Genre destruiert oder lediglich für die ‚Rettung‘ der Gattung Variationen für erforderlich hält.“ (Dolo, S 10) Dürrenmatt benutzt er die Gattung des Kriminalromans, um Kunst zu machen. (vgl. *Theater-Schriften und Reden*, S 131) Die Kunst, die Dürrenmatt in seinen Kriminalromanen erzeugt, besteht in der Art und Weise, wie Dürrenmatt das „stabile“ Weltbild seziert und die Detektivfigur in seinen Kriminalromanen zerstört, denn gerade diese Zerstörung, diese Auseinandersetzung mit der Gattung, ist die Variation, die Dürrenmatt paradoxerweise entwirft – die Variation, die eine Möglichkeit für die Rettung der Gattung darstellt. Seine philosophischen Kriminalromane versuchen „die Isolation der Gattung von der ‚seriösen‘ Literatur zu überwinden (...).“ (Broich, S 100)

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Dürrenmatt, Friedrich (1980): Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. Die zwei Kriminalromane um Kommissär Bärlach. Werkausgabe. Bd. 19. Zürich. Verlag der Arche

Dürrenmatt, Friedrich (1986): Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman. Aufenthalt in einer kleinen Stadt. Fragment. Werkausgabe in dreißig Bänden. Bd. 22. Zürich. Diogenes Verlag AG

Dürrenmatt, Friedrich (1986): Nachwort zu Das Versprechen. In: Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman. Aufenthalt in einer kleinen Stadt. Fragment. Werkausgabe in dreißig Bänden. Bd. 22. Zürich. Diogenes Verlag AG

Sekundärliteratur

Alewyn, Richard (1968/1971): Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München. Wilhelm Fink Verlag. S 52 – 72.

Battegay, Caspar: Wahnsinn als Methode. Friedrich Dürrenmatts ‚Der Verdacht‘ als Kriminalroman nach der Shoah. In: Peck, Clemens. Sedlmeier, Florian: Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken. Bielefeld. transcript Verlag. S 173 – 194.

Brecht, Bertold (1938/1940): Über die Popularität des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München. Wilhelm Fink Verlag. S 29 – 37.

Broich, Ulrich (1978): Der entfesselte Detektivroman. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München. Wilhelm Fink Verlag. S 97 – 108.

- Dolo, Frano. Müller, Lisa. Stiehr, Lisa (2013): Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane. Erläuterungen zu 'Justiz', 'Das Versprechen', 'Der Richter und sein Henker' und 'Der Verdacht'. München. Science Factory
- Dürrenmatt, Friedrich (1966): Theater-Schriften und Reden. Zürich: Buchclub ex Libris
- Dürrenmatt, Friedrich (1980): Philosophie und Naturwissenschaft. Werkausgabe. Bd. 27. Zürich. Verlag der Arche
- Gerber, Richard (1966): Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München. Wilhelm Fink Verlag. S 73 – 84.
- Marsch, Edgar (1972): Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse. München. Winkler Verlag
- Suerbaum, Ulrich (1967): Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München. Wilhelm Fink Verlag. S 84 – 96.
- Schmitz-Emmans, Monika: Dürrenmatts Räume. Literarische und visuelle Modelle. In: Arnold, Heinz Ludwig: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Friedrich Dürrenmatt. Dritte Auflage: Neufassung (2003). Heft 50/51. München. Richard Boorberg Verlag. S 197 – 213.
- Šklovskij, Viktor (1929): Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München. Wilhelm Fink Verlag. S 142 – 153.
- Todorov, Tzvetan (1975): The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. New York. Cornell University Press